



HAL
open science

**Cartes de Tendre : Échos pastoraux et littérature des
objets galants en Angleterre au XVIIIe siècle – “ A
Voyage to the Isle of Love ” (1684) et La Montre, or
The Lover’s Watch (1686) d’Aphra Behn**

Line Cottagnies

► **To cite this version:**

Line Cottagnies. Cartes de Tendre : Échos pastoraux et littérature des objets galants en Angleterre au XVIIIe siècle – “ A Voyage to the Isle of Love ” (1684) et La Montre, or The Lover’s Watch (1686) d’Aphra Behn. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2022, 41, 10.4000/episteme.14883. halshs-03889151

HAL Id: halshs-03889151

<https://shs.hal.science/halshs-03889151v1>

Submitted on 13 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cartes de Tendre : Échos pastoraux et littérature des objets galants en Angleterre au XVII^e siècle – « A Voyage to the Isle of Love » (1684) et *La Montre, or The Lover's Watch* (1686) d'Aphra Behn

Maps of Tender: Pastoral Echoes and the Literature of Objects in Seventeenth-Century England – Aphra Behn's « A Voyage to the Isle of Love » (1684) and La Montre, or The Lover's Watch (1686)

Line Cottagnies



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/14883>

DOI : 10.4000/episteme.14883

ISSN : 1634-0450

Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Référence électronique

Line Cottagnies, « Cartes de Tendre : Échos pastoraux et littérature des objets galants en Angleterre au XVII^e siècle – « A Voyage to the Isle of Love » (1684) et *La Montre, or The Lover's Watch* (1686) d'Aphra Behn », *Études Épistémè* [En ligne], 41 | 2022, mis en ligne le 10 juin 2022, consulté le 10 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/14883> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.14883>

Ce document a été généré automatiquement le 22 juillet 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cartes de Tendre : Échos pastoraux et littérature des objets galants en Angleterre au XVII^e siècle – « A Voyage to the Isle of Love » (1684) et *La Montre, or The Lover's Watch* (1686) d'Aphra Behn

Maps of Tender: Pastoral Echoes and the Literature of Objects in Seventeenth-Century England – Aphra Behn's « A Voyage to the Isle of Love » (1684) and La Montre, or The Lover's Watch (1686)

Line Cottegnies

- 1 Dans la France de la préciosité et de la galanterie s'épanouit au XVII^e siècle une littérature des objets galants, cartes, miroirs, gants, éventails, almanachs et autres boussoles. Cette littérature essaime dans les recueils collectifs, qui sont autant les témoignages que le lieu d'une sociabilité galante, prolongeant la vie des salons¹. Or ces textes, en vers ou en prose, le plus souvent relativement brefs, et dont la vogue fut relativement éphémère, s'inspirent très largement du modèle offert par Madeleine de Scudéry dans *Clélie* en 1654, qui leur fournit avec la Carte de Tendre un modèle herméneutique et esthétique inlassablement imité et décliné. Le trope de la carte allégorique manifeste autant une reprise qu'une réinvention d'un modèle pastoral qui, quant à lui, trouve sa source principale dans les *ekphrasis* spatiales de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé². La topique de la carte pastorale allégorique, littéralement u-topique – puisqu'elle parle d'un non-lieu, ouvert aux explorations symboliques – connut en effet une faveur extraordinaire tout au long du XVII^e siècle. Par extension analogique, la littérature des objets qui s'en inspire trouve dans l'objet le support d'une réflexion galante sur le sentiment amoureux, transposant les pérégrinations spatialisées dans un univers pastoral pour le milieu urbain d'une élite éprise de la nouvelle sociabilité des

salons. Cet article s'intéresse, après avoir rappelé quelques éléments de définition et de contexte, à la réception de l'autre côté de la Manche de ces modèles de littérature galante qui font fureur en France. Seront ici étudiés deux exemples de textes français adaptés par Aphra Behn pour le lectorat anglais dans les années 1680, sa version du *Voyage de l'Île d'amour* de Paul Tallemant, publiée en 1684 sous le titre « A Voyage to the Isle of Love », et celle de *La Montre* de Balthazar de Bonnecorse, qui paraît en 1686 sous le titre *La Montre, or The Lover's Watch*³. Il s'agit de dégager les stratégies d'adaptation et de transposition appliquées à cette littérature galante post-pastorale pour le lectorat anglais de la Restauration.

1. Carte(s) de Tendre

- 2 Lorsque Madeleine de Scudéry introduisit la Carte de Tendre dans *Clélie, histoire romaine*, elle n'imaginait sans doute pas le succès que celle-ci allait rencontrer. La carte apparaît dans la première partie du roman, publié en 1654 : décrite dans la narration, par une de ces *ekphrasis* dont elle parsème le texte, la carte fournit matière à une longue conversation entre les personnages⁴. Si l'on en croit un billet des « Chroniques du samedi », qui relatent les débats qui ont lieu dans le salon de Mademoiselle de Scudéry, cette conversation fictive fait écho à des conversations galantes qui se sont effectivement tenues à la fin de 1653 et au début de 1654⁵. L'illustration, gravée très probablement par François Chauveau, est insérée dès la première édition en 1654 et connaîtra une fortune extraordinaire. Peut-être à la faveur des manuels scolaires qui font une part belle à l'illustration depuis la seconde guerre mondiale, cette image fait partie intégrante de notre mémoire collective et de notre imaginaire pour ressurgir sous des formes parfois insolites, notamment sur le web⁶. Elle est devenue une icône culturelle, qui continue de solliciter l'imaginaire pour offrir un modèle d'allégorisation herméneutique et amuser, puisque ce modèle peut aisément être détourné par le jeu d'esprit.
- 3 Au XVII^e siècle, les cartographies galantes, qu'elles soient discursives (en vers ou en prose) ou figurées – ou parfois les deux ensemble –, connaissent un succès foudroyant dans le sillage du modèle offert par Madeleine de Scudéry. On peut même parler de phénomène culturel, puisqu'on assiste à une véritable explosion de textes et de représentations qui y font directement référence, que ce soit pour la commenter ou l'imiter, pour la transposer à un autre objet, ou encore pour s'en moquer comme l'expression du ridicule auquel s'exposent les précieuses⁷. L'essor du trope de la carte galante a été bien étudié, entre autres par Jean-Michel Pelous, Louis Van Delft et Delphine Denis, qui s'attachent en particulier aux cartes allégoriques romanesques créées à l'imitation de la Carte de Tendre et leur matérialisation sous forme de représentations gravées⁸, à l'instar de la Carte du Royaume de Coquetterie, qui est dérivée de l'ouvrage de François Hédelin d'Aubignac, *Histoire du temps, ou Relation du Royaume de Coquetterie* (1654)⁹.
- 4 Mais la Carte de Tendre ne fonctionne pas comme un modèle allégorique seulement pour des sujets galants. Elle est aussi utilisée au XVII^e siècle comme modèle allégorique satirique pour parler de religion : le Père Zacharie, un Capucin de Lisieux, décrit ainsi, dans un texte de 1660, une carte de « la Jansénie », « Province fort agreable & fertile, située entre la Libertinie qui la borne à Orient par ses vastes & grasses campagnes ; La Desesperie (quasi toute en sables & en rochers) qui ferme la partie Occidentale, & la

Calvinie qui la touche au Septentrion¹⁰ ». Cette carte allégorique, qui rapproche implicitement le modèle de la Carte de Tendre du Jansénisme, pourrait suggérer une affinité plus profonde qu'il n'y paraît entre la philosophie de Scudéry et l'augustinisme. La carte allégorique de Tendre sert toutefois à une infinité de sujets : dans *La Carte de la cour*, Gabriel Guéret décrit ainsi le parcours du courtisan en société comme une version profane du voyage amoureux de la carte de Tendre, de « Noble Sang » au « Temple de la Renommée » en passant par l'« Île des plaisirs¹¹ ».

