



HAL
open science

Pamela européenne

Lucie Comparini

► **To cite this version:**

Lucie Comparini. Pamela européenne: Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières. Presses universitaires de la Méditerranée, 322 p., 2009, 978-2-84269-871-3. hal-03181460

HAL Id: hal-03181460

<https://hal.science/hal-03181460>

Submitted on 25 Mar 2021

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.

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Le Spectateur européen / The European Spectator

Pamela européenne

Parcours d'une figure mythique
dans l'Europe des Lumières

HORS SÉRIE

Études dirigées et rassemblées par Lucie COMPARINI

CENTRE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHES SUR
LES ÎLES BRITANNIQUES ET L'EUROPE DES LUMIÈRES

Collection *Le Spectateur européen / The European Spectator*

Directrice de collection : Élisabeth DÉTIS

Comité de lecture du *Spectateur européen*
Selection Committee of the *European Spectator*

Espagnol

Jacques SOUBEYROUX (Université de Saint-Étienne)
Sylvie PRIEUR (Université Paul-Valéry — Montpellier III)

Portugais

Marie-Hélène PIWNIK (Université de Paris-IV-Sorbonne)
Claude MAFFRE (Université Paul-Valéry — Montpellier III)

Italien

Françoise DECROISSETTE (Université de Paris VIII)
Lucie COMPARINI (Université de Savoie)

Allemand

Gérard LAUDIN (Université de Paris X-Nanterre)
Françoise KNOPPER (Université de Toulouse II-Le-Mirail)
Thomas BREMER (Université de Halle-Wittenberg, Allemagne)

Français

Claude LAURIOL (Université Paul-Valéry — Montpellier III)
Martial POIRSON (Université de Paris X-Nanterre, Bibliothèque
nationale de France et Comédie Française)

Anglais

Françoise DECONINCK-BROSSARD (Université de Paris X-Nanterre)
Serge SOUPEL (Université de Paris III-Sorbonne-nouvelle)
Allan INGRAM (Université de Northumbria)
Timothy McLoughlin (Université Paul-Valéry — Montpellier III)
Élisabeth DÉTIS (Université Paul-Valéry — Montpellier III)

Le Spectateur européen Numéro hors série

Pamela européenne

Sommaire

<i>Remerciements</i>	9
LUCIE COMPARINI	
<i>Introduction et repères chronologiques</i>	11
<i>Quelques dates</i>	19
Martial POIRSON	
<i>Préliminaires au traitement thématique et générique</i>	23
Hélène DACHEZ	
<i>Autour de Pamela ; Or, Virtue Rewarded (1740) de Samuel Richardson : imitations, adaptations, parodies</i>	43
Martial POIRSON	
<i>La Paméla française ou les infortunes de la vertu</i>	73
LUCIE COMPARINI	
<i>Pamela italienne ou le théâtre des expériences</i>	117
Marie-Noëlle CICCIA	
<i>L'avatar portugais de la Pamela de Goldoni : un roman mis en pièce</i>	175
Romain JOBEZ	
<i>Pamela allemande : un exemple de transfert culturel anglo-germanique</i>	231
Xavier CERVANTES	
<i>« Une intrigue commune excessivement usée, mais toujours agréable » : Pamela à l'opéra</i>	259
Andrea FABIANO	
<i>Musique de Pamela. La buona figliuola de Carlo Goldoni et Niccolò Piccinni : notes de lecture</i>	295

*À Françoise Decroisette,
qui a su encourager et guider
mes premières recherches.*

Remerciements

« Rassembler en une seule confédération toutes les républiques particulières dans lesquelles la République des Lettres, divisée et resserrée par les limites de chaque peuple, reconnaît des bornes que la politique n'a aucun intérêt de lui prescrire et qu'elle ne doit recevoir que de la mesure de l'esprit humain » : ainsi s'annonçait le programme du *Journal étranger*, publié en France entre 1754 et 1762, et suivi de la *Gazette littéraire de l'Europe*. Deux siècles et demi plus tard, la formule peut en substance s'appliquer à l'ambition du professeur Élisabeth Détiis de fédérer autour d'elle, dans le CIRBEL (Centre interdisciplinaire de recherche sur les Îles britanniques et l'Europe des Lumières), les chercheurs qui évoluent dans différents domaines littéraires nationaux du xviii^e siècle. Qu'une telle initiative ait été inspirée à une spécialiste de littérature anglaise, favorable à l'ouverture interdisciplinaire et au croisement des genres littéraires, dénotait une forme d'humilité intellectuelle et de rayonnement assez rares pour qu'on se joignît sans condition à l'entreprise.

Cette convergence de compétences créait un terreau propice à l'éclosion de recherches collectives. Par le brassage de différents horizons nationaux, elle ne pouvait, en outre, qu'évoquer le destin de la figure de Pamela, partie d'Angleterre, envahissant l'Europe après un passage obligé en France et, au bout du parcours, revenant en France, enrichie et transfigurée par son Grand Tour, dont l'étape la plus théâtralement opérationnelle s'avérait être l'Italie. Convain-

cue par la féconde justesse de cette approche, j'ai conçu le projet *Pamela européenne*. Apportant mon expérience de spécialiste de la littérature italienne, je caressais l'espoir de conduire l'étude au-delà de cette aire culturelle en fédérant à mon tour les forces vives de plusieurs spécialistes dont le but commun, et non la contribution personnelle, se voulait comparatiste. L'ouvrage qui résulte a été mené à bien grâce à l'enthousiasme de ses contributeurs. Qu'ils en soient tous ici sincèrement remerciés.

