

Traduire et illustrer le roman au XVIII^e siècle, sous la direction de NATHALIE FERRAND. Oxford, Voltaire Foundation, 2011. Un vol. de 386 p. ill.

Ce volume illustré de plus de 170 gravures, pourvu d'une bibliographie et d'un index, est centré sur l'analyse des rapports entre le texte romanesque et l'image aux XVII^e et XVIII^e siècles ; il prend plus particulièrement pour objet les traductions de romans illustrées, incitant à penser ensemble deux gestes créateurs, producteurs de nouveaux effets de sens : la transposition iconographique et la transposition linguistique. Dans l'introduction de l'ouvrage, Nathalie Ferrand souligne l'association fréquente de ces deux opérations, qui justifie une approche croisée : les traductions de romans se trouvent dans des proportions remarquables accompagnées de gravures ; c'est même parfois en traduction qu'une œuvre reçoit sa première illustration. L'éditrice développe ensuite un programme théorique dans lequel elle articule notamment l'étude des traductions illustrées à des problématiques littéraires : l'analyse d'une traduction illustrée suppose de s'interroger sur la « position d'interprétation et d'actualisation » (p. 14) d'une œuvre étrangère qu'un traducteur et un illustrateur doivent adresser à un nouveau public. Il convient ainsi de mesurer la fidélité de la traduction illustrée au genre et au registre du texte-source, et de dégager l'interprétation plus ou moins féconde de l'œuvre qui sous-tend le travail de transposition. Il convient également de mesurer la fidélité de la traduction illustrée au contexte national originel, en distinguant les cas de naturalisation de l'œuvre étrangère, et les traitements plus respectueux de l'altérité culturelle. L'éditrice explore dans son ample propos introductif l'articulation des études de traductions illustrées à d'autres problématiques, telles que l'approche comparée de l'image, et l'histoire culturelle (ou la comparaison des réceptions d'une même œuvre dans plusieurs pays européens).

La première partie, « Illustrer un roman traduit », est consacrée aux romans illustrés pour la première fois en traduction.

Laurence Plazenet montre que si les illustrations sont rares au XVII^e siècle, et si le genre romanesque, peu considéré, y a droit moins que d'autres, les traductions de romans grecs en France aux XVI^e et XVII^e siècles inversent la tendance et contribuent à introduire les gravures dans les ouvrages romanesques. Les estampes qui accompagnent les *Ethiopiennes* et *Daphnis et Chloé* font l'objet d'analyses particulièrement minutieuses. Ces images ont le statut d'outil de lecture, et proposent un itinéraire à travers le roman, un peu à la manière d'un résumé. Les illustrateurs ne prétendent donc pas offrir une interprétation originale du récit. Ils ne s'astreignent pas cependant à une fidélité rigoureuse au texte dans leur représentation du référent géographique et historique des romans grecs ; leurs images sont de ce point de vue, comme les textes traduits de l'époque, de « belles infidèles », et tendent à créer un « monde du roman » iconographique assez uniforme.

Les pratiques illustratives en Allemagne diffèrent à beaucoup d'égards des pratiques françaises. C'est ce que met en évidence N. Ferrand dans son analyse des gravures qui ornent les traductions allemandes de romans de Fénelon, Marivaux, Mouhy et Prévost : ces estampes livrent souvent, en effet, une véritable interprétation du texte écrit, manifestant par là une certaine autonomie par rapport à l'œuvre. Le frontispice de la traduction allemande du *Télémaque* de 1700 présente ainsi ce miroir du prince comme un roman politique, tandis que celui d'une deuxième traduction parue en Allemagne en 1744 le donne à lire comme un roman édifiant, au contenu essentiellement moral. En outre, les illustrations allemandes se tiennent au plus près des textes quand il s'agit de représenter le contexte national originel des romans étrangers, et se distinguent par là de la « belle infidèle » naturalisante à la française.

Monique Moser-Verrey envisage le cas inverse d'une œuvre allemande traduite en France. Inspiré de *Don Quichotte*, considéré par les historiens comme le premier roman

allemand moderne, *Don Sylvio* de Christoph Martin Wieland (1764) a été traduit et adapté au goût du public français par Mme d'Ussieux en 1770. Le texte de cette « belle infidèle » est illustré au moment de son entrée dans la collection du *Cabinet des fées* (en 1786) de gravures qui retracent dans un parcours clair les moments essentiels du récit. Ces images sont conçues comme un support pour le lecteur plutôt que comme des créations porteuses de significations nouvelles. L'article présente par ailleurs une enquête approfondie sur les circonstances biographiques et idéologiques qui ont conduit les d'Ussieux à mener ce travail d'adaptation de l'œuvre de Wieland.