5 Les imitations qui s'inspirent de la carte de Tendre, « colifichets de facture inégale » pour D. Denis¹², fleurissent tout particulièrement dans les recueils collectifs qui sont composés dans et autour des salons, notamment le recueil Suze-Pellisson à partir de 1664¹³, où Aphra Behn va très largement puiser son inspiration, puisque trois des textes qu'elle traduit y sont reproduits¹⁴. La galanterie, que Denis décrit comme une « catégorie labile, ou mieux poreuse [...], à l'articulation de la vie sociale et de la littérature », est essentielle pour comprendre l'éthos et l'esthétique prisés des salons parisiens au XVII^e siècle¹⁵. Selon Furetière, « galant » se dit en 1690, de qui est « honnête, civil ; qui a de l'esprit, qui fait les choses de bonne grâce [...], se dit encore d'un homme qui a l'air de la Cour, les manières agréables, qui tâche à plaire et particulièrement aux Dames, par des manières honnêtes et complaisantes ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* relève la même dualité en 1694 : la galanterie est d'abord un art de vivre et représente l'éthos des honnêtes gens, mais elle est aussi un art de séduire, et « particulièrement » la gent féminine¹⁶. Les cartes galantes, comme la littérature galante en général, partagent ce souci de produire un discours policé et honnête et elles participent d'un mouvement plus général qui offre aux femmes un rôle d'arbitre du discours sur l'amour et l'amitié. Comme l'ont montré Van Delft et Denis en particulier, le trope de la cartographie amoureuse galante correspond en effet à un désir de repérer, donc de nommer et de définir, de nouvelles formes de sociabilité et de nouvelles règles pour régir les rapports entre les hommes et les femmes – ou, à l'opposé, les tourner en satire.

6 La carte est donc bien, dans *Clélie*, un objet galant, puisqu'elle constitue un support visuel et didactique, destiné par l'héroïne éponyme à rendre compréhensible à son amant Herminius la conception de l'honnête amour qu'elle défend, un amour nommé Tendre ou Tendresse – notion que Furetière définit comme amour, ou encore « sensibilité du cœur et de l'âme » et Richelet comme « amitié, amour, amitié tendre et passionnée », ajoutant que « tendre » signifie « sensible¹⁷ ». Célère commente ainsi la Carte pour la Princesse des Léontins :

Vous vous souvenez sans doute bien, Madame, qu'Herminius avoit prié Clelie de luy enseigner par où l'on pouvait aller de *Nouvelle Amitié à Tendre* : de sorte qu'il faut commencer par cette première Ville qui est au bas de cette Carte, pour aller aux autres ; car afin que vous compreniez mieux le dessein de Clelie, vous verrez qu'elle a imaginé qu'on peut avoir de la tendresse par trois causes différentes ; ou par une grande estime, ou par reconnaissance, ou par inclination[.]¹⁸

7 Ainsi, répondant à l'invitation de son amant, Clélie dessine une carte emblématique de sa conception de l'amour pour l'éclairer et lui montrer comment se rendre digne de la femme qu'il aime. Il s'agit bien, explicitement, d'enseigner un comportement à suivre et de faire visualiser un parcours d'initiation, qui doit permettre aux amants de s'accorder. Au-delà d'Herminius, c'est toute la communauté rassemblée autour de Clélie qui bénéficie de ces enseignements – les débats, qui ont lieu par lettres interposées, sont rendus publics par la conversation. Ainsi, la carte n'est pas seulement un support

allégorique permettant de visualiser et de concevoir une conception de l'amour, elle est aussi un accessoire galant, un support d'introspection pour les personnages, qui se la montrent les uns aux autres, la plient et la dépliant. Elle passe de mains en mains et différents personnages la consultent, la commentent et tentent de l'appliquer à leur situation. Mais comme l'a montré Delphine Denis, on peut aussi la lire comme un programme narratif pour le roman dans son ensemble, dont les diverses histoires enchâssées paraissent en actualiser les multiples possibilités¹⁹.

- 8 La Carte de Tendre dessine en effet trois itinéraires possibles pour arriver au parfait amour, à partir de la « nouvelle amitié ». Trois autres itinéraires sont voués à l'échec, menant alternativement à la Mer d'Inimitié, au Lac d'Indifférence ou à la Mer dangereuse si l'on dérive trop vite, en se laissant emporter par le Fleuve d'Inclination. Tous les itinéraires valides valorisent la lenteur, l'épreuve et le mérite. Cette carte sert de fait une conception de l'amour galant qui se fonde sur une forme de néoplatonisme, que certains critiques décrivent comme étant en réalité d'inspiration augustinienne²⁰, reposant sur la patience et la reconnaissance d'une affinité qui s'approfondit par un mérite qui aura été mis à l'épreuve. Ainsi, le principe de l'honnête amitié est fondateur d'une nouvelle relation entre les sexes, où c'est cette fois la femme qui entend arbitrer les conditions de la relation amoureuse, mais où l'élection au sein du couple doit être mutuelle. Avec cette carte, on le voit, Scudéry invente d'abord un *topos*, un principe de visualisation, fondé sur un cheminement allégorique, c'est-à-dire un outil herméneutique qui peut ensuite s'appliquer à de multiples objets. Mais cet outil de pensée est matérialisé sous la forme d'un objet galant, qui peut lui-même ensuite se décliner sous de multiples autres manifestations matérielles sous la plume de ses contemporains, selon un principe herméneutique analogue et reproductible. C'est ainsi qu'apparaissent par exemple les almanachs d'amour, sur le modèle du *grand almanach d'amour* élaboré dans l'entourage de Madeleine de Scudéry, qui constitue une autre façon d'inventorier les mille et une nuances du sentiment amoureux, ou encore la montre de Bonnacorse²¹.

2. Les cartes de Tendre en Angleterre : Aphra Behn et *Le Voyage de L'Isle d'Amour*

- 9 La mode de la littérature des objets galants ne paraît pas avoir eu le même succès en Angleterre qu'en France²². Il faut sans doute attribuer cette différence à des raisons culturelles, sociales et littéraires. La culture aristocratique est moins dominante parmi le lectorat anglais du Commonwealth des années 1650, hybride socialement, au moment où cette littérature commence à fleurir en France. À partir de la Restauration, alors que le modèle culturel français, qui est l'émanation de la vie des salons et de la cour, est perçu comme hégémonique et puissamment attractif, il suscite tantôt fascination, tantôt méfiance²³. La littérature française est aussi perçue comme le produit d'une nation ennemie sur l'échiquier politique et, qui plus est, catholique. Pourtant, la fiction de Madeleine de Scudéry, et tout particulièrement *Clélie*, traduit dès sa parution en français, connut un succès immédiat : publiée à Paris en 1654, la première partie du roman paraît en anglais dans une traduction de John Davies dès 1655, bien qu'elle soit attribuée à Georges de Scudéry. Les autres tomes sont traduits au fur et à mesure de leur parution en France. Ce n'est d'ailleurs pas le seul roman français à rencontrer un tel sort en Angleterre : l'ensemble des longs romans héroïco-galants français,

notamment ceux de La Calprenède, de Scudéry et de Gomberville, sont traduits en anglais immédiatement après leur publication en France. La réédition de l'intégrale de la traduction anglaise de *Clélie* à Londres en 1678 témoigne toutefois du caractère plus durable du succès de ce roman²⁴.

- 10 La Carte de Tendre est donc connue en Angleterre, puisqu'elle est incluse dans le premier volume de la traduction anglaise de *Clelia* dès 1655, et la gravure est reprise dans l'édition intégrale de 1678²⁵. Pourtant, elle ne connaît pas la même diffusion et on ne trouve guère de références à la « Map of Tender » dans la littérature anglaise de la période. Quant à la galanterie, le nouvel ethos amoureux qui se définit dans ces années-là, elle reste un objet étranger, que les Anglais observent avec un certain intérêt – comme en témoignent les nombreuses traductions de fiction française –, mais plutôt comme une curiosité, un phénomène spécifiquement français, qu'un modèle à imiter. Pourtant, l'Angleterre puise aux mêmes sources – le creuset de la littérature pastorale européenne – que la France. Dans la période qui suit la guerre civile, une partie de l'aristocratie est en exil en Europe continentale et de nombreux royalistes sont dispersés ou retirés dans leurs terres, loin de Londres. En exil, nombreux sont les Anglais à fréquenter les salons parisiens, dont, en particulier, la reine Henriette Marie²⁶. Après la Restauration, l'Angleterre ne connaît pourtant pas un phénomène analogue à celui des salons parisiens²⁷. Certes, avant la guerre civile, Henriette-Marie avait déjà fait de sa cour un cercle précieux, acclimatant au passage, dans les années 1620 et 1630, des formes de pastorales dramatiques qui se faisaient l'écho de la première préciosité française²⁸. Il y avait là un terreau favorable pour les jeux allégoriques autour des cartes amoureuses. Pourtant, l'ethos aristocratique dominant de la Restauration ne paraît pas particulièrement réceptif à la galanterie, mais tend plutôt vers le libertinage des cercles courtisans et la vogue des genres satiriques²⁹.
- 11 Pour mieux comprendre les particularités de l'acclimatation contrariée de la galanterie en Angleterre, on s'intéressera ici à l'adaptation des tropes de la cartographie galante et pastorale par Aphra Behn dans deux textes qu'elle traduit du français dans les années 1680. Comme l'écrit Ros Ballaster, Aphra Behn « construit sa carrière en prose sur la traduction du français³⁰ ». Forte de sa solide connaissance du français, Behn, après une première carrière de dramaturge, se tourne à la fois vers l'écriture de fiction et vers la traduction au début des années 1680³¹. Les œuvres qu'elle choisit – ou que l'on choisit pour elle – sont toutes de grands succès de librairie en France. Elle traduit d'abord Paul Tallemant, *Le Voyage de L'Isle d'Amour* (initialement paru à Paris en 1663), récit en prosimètre – forme narrative qui alterne prose et vers. Elle l'adapte en un long poème narratif qui fait trois fois la longueur de l'original et l'inclut dans son recueil *Poems on Several Occasions* (1684)³². Elle publie la suite, *Le Second Voyage de L'Isle d'Amour* (originellement paru à Paris en 1664), sous le titre *Lycidus* en 1688³³. En 1685, elle publie sa traduction des *Reflexions ou Sentences et Maximes morales* de La Rochefoucauld sous le titre « Reflections on Morality, or Seneca Unmasqued. From the French », dans le recueil intitulé *Miscellany*³⁴. Puis vient *La Montre: Or the Lover's Watch* de Balthazar de Bonnacorse, récit en prosimètre publié originellement en français en 1666, ici adapté en 1686, dont le titre en anglais montre bien qu'il est un objet hybride, mal identifié, en Angleterre. Enfin, Behn traduira aussi un petit roman historique et galant, *Agnes de Castro*, de Jean-Baptiste Brillhac, en 1688, et, la même année, *l'Entretien sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (paru pour la première fois en 1687), sous le titre *A Discovery of New Worlds*³⁵.

- 12 *Le Voyage de l'Isle d'Amour* de Tallemant et *La Montre* de Balthazar de Bonnacorse reflètent parfaitement le goût français contemporain pour les objets galants et attestent aussi la faveur dont jouit le prosimètre dans les milieux précieux³⁶ : on peut à cet égard véritablement parler d'une littérature des objets galants qui s'inscrit dans la lignée de la Carte de Tendre, car elle reprend le principe herméneutique de l'allégorie utilisant pour support un objet tout en s'inscrivant dans un cadre pastoral. *La Montre* de Bonnacorse et le *Voyage* de Tallemant sont bien les produits d'un même contexte galant et il n'est guère étonnant que ces œuvres soient toutes deux – de même que la suite du *Voyage* – incluses dans le Recueil Suze-Pellisson, ce qui marque, sinon leur parenté, du moins leur communauté d'esprit. Dans cette littérature des objets, qui est souvent reprise aussi dans le *Mercurie galant*, le mode pastoral est investi par la galanterie pour devenir un lieu de sociabilité galante. Le *Voyage de l'Isle d'amour* de Paul Tallemant, traduit en 1684, se présente ainsi comme un voyage allégorique dans un pays qui semble figurer une nouvelle Carte de Tendre. Un amant, Lisander, y fait le récit d'un voyage en mer au cours duquel il accoste à l'île d'amour (ou pays de Plaisir), où, pour enfin retrouver la femme qu'il a brièvement aperçue, il doit patiemment cheminer depuis le rivage jusqu'au « Temple d'amour » et au « Palais du vray plaisir », que Behn anglicise par une réminiscence littéraire, le nommant « Bower of Bliss³⁷ », non sans une distorsion lourde de sens, puisque chez Spenser ce dernier était associé au dérèglement des sens. L'amant avance alors de sites en villes et en villages, au gré des rencontres de personnages aux noms allégoriques, qui tantôt le retardent, tantôt l'aiguillonnent, traversant une alternance successive de phases d'espoir et de désespoir. Ainsi, il rencontre des personnages appelés Prudence ou Respect qui lui enseignent la patience, se repose dans le village d'Inquiétude, puis dans le village de « Petits soins » (« little cares », Behn 1992, 115), ou la Ville d'Espérance (« Hope », *ibid.* 119)... Puis, c'est la « Cité de Respect », « l'Antre de la Cruauté », le « Torrent du Désespoir » (« The Den of Cruelty », « the river of Despair », *ibid.*, 126-127), avant la rencontre de Pitié et l'étape au « Château de Confiance » (« Confidence », *ibid.*, 134)... Après qu'il a enfin atteint, triomphalement, le « Palais du vray plaisir », un personnage nommé Destin lui barre la route et il termine tristement son périple dans le « Désert du souvenir » (« Desert of Remembrance », *ibid.*, 158), après avoir appris la mort subite de sa bien aimée.
- 13 Aphra Behn prend de très grandes libertés avec le texte français, qu'elle étoffe constamment, intercalant de longs poèmes indépendants du reste du poème narratif dans de nouvelles sections, là où le récit original en prose incluait des quatrains ou de courts madrigaux. Suivant le principe narratif de la pérégrination offert par le texte, elle ajoute également des étapes dans la progression de l'amant, comme « The Truce » (« trêve ») ou « The Reflection » (« réflexion », *ibid.*, 103, 114), ou de nombreuses digressions, par exemple pour décrire la puissance de l'amour – la plupart des ajouts étant des moments de pause et de réflexion pour l'amant, là où l'original était plus rythmé et léger³⁸. Ce texte, dans le contexte anglais, n'est pas sans rappeler un autre voyage moral et symbolique, d'inspiration spirituelle et qui s'inscrivait, quant à lui, dans le sillage imaginaire des Moralités, *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, qui avait été publié juste quelques années auparavant en 1678, et dont Behn semble ici offrir une version libertine. En effet, la traduction anglaise de Tallemant par Behn est remarquable par l'exagération, voire l'hyperbolisation, des effets qu'elle manifeste : cette amplification est visible autant dans la représentation du désir, rendu plus explicite, que, à l'inverse, dans les clichés pastoraux qui relèvent de conventions éculées et créent un effet occasionnellement burlesque. Ces effets d'amplification sont

particulièrement évidents dans les digressions ajoutées par la traductrice, où le narrateur se lamente sur son sort, dans une rhétorique pastorale hyperbolique :

Now with impatient hast, (but long in vain)
 I seek the Charming Author of my Pain,
 And haunt the Woods, the Groves, and ev'ry Plain.
 I ask each Chrystal Spring, each murmuring Brook,
 Who saw my fair, or knows which way she took?
 I ask the Eccho's, when they heard her Name?
 [...]
 At last, where all was shade, where all was Gay;
 On a Brooks Brink, which purling past away,
 Asleep the lovely Maid extended lay. (*ibid.*, 110-111)

- 14 Le répertoire pastoral invoqué inclut ici de nombreux *topoi* habituels du genre, égrenés les uns après les autres : le *locus amoenus* ou, au contraire, le lieu pastoral comme désert hostile (*locus horribilis*) sont décrits avec force amplifications rhétoriques absentes de l'original. Cette grammaire pastorale familière ici reprise est amplifiée pour donner lieu à de longs développements qui interrompent la narration et ralentissent les pérégrinations, déséquilibrant par des boursouflures le texte original qui était bref et incisif. Cette stratégie est en effet marquée par une nette tendance à l'amplification burlesque. Ainsi, Behn ajoute un nuage de Cupidons qui volent en rangs serrés dans le regard de la femme aimée : « Officious Cupid's do her Eyes obey, / Sharpning their Darts from every Conquering Ray » (*ibid.*, 108). Ce pastoralisme tardif semble un écho des réminiscences pastorales qu'on peut trouver par exemple dans les décors baroques et rococo à la mode dans les cercles élégants à la période. On pense par exemple aux plafonds peints par Antonio Verrio (1639 ?-1707) en Angleterre, auteur du programme iconographique d'inspiration mythologique commandé par Charles II pour la rénovation du Château de Windsor dans les années 1670 et 1680. Or Aphra Behn connaissait bien ce peintre, auquel elle rend un hommage appuyé dans une digression spectaculaire de six cent-cinquante mots insérée dans sa traduction de *La Montre*, où, en hommage au roi Charles II, elle décrit les merveilles du Château de Windsor et de ses nouveaux jardins : « And the Paintings of the famous Vario, and noble Carvings of the unimitable Gibon, shall never dye; but remain, to tell succeeding Ages, that all Arts and Learning were not confin'd to ancient Rome, and Greece³⁹ ».