On sait à quel point les traductions d'œuvres anglaises ont compté dans l'histoire de la littérature française au XVIII^e siècle. Maurice Lévy centre son étude sur les romans « gothiques » anglais, rarement illustrés en langue originale, alors que leurs traductions en France sont accompagnées d'illustrations nombreuses et de qualité, représentant en général les moments où l'horreur ou le pathétique atteignent leur paroxysme. M. Lévy s'interroge sur les raisons qui expliquent le recours fréquent aux images dans ce corpus particulier. Il invoque notamment le contexte éditorial – la qualité médiocre des traductions nécessitant en compensation de bonnes illustrations – et le contexte historique de la Terreur, auquel les images souvent effrayantes semblent faire écho.

La deuxième partie, « Traduire un roman illustré », est consacrée aux romans qui possèdent déjà une illustration au moment de leur traduction. Ce cas de figure ouvre la possibilité d'études comparées des séries iconographiques réalisées dans le roman en langue originale et dans le roman traduit.

Comparant les illustrations des *Voyages de Gulliver* de Swift dans les traductions françaises et en Angleterre, Alexis Tadié souligne la constance des épisodes représentés, et le caractère peu marqué des déplacements opérés au XVIII^e siècle dans cet ensemble iconographique. C'est au XIX^e siècle que les gravures ornant les traductions de Swift s'émancipent simultanément du texte et des illustrations antérieures, dans les éditions pour enfants et les éditions abrégées. Grandville innove en donnant quatre cents illustrations de *Gulliver*, qui devient, en quelque sorte, « image accompagnée de texte » (p. 161).

Cleveland de Prévost est déjà illustré en France quand il est traduit en italien (en 1751-1755), dans une édition qui propose vingt-quatre planches somptueuses. Philip Stewart propose un commentaire précis de ces illustrations et les situe dans le contexte d'une intrigue particulièrement longue et complexe. L'article permet de faire connaître aux chercheurs cette importante série de gravures qui avait été jusqu'à présent négligée ou ignorée.

La Nouvelle Héloïse a été illustrée en France et dans plusieurs pays européens. Christophe Martin compare la série d'estampes françaises réalisée par Gravelot, dont les sujets avaient été définis par Jean-Jacques Rousseau lui-même, et les séries iconographiques parues en Angleterre et en Allemagne. Les gravures allemandes dessinées par Chodowiecki substituant à la sélection de scènes opérée par Rousseau un programme entièrement nouveau appellent à ce titre une attention particulière. Si les estampes de Gravelot figuraient la multiplicité et la complexité des relations dans le roman, ainsi que les ambiguïtés des personnages, les illustrations allemandes, destinées à un public bourgeois, privilégient la représentation des relations familiales, au détriment de la relation amoureuse. Elles révèlent une interprétation réductrice de *La Nouvelle Héloïse*, présentée comme un récit édifiant voué à la célébration de l'ordre et de la vertu.

Les *Lettres d'une Péruvienne* ont été illustrées en France et dans la traduction anglaise de ce roman. Jonathan Mallinson oppose les gravures choisies par Mme de Graffigny, qui montrent une héroïne autonome, assez proche du personnage du texte, et les gravures anglaises qui représentent une héroïne située dans la dépendance du personnage masculin, et interprètent

les *Lettres* comme un roman sentimental. La traduction illustrée tend ainsi à normaliser l'œuvre en réduisant le scandale que constituait pour certains lecteurs, au dénouement, le choix féminin de la solitude.

La troisième partie, « L'illustration comme traduction », explore dans leur diversité les fonctions et les statuts de la gravure dans les livres ; le terme de « traduction » est pris ici dans un sens métaphorique ; à la différence des parties précédentes, cette section ne propose pas toujours des études conjointes d'illustrations et de traductions linguistiques.