- 15 Dans la traduction du *Voyage de l'Isle d'amour*, les *topoi* pastoraux sont aussi utilisés pour érotiser les rapports entre les personnages. Dans le texte de Tallemant, une tension érotique subtile était perceptible, mais Behn rend cette tension beaucoup plus explicite : le texte galant, avec son dosage délicat de décorum et d'érotisation, devient sous sa plume un poème explicitement libertin, où le désir et la sexualité sont très franchement abordés. Surprenant sa belle endormie, l'amant éperdu contemple son corps presque dénudé, dans un passage ajouté par la traductrice : « Her thin loose Robe did all her shape betray » (Behn 1992, 111). Seule l'arrivée d'un intrus, « Respect », empêche le jeune homme d'accomplir son dessein et de rejoindre la belle. Enfin, les retrouvailles avec cette dernière mènent, dans un passage totalement inventé par Behn, à une apothéose de jouissance décrite en des termes très physiques :

'Twas Heaven! Twas Extasie! Each minute brought
 New Raptures to my Senses, Soul and Thought;
 Each Look, each Touch, my Ravisht fancy charm'd
 Each Accent of her Voice my Blood Alarm'd;
 I pant with every Glance, faint with a Kiss[.]

- 16 Pourtant, submergé par un puissant désir, le narrateur se voit dans l'incapacité de conclure :

Unable to possess the conquer'd Joys; [...]
 Shame and confusion let me know I liv'd.
 I saw the trembling and dis-appointed Maid. (*ibid.*, 156)

- 17 Ce texte nous rappelle que Behn, en réponse à un célèbre poème du comte de Rochester, avait écrit un poème libertin sur « The Disappointment », la détumescence subie par l'amant trop entreprenant au moment fatidique envisagée depuis une perspective féminine⁴⁰. L'adaptation qu'elle nous offre du *Voyage* s'enrichit d'une lecture en parallèle des poèmes de Behn, d'autant qu'ils sont publiés dans le même volume poétique.

3. *La Montre*, relue par Aphra Behn

- 18 *La Montre* de Bonnacorse se situe, quant à elle, au croisement de deux influences de la littérature galante française, la mode pour les cartes allégoriques et la littérature des objets telle que définie plus haut – et regroupant toute une littérature contemporaine qui se focalise sur un objet dans une perspective emblématique pour en tirer des développements moraux, symboliques ou simplement plaisants (et parfois les trois à la fois). La trame de *La Montre* est simple : une dame, Iris, qui doit s'absenter à la campagne, fait présent d'une « montre » à Damon, son amant, un homme du monde et un courtisan, grâce à laquelle elle entend contrôler son emploi du temps en lui assignant des activités pour les vingt-quatre heures de la journée, décrites heure par heure. La montre est à la fois le récit lui-même, divisé en vingt-quatre chapitres qui constituent des prétextes à autant de développements sur la sociabilité galante, sur l'amour et la vie intime, et le concept de la montre, matérialisé par le cadran de Cupidon qui illustre l'ouvrage et dont les graduations correspondent aux vingt-quatre sections du livre (et qui sont par exemple : 8h00, « Agreeable Resverie », 9h00, « Dessen de ne plaire à personne », 10h00, « Lecture de billets », 11h00, « Heure à écrire », etc.).



Fig. 1 : « La Montre de Cupidon », in *La Montre, Revuë et corrigée*, Paris, Louis Billaine, 1671. Crédits : Collection particulière.

- 19 *La Montre* peut dès lors s'interpréter comme un livre d'heures profane et galant, qui couvre ce que doit être la journée idéale de Damon selon Iris : une journée et une nuit consacrées à penser à elle, tout en s'adonnant au minimum des activités mondaines que suppose son rang. Sous une apparence ludique, l'ouvrage adapte l'idée du bréviaire amoureux dont on trouve de multiples variantes à la période : sa spécificité – et c'est en cela qu'il s'inscrit dans l'idéal galant de Scudéry – est d'introduire un point de vue féminin sur la cour amoureuse, ce qui n'a pas dû laisser Behn indifférente. Dans la seconde partie que Bonnacorse donne à l'ouvrage, originalement parue en France en 1671, l'optique est différente : Damon envoie en retour à Iris une boîte pour sa montre, boîte qui est ornée de chiffres monogrammés emblématiques dont le texte discute l'application et la nature. Enfin, dans la dernière section de cette suite, c'est le miroir d'Iris qui parle et décrit des scènes auxquelles il assiste, notamment les scènes de toilette qui sont autant de prétextes à des développements discrètement érotiques, lorsque le miroir évoque les différentes parties du corps d'Iris, dans une forme qui joue avec celle du blason.
- 20 La montre d'amour allégorique de Bonnacorse peut donc s'interpréter comme une variante de la Carte de Tendre qui transpose l'allégorie spatiale de Scudéry en allégorie temporelle, dans le contexte d'une littérature galante qui se saisit des objets comme supports de développements allégoriques. Le miroir qui parle, dans la seconde partie de *La Montre*, annonce déjà, quant à lui, les récits du XVIII^e siècle dont les narrateurs ne sont pas humains. Il s'inscrit à cet égard dans le sillage du récit de Samuel Isarn, publié en 1660 sous le titre *La Pistole parlante, ou la Métamorphose du louis d'or*⁴², qui est intégré au recueil Suze-Pellisson sous le titre « Le Louïs d'or, à Mademoiselle de Scudéry ». Ce récit plaisant donne la parole à une pièce d'or qui passe de mains en mains, annonçant

d'autres fictions expérimentales du même genre⁴³. On peut sembler loin, avec *La Montre*, de la pastorale : le choix de la montre comme objet emblématique a beaucoup à voir bien sûr avec le développement de l'horlogerie et la popularité croissante des montres personnelles parmi une élite aisée, plutôt urbaine⁴⁴. La boîte gravée de la montre et le miroir sont d'autres symboles de statut social – le miroir renvoie à la toilette féminine et au lieu de l'intime⁴⁵. Il y aurait ici toute une économie symbolique à étudier, mais on voit, quoi qu'il en soit, que le mode de fonctionnement allégorique de ces objets domestiques est analogue au déchiffrement proposé pour la Carte de Tendre. La pastorale s'est donc urbanisée : au lieu de progresser dans un décor pastoral codifié, Damon se déplace dans la ville et dans le monde ; or ce monde présente les mêmes caractéristiques que l'univers pastoral des cartes allégoriques, avec ses différentes étapes, ses dangers, ses lieux de perdition, ses traversées du doute ou de l'espoir, ou ses refuges, tandis que le protagoniste doit faire la preuve de son mérite et qu'il rencontre des adjuvants et des opposants analogues (amis, conseils ou rivales de sa maîtresse) sur le chemin qui doit mener à la tranquillité de l'amour réciproque. Dans cette version un peu particulière du voyage, qui suit une progression temporelle et cyclique, ce but ultime est appelé « Agreeable Waking » dans la traduction de Behn (pour l'« Agreeable Resverie » de Bonnetcorse), et correspond au moment du réveil. Car la différence de taille est bien sûr ici non pas le caractère linéaire, mais cyclique des journées, puisque les amants sont séparés pour une durée indéterminée qui est en tout cas bien plus qu'une journée.

- 21 Objets de vertu, présents dans les cabinets, les boudoirs et les chambres de tout homme ou femme du monde, les objets de la littérature galante sont aussi des objets personnels et domestiques marqueurs de l'identité et soumis à l'influence de la mode. Ce sont aussi des objets intimes : la montre se porte en accessoire tantôt exhibée, tantôt tout contre le corps, tandis que le miroir reflète l'apparence physique, y compris dans sa nudité secrète. « Corrélats objectifs » littéraires⁴⁶, ces objets intimes permettent au lecteur un accès direct à l'espace privé du moi, à l'intimité physique et psychologique du sujet, à la plume du social et du personnel. Cet aspect de *La Montre* semble avoir particulièrement stimulé Aphra Behn : elle introduit des changements dans l'original qui sont autant de prétextes à développer la psychologie des deux personnages et à érotiser leurs rapports, comme on le verra. D'autres arrière-plans peuvent aussi expliquer le succès de *La Montre*. Il existe en effet une littérature spécifique centrée sur l'horloge ou la montre, qui a une histoire particulièrement riche : *La Montre* de Bonnetcorse peut ainsi se lire comme une variante sécularisée des versions moralisées du livre d'heures d'origine médiévale⁴⁷. C'est aussi une variante lointaine et précieuse du genre de l'almanach. Au XVII^e siècle, la vogue des « almanachs » ou des « loteries d'amour », qui en sont de lointains dérivés, est contemporaine de *La Montre*, mais là où Bonnetcorse innove, c'est en appliquant le principe allégorique à la montre d'amour galant. Son texte connaît d'ailleurs un certain succès et contribue, à son tour, à alimenter cette littérature des objets qui l'a d'abord rendu possible. Il donne lieu à de nombreuses imitations et prolongements, comme *La Boussole des amans*, publié anonymement en 1668 et qui lui a parfois été attribué. La boussole se présente comme une rivale bucolique de *La Montre* : « La voilà, Tirsis, cette Boussole dont je vous avois parlé ; [...] si elle ne vaut pas la Montre d'Iris, n'en accusez que l'indigence de vostre Bergere. Il y a bien de la diférence entre la simplicité de nos Campagnes, & la magnificence de la Cour⁴⁸ ». Ce texte, qui est aussi un prosimètre, semble plagier *La Montre*, dont il reprend l'intrigue dans ses grandes lignes. Il se clôt ainsi sur l'invitation faite par la dame à son

amant Tirsis de lui fabriquer une boîte pour la boussole qu'elle lui a envoyée. L'allégorie de la montre ou de l'horloge est à son tour reprise dans un récit en prose attribué à Donneau de Visé et inséré dans le numéro d'avril 1678 du *Mercure galant* sous le titre « l'histoire du cadran et de l'horloge d'amour⁴⁹ », accompagné d'une illustration gravée. Dans ce texte épistolaire, un amant envoie un récit circonstancié de sa journée, heure par heure, à sa maîtresse jalouse, et des complications s'ensuivent quand la dame en vient à mettre en doute la sincérité de son amant. Dans le tome 12 de novembre 1679 est incluse une illustration gravée d'« un Cadran galant » donné par une dame à son amant, qui représente Cupidon portant un cadran accompagné de vers⁵⁰. De multiples objets domestiques sont soumis à un traitement allégorique analogue : miroirs, portraits, bijoux, lettres, etc. En 1668, l'Abbé Torche publie un recueil intitulé la *Cassette des bijoux*, dont une édition révisée paraît en 1669 sous le titre *La Toilette galante de l'amour*, qui s'inscrit encore explicitement dans le sillage de *La Montre* de Bonnicorse. Cette littérature précieuse des objets ne semble pas avoir eu beaucoup de succès en Angleterre, si l'on excepte *La Montre: or The Lover's Watch* de Behn, traduction qui, quant à elle, semble avoir rencontré une certaine faveur, puisque le texte est réimprimé avec la fiction de la romancière jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, bien que son statut de traduction soit rapidement « oublié ». Fait rare dans l'histoire de la littérature, le texte de Behn sera même retraduit anonymement en français en 1789 sous le titre *L'Art de Faire l'Amour, ou la Pendule de l'Amant. Traduit de l'Anglois de Mistriss B***⁵¹*, comme si la version anglaise était le texte source, tandis que Bonnicorse tombe dans l'oubli.

- 22 Behn introduit dans son adaptation du texte des modifications importantes, qui vont dans le même sens que celle qui sont apportées au prosimètre de Tallemant. Tout d'abord en modifiant l'équilibre entre prose et vers. La particularité du prosimètre tel qu'il est pratiqué en France au XVII^e siècle est d'insérer complètement les passages en vers, généralement très courts, dans la narration : ainsi, les vers complètent une phrase ou illustrent une pensée, ce qui crée une continuité ; les passages en vers sont courts, de deux à quatre vers généralement, plus rarement huit, selon que l'auteur insère un distique ou un petit « madrigal » dans le texte – le madrigal, forme poétique fluide, est couramment pratiqué à l'époque, car il se caractérise par sa liberté, avec des vers de longueurs variables. Or Behn rompt cette continuité en introduisant des poèmes digressifs beaucoup plus longs, sous la forme d'odes à plusieurs strophes introduites par des titres indépendants, dans le texte en prose. Elle transforme ainsi sa version de *La Montre* en une forme de recueil poétique enchâssé. Ces poèmes interrompent le flux de la narration comme autant de digressions, n'entretenant avec le texte enchâssant qu'un lien ténu, comme une improvisation au sens musical du terme. En outre, comme c'est déjà le cas avec sa version de Tallemant, dans *La Montre* la rhétorique pastorale donne aussi lieu à des amplifications et à des effets de broderie. En conséquence, l'adaptation de *La Montre* fait le triple de la longueur de l'original.
- 23 Pourtant, Behn se montre dans l'ensemble une lectrice attentive de Bonnicorse : elle n'hésite pas, à l'occasion, à réviser le texte pour en corriger la syntaxe ou restaurer la logique d'un argument, et procède à des adaptations ou des accommodements majeurs pour rendre le texte compréhensible par un public anglais. L'une de ces adaptations consiste à minimiser le décorum ou sens des convenances qui l'emporte souvent dans l'original français. Ce n'est pas que l'Iris de Bonnicorse soit prude, mais elle est décrite comme une dame « honorable », soucieuse de décorum et de discrétion dans la conduite de ses amours, notamment en public. L'Iris de Behn est plus affirmée, voire insolente, et plus audacieuse. On peut aller jusqu'à voir une intention pré-féministe

dans la façon dont la traductrice souligne et accentue le désir de contrôle d'Iris sur les sentiments et la vie de Damon. Une autre différence, qui relève autant d'une interprétation culturelle que personnelle, concerne l'accentuation par Behn de la sensualité et de la physicalité des rapports entre les deux personnages, qui était suggérée de manière indirecte avec beaucoup de délicatesse dans l'original : ainsi Behn digresse, faisant rougir son héroïne, la montrant soupirante et tremblante de désir, comme dans ce passage (qui ne figure pas dans *Bonnecorse*), où Iris se remémore son trouble en présence de son amant :

For my part, I never call to mind the least soft, or kind Word I have spoken to Damon, without finding, at the same Instant, my Face cover'd over with Blushes, and my Heart with sensible Pain. I sigh at the Remembrance of every Touch I have stol'n from his Hand, and have upbraided my Soul, which confesses so much guilty Love, as that secret desire of Touching him made appear. I am angry at the Discovery, though I am pleas'd at the same time, with the Satisfaction I take in doing so; and ever disorder'd at the remembrance of such Arguments of too much Love. (Behn 1686, 15-16)

- 24 L'attirance physique qu'Iris confesse ressentir va bien au-delà de ce qui est suggéré dans *Bonnecorse*. Il en va de même dans ce passage où Behn invente la fixation érotique de Damon sur les mains sensuelles de sa maîtresse :

The beautiful Colour and Proportion of your Arm is unimitable, and your Hand is dazzling fine, small, and plump; long-pointed Fingers, delicately turn'd; dimpl'd on the Snowy Out-side, but adorn'd within with Rose, all over the soft Palm. O *Iris!* Nothing equals your fair Hand. (Behn 1686, 221-22)

- 25 Ailleurs, Behn semble même faire allusion à une physiologie quasi-mécaniste du désir, dans un passage où le Miroir, narrateur de l'une des sections de la suite de *La Montre* feint de surprendre un monologue de Damon où celui-ci décrit le désir qu'il ressent pour Iris en termes très physiques, à la simple évocation de ses mains : « It never toucht him, but it made his Blood run with little irregular Motions in his Veins; his Breath beat short and double; his Blushes rise, and his very Soul dance » (Behn 1686, 222). Cette insistance de Behn sur les sensations comme sur les sentiments qui accompagnent le désir donne aux deux personnages une vie sentimentale plus dense et plus riche et des interactions plus physiques que dans le texte français. Behn explicite ainsi davantage les sentiments de jalousie qu'Iris ressent, mais elle la montre parfois aussi comme étant plus sentimentale que l'Iris de *Bonnecorse*. Dans tous les cas, elle tend à lui donner des sentiments plus complexes, parfois plus retors⁵². Ainsi, Iris déplore avec plus d'intensité en anglais l'asymétrie de l'attachement en amour ou la rivalité qui existe entre les femmes dans le monde⁵³.

- 26 Behn ajoute en outre au texte une forme d'humour en jouant explicitement avec ses lecteurs. En plusieurs endroits, elle s'amuse à faire tomber le masque de la traductrice, ainsi lorsqu'elle s'invite elle-même dans le texte par une mise en abyme magistrale, en introduisant le poème d'un mystérieux « poète », qui n'est autre qu'elle-même :

there is a Holiness in Love, that's true, that ought not to be prophan'd: And as the Poet truly says, at the latter End of an *Ode*; of which, I will recite the Whole.

The Invitation.