Nicholas Cronk étudie les illustrations françaises du célèbre roman de Fielding, *Tom Jones*, réalisées par Gravelot, qui manifestent une convergence remarquable des choix esthétiques du traducteur (en l'occurrence A. de La Place), et de l'illustrateur. Par des moyens différents propres à leurs arts respectifs, Gravelot et La Place refaçonnent le roman selon les normes du goût français. Alors que *Tom Jones* est un roman burlesque, un anti-roman, les estampes de Gravelot en proposent une vision plus moralisante que comique, privilégient les scènes d'intérieur au détriment des actions qui se passent sur la route, sacrifient la vaste fresque de caractères imaginée par Fielding pour centrer l'attention sur le personnage de Tom. Gravelot transforme le chef-d'œuvre de Fielding en roman sentimental, opérant ainsi un changement de genre. L'interprétation du texte qu'il a proposée à travers ses estampes a probablement assuré le succès de *Tom Jones*, mais elle a trahi l'esprit de l'œuvre, dont elle a méconnu et masqué le caractère novateur.

L'article de Florence Magnot-Ogilvy est centré sur *La Mouche* de Mouhy, roman-mémoires ancré dans l'univers picaresque, traduit en anglais dès 1742 et illustré en France en 1777. Ces deux « traductions », linguistique et visuelle, mettent en évidence, par des voies différentes, la représentation de la violence sociale dans le récit, que des interprètes ultérieurs ont eu tendance à occulter. Si en 1876, Ch. Monselet a présenté *La Mouche* comme « un bon, un joyeux, un vivace roman », le traducteur anglais de 1742, quant à lui, n'essaie pas de gommer l'étrangeté du texte de Mouhy, dont il restitue notamment la « précision clinique ». L'illustrateur de 1777, sélectionnant les moments de crise et de violence, interprète également *La Mouche* comme un roman sombre, plutôt que comme un roman comique et léger.

L'analyse des illustrations des œuvres de Rétif de la Bretonne constitue nécessairement un cas singulier, dans la mesure où Rétif, qui est en grande partie son propre éditeur, réussit à contrôler la fabrication des estampes accompagnant ses volumes. Aussi les gravures de *La Découverte australe*, que Ph. Despoix a élue comme objet d'étude, sont-elles animées du même esprit parodique que le roman lui-même. Si le texte fait concurrence aux récits de voyages de l'époque, les estampes manifestent, de façon similaire, un travail de reprise et de travestissement des images de pays lointains illustrant ces mêmes récits (celui du capitaine Cook, découvreur du Pacifique, est particulièrement visé par cette opération parodique). Le texte et l'image font également concurrence à l'*Histoire naturelle* de Buffon ; les rapports entre les sexes, surreprésentés dans les gravures de *La Découverte australe*, en opposition avec le registre plus neutre des ouvrages scientifiques, autorisent à parler d'« ethnographie galante », voire libertine. Que les images rétiviennes déstabilisent les représentations codifiées, le lecteur s'en persuade en examinant le choix d'estampes remarquables par leur caractère peu conventionnel, sinon hors normes, proposé par Ph. Despoix.

L'article de Philippe Kaenel se distingue des autres contributions au volume dans la mesure où il est consacré en partie à ce qu'on pourrait appeler une théorie de la relation entre texte et image, telle que L.-S. Mercier a pu l'élaborer. « Iconoclaste », Mercier conteste la légitimité même de l'illustration d'une œuvre écrite : la traduction visuelle est nécessairement une trahison. Au rapprochement traditionnel de la poésie et de la peinture, condensé dans la formule horatienne « ut pictura poesis », il substitue une antithèse opposant, dans le sillage de

Lessing, d'une part la musique et la poésie, qui « nous ouvre[nt] la porte d'un autre monde, d'un monde intellectuel », et d'autre part la peinture qui fixe, isole et dénature l'objet représenté. Il n'est pas surprenant de lire sous la plume de Mercier auteur du *Tableau de Paris* une critique de l'illustrateur de cet ouvrage, B.-A. Dunker – critique d'autant plus vive que certaines illustrations sont très peu fidèles au texte qu'elles sont censées servir.

Dans un texte final, N. Ferrand présente l'exposition de romans illustrés du XVIII^e siècle qui eut lieu en mai 2007 à la Bayerische Staatsbibliothek, en marge du colloque « Traduire et illustrer le roman ».

YOUMNA CHARARA