Aminta, fear not to confess

The charming Secret of thy Tenderness:

That which a Lover can't conceal,

That which, to me, thou shouldst reveal. (Behn 1686, 64-65)

- 27 Behn module la tonalité délicate de l'original, comme si la délicatesse et le sens du décorum de l'original nécessitaient des accommodements pour son lecteur anglais. Ses choix introduisent une tension dans le texte anglais entre l'idéalisation propre à la littérature précieuse et un mode plus réaliste, qui fait la part belle à un érotisme franc, dont elle fait par ailleurs preuve dans le reste de son œuvre.
- 28 Aphra Behn procède également à d'autres formes d'adaptation culturelle. Les lieux mondains comme « Le jardin du roi », qui est décrit dans le texte de Bonnetcorse comme une promenade à la mode, devient « the Park, or the Mall » (*ibid.*, 83), assurément plus pertinent pour le lecteur londonien de la Restauration. Behn introduit d'autres références culturelles à la société de son temps, mentionnant par exemple les « fops » (les petits-maîtres) et les « coquettes », marques qui modifient le contexte social de l'original : la société aristocratique élitiste mise en exergue dans le texte français devient sous la plume de la traductrice une société plus interlope, moins explicitement aristocratique, qui nous rappelle le monde de ses propres comédies. En chemin, Behn sacrifie à la mode anglaise du genre du caractère, en intégrant au texte deux caractères satiriques, comme ici celui d'une coquette, en vers :

The Coquet.

Milinda, who had never been
Esteem'd a Beauty at Fifteen,
Always Amorous was, and Kind:
To every Swain, she lent an Ear.
Free as Air, but False as Wind;
Yet none complain'd, She was Severe.
She eas'd more than she made complain:
Was always Singing, Pert, and Vain. (*ibid.*, 44).

- 29 La société que décrit Behn en filigrane n'est plus, de fait, le monde aristocratique des salons ou de la cour : c'est une scène interlope, dangereuse, où règnent les apparences trompeuses et la ruse, et où les relations entre les sexes sont compliquées par la prédation, le désir de possession ou la jalousie. On a ici clairement une opposition culturelle entre le décorum français et la description d'une société anglaise permissive et dangereuse, où rodent les « gallants », « gazing on the Ogling Sex » (*ibid.*, 41). Cette scène où s'échangent des regards concupiscent figure dans l'un de ses poèmes additionnels, « The Instruction », où elle fait allusion à une rencontre galante dans une église, scène totalement absente dans l'original, mais qui figure bien, en revanche, dans deux de ses propres pièces, *The Feign'd Curtizans* et *The Lucky Chance* (*ibid.*, 40-41). Cette scène aurait été impensable chez Bonnetcorse. Enfin, Behn, dont les convictions pro-Stuart sont bien connues, ajoute des digressions politiques qui ne figurent pas dans l'original français. Elle ajoute en particulier deux développements substantiels à la gloire du roi Jacques II. Le premier est un poème intitulé « The King », qui fait trois fois la longueur du madrigal assez sobre où Bonnetcorse avait inclus un très court éloge de Louis XIV. L'autre digression est encore plus spectaculaire, on l'a vu : il s'agit du long développement enthousiaste de six-cent-cinquante mots sur les beautés de Windsor Castle et de ses jardins, récemment rénovés, à la gloire de Charles II et de son frère Jacques II. Il s'agit d'un moment rare dans le texte où Behn semble perdre complètement de vue l'original français, emportant le lecteur dans une excursion panoramique de Windsor à la gloire des Stuart.
- 30 Si le *Voyage to the Isle of Love* ne semble pas avoir été particulièrement bien reçu en Angleterre, le recueil *La Montre : Or The Lover's Watch* est, quant à lui, réimprimé dans les

éditions collectives des œuvres en prose de Behn à partir de 1696, ce qui lui donne une visibilité remarquable pendant une bonne partie du XVIII^e siècle. Le texte, annexé aux œuvres originales de Behn, perd son statut de traduction, puisque seuls les textes liminaires de l'édition de 1686 informaient le lecteur de sa nature de texte second. La toute dernière section du livre, « The Looking-Glass, Sent from Damon to Iris » (Behn 1686, 199-243), qui correspond en fait à la seconde partie de *La Montre* parue en 1671, est, quant à elle, réimprimée séparément avec un titre indépendant, *The Lady's Looking-glass, To Dress Herself by, or, The Whole Art of Charming*, en 1697, ce qui semble indiquer une préférence, dans le contexte anglais, pour la partie du recueil qui témoigne d'une veine plus réaliste et plus franchement érotique. C'est sous ce titre qu'il figure aussi dans l'édition collective des œuvres en prose de Behn. La première partie de *La Montre*, qui est, il est vrai, plus chaste, semble avoir été perçue comme excessivement cérébrale, si l'on en croit les témoignages qui attestent par ailleurs sa réelle diffusion. On trouve en effet de nombreux échos à *La Montre*, souvent ironiques, dans la littérature de la période. Susanna Centlivre s'en moque par exemple dans *The Perjur'd Husband, or, The Adventures of Venice, a Tragedy* (1700). Un petit-maître, Lodovico, est surpris par Lucy fulminant contre *La Montre* qu'il est en train de lire :

I found him in his study reading the Lover's Watch, which he swears does not at all agree with his Constitution. He hates injunctions of Love, like those of Penance: For the one, says he, is no more pleasurable to the Body, than the other beneficial to the Soul.⁵⁴

- 31 Cette littérature galante française est donc bien connue d'un public mondain anglais socialement mêlé et désireux de suivre la mode, mais elle suscite un intérêt ambivalent : pour être reçue et acceptée dans le contexte culturel anglais, elle fait l'objet d'adaptations radicales qui, on le voit, la dénaturent en partie, mais surtout témoignent d'une forme de déplacement ou de contresens volontaire. Coupée de son contexte d'apparition, celui d'une sociabilité aristocratique mondaine qui se prolonge dans la production de textes galants, et dont la dimension ludique est fondamentale, il semble qu'elle soit prise au premier degré et lue comme prescriptive, et donc moralisatrice. La version d'Aphra Behn paraît résister à cette lecture morale, mais elle impose au texte une autre forme d'humour, volontiers licencieux. Cette forme de réception ignore les échanges symboliques au sein d'une élite galante qui ont présidé à l'apparition de ces textes. La littérature française galante est donc vue par le prisme d'une culture plus réaliste, volontiers satirique ou burlesque, qui ne peut totalement faire sens de cet objet non identifié qu'est alors pour l'Angleterre la « galanterie » française, tant dans son versant sérieux – la tension vers un idéal de sociabilité pour les honnêtes gens – que dans ses aspects ludiques, voire humoristiques, totalement perdus en traduction. Car la tonalité si particulière de la littérature galante, faite « d'ingéniosité, de raillerie légère, d'enjouement et de délicatesse⁵⁵ », ne passe pas en traduction. Behn lui substitue, on l'a dit, une autre forme d'humour, plus caustique, parfois franchement grivoise, qui joue sur le code de la galanterie, en le déplaçant et le subvertissant. Les échos au pastoralisme des romans héroïco-galants – transmis notamment par l'intermédiaire de la topique du voyage amoureux – sont doublement mis à distance : la topique pastorale, déjà instrumentalisée par le discours de la galanterie, se voit ici adaptée dans une forme si ornée, si hyperbolique, qu'elle semble tendre tantôt vers le cliché, dans un pastoralisme décoratif et ornemental qui annonce déjà les fêtes galantes d'un Watteau, tantôt vers la satire – voire le burlesque. Les Arcadies de Behn ne sont plus les « Arcadies malheureuses » des émules de l'*Astrée*,

selon l'expression de Françoise Lavocat⁵⁶, mais désormais bien celles d'un libertinage assumé.

NOTES

1. Sur la galanterie en général et la notion de « collectivité littéraire » galante, voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 152-188. Je souhaiterais remercier Christophe Schuwey de son aide précieuse dans les premiers temps de mon enquête.
2. *Ibid.*, p. 21-36. Pour l'influence de *L'Astrée* sur Madeleine de Scudéry, voir Anne-Élisabeth Spica, « Les Scudéry lecteurs de *L'Astrée* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 56, 2004, p. 397-416.
3. Cette étude prolonge une partie des analyses sur l'adaptation par Behn de Bonnetcorse que j'ai présentées dans un précédent article : « Jeux littéraires en France et en Angleterre au XVII^e siècle », *Études Épistémè*, 37, 2020.
4. *Clélie, histoire romaine [...] Première partie*, Paris, 1660 [1654], p. 390-410.
5. *Chroniques du samedi*, éd. Alain Niderst, Delphine Denis et Myriam Maître, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 52.
6. On la voit déclinée sur le web sous de multiples formes, souvent humoristiques, y compris en langue anglaise (par exemple : la « Map of Meditationland » de Gemma Correll, <https://www.gemmacorrell.com/collections/illustration/products/a-map-of-meditationland>, consultée le 30 mars 2020) ; enfin, elle est devenue un motif textile évocateur du vieux monde pour une élite fortunée avec une célèbre robe Gucci (collection printemps-été 2016) – robe qui fut portée entre autres par Michelle Obama pour une émission de télévision bien connue.
7. Voir pour de nombreux exemples et pour une analyse de la mode des cartographies : Delphine Denis, « “Sçavoir la carte” : Voyage au Royaume de Galanterie », *Espaces classiques*, 34, 2002, p. 179-189 (<https://id.erudit.org/iderudit/007561ar>, consulté le 30 mars 2020) et « Les Inventions de Tendre », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 4, 2004, p. 44-66 (<https://id.erudit.org/iderudit/1005476ar>, consulté le 30 mars 2020).
8. Pour les cartes allégoriques dans leur matérialité, voir Enid P. Mayberry Senter, « Les cartes allégoriques romanesques du XVII^e siècle. Aperçu des gravures créées autour de l'apparition de la Carte de Tendre de la *Clélie* en 1654 », 89, 1299, 1977, p. 133-144. Sur les cartes allégoriques dans leurs aspects discursifs et symboliques, voir Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980, p. 13-34 ; Louis Van Delft, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *Études françaises*, 21, 2, 1985, p. 91-115 et *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 65-86, et Delphine Denis, « Les Inventions de Tendre », art. cit. Sur la tradition plus large de la cartographie allégorique, voir l'ensemble du numéro spécial d'*Études françaises*, sur le thème des *Cartographies*, sous la direction de Bernard Beugnot et Françoise Siguret (1985).
9. Voir Denis, « “Sçavoir la carte” », art. cit., p. 182.
10. Loys Fontaines [Père Zacharie], *Relation du pays de Jansénie, où il est traité des singularitez qui s'y trouvent, des Costumes, Mœurs & Religion des Habitans*, Paris, 1660, p. 2.
11. Gabriel Guéret, *La Carte de la cour*, Paris, 1663. Cité par Denis, « “Sçavoir la carte” », art. cit., p. 183.

12. Denis, « Les Inventions de *Tendre* », art. cit., p. 45.
13. Le recueil intitulé *Recueil de pièces galantes en prose et en vers de Madame la Comtesse de la Suze et de Monsieur Pellisson* est publié en 1663 et croît au fil des éditions successives – plus de dix au XVII^e siècle – jusqu'à comporter cinq tomes. D'abord intitulé *Recueil de pièces galantes en prose et en vers, dédiées à Madame de la Comtesse de la Suze* (libraire : Gabriel Quinet), il est publié en un volume et deux tomes en 1663 (nouvelle édition identique en 1664), puis paraît sous le titre *Recueil de pièces galantes en prose et en vers de Madame de Suze et de Monsieur Pellisson*, avec quelques variantes. Il comporte trois volumes en 1674, puis quatre à partir de 1680. Pour plus de détail sur cette histoire éditoriale, voir L. Cottegnies, « Jeux littéraires en France et en Angleterre au XVII^e siècle », *Études Épistémè*, 37, 2021. Sur l'histoire de ces volumes collectifs et de l'auctorialité féminine, voir Myriam Dufour-Maître, « “Ces Messieurs du Recueil des pièces choisies”. Publication collective et anonymat féminin », *Littératures classiques*, 80, 1, 2013, p. 309-322.
14. Behn utilise l'édition de 1684, qui est la première à inclure le texte de Bonnetcorse ; ce recueil inclut aussi le texte de Tallemant et la suite qu'il en donne, *Le Second Voyage de l'Isle d'amour*, également traduit par Behn, sous le titre *Lycidus* (1688, voir plus bas).
15. Denis, « “Sçavoir la carte” », art. cit., p. 182.
16. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. 2, p. 138, et *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, t. 1, p. 508.
17. Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit., t. 4, p. 659 et Pierre Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, Jean Herman Wiederhold, 1680, t. 2, p. 436.
18. *Clelie*, op. cit., p. 399.
19. Denis, « Les Inventions de *Tendre* », art. cit., p. 58.
20. Voir article de Claude Filteau, « Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte », *Littérature*, 36, 1979, p. 37-60 (https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_36_4_1182, consulté le 30 mars 2020).
21. Denis, « “Sçavoir la carte” », art. cit., p. 184.
22. Voir mon « Jeux littéraires en France et en Angleterre au XVII^e siècle », art. cit.
23. Pour la réception du roman français par un lectorat socialement mêlé, voir Alice Eardley, « Marketing Aspiration: Fact, Fiction and the Publication of French Roman in Mid-Seventeenth-Century England », in *Seventeenth-Century Fiction. Text and Transmission*, eds Jacqueline Glomski et Isabelle Moreau, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 130-142. Pour l'ambivalence vis à vis du modèle français à la Restauration en particulier, voir Gesa Steadman, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Farnham, Ashgate, 2013, notamment p. 63-108.
24. *Clelia An excellent new romance dedicated to Mademoiselle de Longueville. Written in French by the exquisite pen of Monsieur de Scudery governor of Nostre-Dame de la Garde. The First Part*, Londres, imprimé pour Humphrey Moseley et Thomas Dring, 1655 (in-folio). L'édition collective paraît sous le titre : *Clelia, an excellent new romance: the whole work in five parts, dedicated to Mademoiselle de Longueville*, Londres, imprimé par H. Herringman, et al., 1678 (in-folio).
25. La Carte de Tendre n'est pas incluse dans l'exemplaire du volume de 1655 reproduit dans *Early English Books Online* (exemplaire de l'Université de l'Illinois) ; elle est signalée toutefois dans d'autres exemplaires comme celui de la Bodleian Library.
26. Voir Karen Britland, *Drama at the Courts of Queen Henrietta Maria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 222-223.
27. Il a été suggéré que Lady Carlisle avait son propre salon à Londres, moins élitiste que celui de la reine à la cour – il faut rappeler qu'Henriette-Marie avait quitté Paris en 1625, au moment où le salon de Madame de Rambouillet était en plein essor. Voir Britland, *ibid.*, notamment p. 12-13 et p. 35-36, et Julie Sanders, « Caroline Salon Culture and Female Agency: The Countess of Carlisle, Henrietta Maria, and Public Theatre », *Theatre Journal*, 52, 2000, p. 449-464.
28. Britland, *Drama*, op. cit., p. 35-52.

29. Sur l'esthétique libertine de la Restauration, voir par exemple Warren Chernaik, *Sexual Freedom in Restoration Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
30. « built her career in prose on translation from the French » (Ros Ballaster, « “Bring(ing) Forth Alive the Conceptions of the Brain”: The Transmission of French to English Fiction between Stage and Page », in *Seventeenth-Century Fiction*, *op. cit.*, p. 183 – ma traduction).
31. Pour une présentation des enjeux de ces traductions, voir L. Cottegnies, « Aphra Behn's French Translations », in *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, eds Janet Todd et Derek Hughes, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 221-234.
32. [Paul Tallemant], *Le Voyage de l'Isle d'amour*, à Licidas, Paris, Charles de Sercy, 1663. La traduction de Behn, « A Voyage to the Isle of Love », paraît dans le recueil *Poems Upon Several Occasions: with a Voyage to the Island of Love*, Londres, imprimé pour R. Tonson et J. Tonson, 1684.
33. [Paul Tallemant], *Le Second Voyage de l'Isle d'amour*, à Licidas, Paris, Jean Guignard, 1664, traduit sous le titre : *Lycidus: or The Lover in Fashion. Being an Account from Lycidus to Lysander, of his Voyage from the Island of Love. From the French. . . Together with a Miscellany of New Poems. By several Hands*, Londres, imprimé pour Joseph Knight et Francis Saundars, 1688.
34. *Réflexions, ou sentences et maximes morales*, 4^e édition, Paris, Claude Barbin, 1675. Sur la traduction de La Rochefoucauld par Behn, voir L. Cottegnies « “Aphra Behn Unmasked”: A. Behn's Translation of La Rochefoucauld's *Réflexions morales* », in *Aphra Behn: Identity, Alterity, Ambiguity. (Proceedings of the Paris Aphra Behn Conference, 8-10 July 1999)*, eds Mary-Ann O'Donnell, Bernard Dhucq et Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 13-24, et « Of the Notion of Imitation: The Translations of La Rochefoucauld in England in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », in *Better in France? The Circulation of Ideas across the Channel in the Eighteenth Century*, éd. Frédéric Ogée, Crabury, Bucknell University Press / Associated University Presses, 2005, p. 129-143.
35. La traduction de *The History of Oracles*, du même Fontenelle, qui paraît la même année, n'est très probablement pas de son fait, bien qu'elle lui ait été attribuée. Sur la traduction par Behn de *L'Entretien sur la pluralité des mondes*, voir L. Cottegnies, « The Translator as Critic: Aphra Behn's Translation of Fontenelle's *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* (1688) », *Restoration*, 27, 1, printemps 2003, p. 23-38.
36. Sur le genre du prosimètre, voir Miriam Speyer, « Le prosimètre au XVII^e siècle : un “ambigu de vers et de prose” », *L'Entredeux*, 6, déc. 2019, <https://lentre-deux.com/index.php?b=83> (consulté le 3 avril 2020) et Denis, *Le Parnasse galant*, *op. cit.*, p. 151.
37. Allusion à Spenser. La traduction de Behn pour ce texte est citée dans l'édition Todd : *The Works of Aphra Behn. Vol. 1 Poetry*, éd. Janet Todd, Londres, William Pickering, 1992, p. 153 (par la suite Behn 1992, suivi du numéro de page).
38. Par exemple « Love's Power », Behn 1992, p. 107.
39. *La Montre : Or The Lover's Watch*, Londres, imprimé par R. H. pour William Canning, 1686, p. 155. Toutes les citations de *La Montre* sont tirées de cette édition. Grinling Gibbons (1648-1721) est un sculpteur qui travailla à Windsor et dans d'autres résidences pour le roi Charles II.
40. « The Disappointment », in *The Works of Aphra Behn. Vol. 1 Poetry*, *op. cit.*, p. 65-69. Le poème est d'ailleurs lui-même imité d'une source française, un poème de Cantenac publié en 1661 dans *Recueil de poesies choisies* (Amsterdam, 1661). Le poème de Behn est publié pour la première fois dans le même recueil que celui où paraît celui de Rochester sur le même sujet : *Poems on Several Occasions* (Londres, 1680). Sur le trope du poème d'impuissance, voir Hannah Lavery, *The Impotency Poem from Ancient Latin to Restoration Literature*, Abingdon, Routledge, 2014.
42. Paris, de Sercy, 1660.
43. *Recueil de pièces galantes en prose et en vers de Madame la comtesse de la Suze et de Monsieur Pelisson*, Trevoux, par la Compagnie, 1748, t. I, p. 248-266.

44. Sur l'histoire de l'horlogerie et ses liens avec la conscience de soi, voir David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1983, p. 99-103.
45. Pour le rôle du miroir dans la conception du moi, voir Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette, 1998.
46. Selon le sens que donne à cette notion T. S. Eliot dans *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921.
47. Pour une histoire de ce genre, dont l'un des modèles est l'*Orologium Sapientiae* d'Henri Suso, véritable succès du Moyen Âge, voir Cottagnies, « Headnote », pour l'édition du texte de Behn dans les *Complete Works*, Cambridge, Cambridge University Press, à paraître.
48. *La Boussole des amans*, Cologne, Pierre Marteau, 1668, p. 4.
49. *Le Mercure galant*, avril 1678, Paris, Claude Blageart, 1678 t. 4, p. 306-45. Disponible sur le site de l'OBVIL : <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1678-04/> (consulté le 6 avril 2020).
50. Novembre 1679, t. 12, p. 174-175. Voir le site de l'OBVIL, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1679-11#MG-1679-11_174 (consulté le 6 avril 2020).
51. Paris, Chez Guillot, 1789.
52. Voir par exemple Behn 1686, p. 95, où Behn rend plus dramatiques et intenses les sentiments d'impatience et d'anxiété qu'Iris attribue à Damon, le tourmentant à distance.
53. Behn ajoute tout un poème développant l'idée de rivalité féminine, par exemple (Behn 1686, 39-40).
54. *The Perjur'd Husband, or, The Adventures of Venice a Tragedy*, Londres, imprimé pour Bennet Banbury, 1700, p. 11.
55. Denis, « Les Inventions de Tendre », art. cit., p. 46.
56. Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998.

RÉSUMÉS

Lorsqu'Aphra Behn traduit *Le Voyage de l'Île d'amour* de Paul Tallemant (1663) et *La Montre* de Balthazar de Bonnecorse (1666), respectivement en 1684 et en 1686, elle adapte pour un lectorat anglais un modèle de littérature galante pétrie de pastoralisme qui connaît un très vif succès en France à la même période. Opérant la fusion entre un univers urbain et le modèle pastoral, cette littérature se saisit d'objets galants, cartes, mais aussi miroirs, boîtes, éventails, montres et autres almanachs d'amour, pour en faire des supports allégoriques d'une nouvelle pensée de l'amour. Les objets galants envahissent d'innombrables poèmes et récits, le plus souvent publiés dans des recueils collectifs, et perpétuent le modèle littéraire fourni par l'allégorie pastorale de la Carte de Tendre de Madeleine de Scudéry (*Clélie*, 1654). Cet héritage allégorique et pastoral est profondément transformé dans la littérature de la seconde moitié du siècle pour nourrir une esthétique et un ethos de la galanterie. Cet article s'intéresse à la traduction que Behn donne de ces textes et aux stratégies de modulation qu'elle fait subir à l'influence pastorale et galante française pour l'adapter au public anglais de la Restauration.

When Aphra Behn translated *Le Voyage de l'Île d'amour* de Paul Tallemant (1663) and Balthazar de Bonnecorse's *La Montre* (1666), respectively in 1684 and 1686, she was adapting for an English

readership a model of “*gallant*” literature steeped in pastoral sources that was very popular in France at the time. By fusing together an urban worldview and the pastoral model, this literature invests “*gallant*” objects, such as maps, mirrors, boxes, fans, watches or love almanachs as visual aids for allegorical developments on new fashionable conceptions of love. The gallant objects teem in poems and fiction that are often published in collective miscellanies and perpetuate the literary model offered by Madeleine de Scudéry’s *Map of Tender* (*Clélie*, 1654, published in 1655 in English). This allegorical and pastoral heritage was thoroughly transformed and adapted in the second half of the century into a new aesthetics and ethos of *galanterie*. This article deals with Behn’s translation of these texts to study the various ways in which she mediated the French pastoral and gallant influences for an English Restoration readership.

L’exemple le plus marquant de ce genre de fiction est sans doute, en France, *Le Sopha* de Crébillon (1737) ; en Angleterre, *The History of Pompey the Little* de Francis Coventry (Londres, 1751) qui donne la parole à un chien narrateur est assez représentatif de ce type de fiction expérimentale. Voir Christophe Martin, « Leçons de choses. Remarques sur les pouvoirs de l’objet dans quelques fictions d’expérimentations

pédagogiques », *Esthétique et poétique de l’objet au XVIII^e siècle*, éd. Christophe Martin et Catherine Ramond, in *Lumières* (Publication du Centre interdisciplinaire bordelais d’étude des Lumières), 5, 2005, p. 49-64.

INDEX

Mots-clés : Behn (Aphra), Bonnetorse (Balthazar de), pastorale, Carte de Tendre, Scudéry (Madeleine de), Clélie, Tallemant (Paul), galanterie, préciosité, XVII^e siècle, littérature des objets

Keywords : Behn (Aphra), Bonnetorse (Balthazar de), pastoral, Map of Tender, Scudéry (Madeleine de), Clelia, Tallemant (Paul), translation, galanterie, 17th century, object literature

AUTEUR

LINE COTTEGNIES

Line Cottagnies (Unité de recherche VALE) est professeur de littérature de la première modernité à Sorbonne Université. Ses travaux portent principalement sur Shakespeare et le théâtre historique. Elle a publié une monographie sur le trope de l’émerveillement dans la poésie anglaise entre 1625 et 1660 (*L’Eclipse du regard*, Droz, 1999) et co-édité plusieurs recueils d’essais, dont *Women and Curiosity in Early Modern England and France* (Brill, 2016), avec Sandrine Parageau, et *Henry V: A Critical Guide* (Bloomsbury, 2018), avec Karen Britland. Elle s’intéresse au théâtre et à la poésie du XVII^e siècle, à l’histoire des traductions (France-Angleterre) et aux femmes écrivains. Elle a aussi développé un intérêt pour l’histoire matérielle du livre. Elle a fait partie de l’équipe éditoriale des *Œuvres complètes* de Shakespeare à la Pléiade (8 vol., parus entre 2002 et 2021). C’est dans ce cadre qu’elle a édité et traduit les trois parties d’*Henry VI*. Elle a aussi édité *Henry IV, Part 2* pour *The Norton Shakespeare 3* (2016) et co-édité *Robert Garnier in Elizabethan England* (2017) avec M.-A. Belle. Elle prépare l’édition de trois œuvres d’Aphra Behn, à paraître chez Cambridge University Press.