Qu'enfin soit exprimée la chaleureuse gratitude de notre groupe de travail envers le CIRBEL et l'université Paul-Valéry Montpellier III pour leur accueil et leur indéfectible soutien scientifique, administratif et logistique.

Introduction et repères chronologiques

Lucie COMPARINI
Université Paris-Sorbonne

Tandis qu'en France le roman de Richardson *Pamela, or Virtue Rewarded* n'est toujours pas traduit depuis le xviii^e siècle et que la traduction française originale attribuée à Prévost n'est lisible, chez Nizet, que sous une forme inachevée et déjà ancienne (seule la moitié du roman a été publiée en 1977), les sites encyclopédiques les plus courants sur internet informent les néophytes qu'il s'agit du « best-seller du [xviii^e] siècle » (Encarta 2007), du « plus gros succès de librairie de son temps » (Wikipedia 2008) et en proposent des résumés acceptables¹. Les études relatives à la formation du roman moderne accordent, quant à elles, une large part à *Pamela*, insistant sur sa modernité de forme et de contenu, ainsi que sur les

1. « Paméla, jeune servante de quinze ans au service d'une grande dame, Lady B., rend compte de son histoire édifiante à ses parents. Après la mort de sa maîtresse, elle doit subir les agressions perpétuelles de Mr. B., le fils de celle-ci. Ce libertin tente de séduire la prude jeune fille. S'instaure un jeu cruel, à la fois brutal et raffiné, qui plonge Paméla dans le désespoir. Séquestrée par son maître, elle écrit sa souffrance et va jusqu'à songer au suicide. Mais brusquement, le libertin, qui a eu accès aux lettres ainsi qu'au journal intime de Paméla, découvre le véritable sentiment qu'il éprouve pour la jeune fille. Ému et admiratif devant tant de résistance affichée, désormais amoureux d'elle, il la demande en mariage. Les noces sont célébrées malgré les réticences de la sœur de Mr. B. Paméla accède ainsi au plus haut rang de la société et peut jouir d'une vie conjugale accomplie dans la vertu et la morale » (Encarta 2007).

vastes répercussions de l'œuvre depuis sa première publication en 1740. Il ne fait aucun doute pour la critique que le succès de *Pamela* a dépassé le cadre du *novel* anglais par l'élargissement à d'autres domaines de la création littéraire et artistique. Or, rares sont les études qui approfondissent l'enquête au-delà des approches nationales individuelles et qui englobent le passage du genre matriciel à d'autres genres, voire le retour des avatars à la sphère romanesque. Pourtant, le rayonnement de *Pamela* a été si largement européen qu'on a pu dire que Pamela « appartient un peu à tout le monde¹ ». Car celle qui était, à l'origine, l'héroïne d'une aventure particulière, célébrée ou décriée, est vite devenue un personnage emblématique, dépassant le contexte de sa création. Le concept de métamorphose textuelle s'applique parfaitement au cas de Pamela qui, durant plus d'un demi-siècle, a connu diverses réécritures, fortes de l'impact initial du roman, de l'anglomanie ambiante, de la transformation des genres, mais aussi de la résonance de ses contenus et des potentialités offertes par ces derniers.

Si on suit la définition que Roland Barthes donne au « concept mythique », insistant sur le charme et la tromperie contenus dans ce dernier, ou celle de Claude Lévi-Strauss, qui met l'accent sur la projection de conflits², on peut affirmer que Pamela a acquis les caractéristiques d'un mythe moderne. Récupérant des archétypes du conte et de la fable où est magnifié l'idéal de vertu et de constance de la jeune fille pauvre, la figure de Pamela s'accompagne de l'observation minutieuse de la réalité (en réaction aux intrigues invraisemblables des *romances*) et de l'analyse psychologique. Le lien entre ces deux aspects parut d'emblée paradoxal et prêta le flanc aux critiques et aux parodies, à une époque où s'opérait, selon Thomas Pavel et son anthropologie du roman, « l'intériorisation de l'idéal », en particulier grâce au genre épistolaire³. La force de la figure archétypale de Pamela, liée à la tension entre la représentation réaliste

1. P. TOLDO, « Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni », in *Giornale Storico della Letteratura italiana*, XXXI, 1898, p. 343-360, p. 344. Expression reprise récemment par T. CRIVELLI, « Pamela, o la virtù ricompensata ». *Metamorfosi settecentesche*, in L. BALLERINI, G. BARDIN, M. CIAVOLELLA, *La Lotta con Prometeo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* (coll. Intern. AISLLI, Los Angeles, University of California, 1997), Firenze, Cadmo, 2000-2001, vol. II, p. 979-992, p. 992.

2. R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 230 ; C. LEVI-STRAUSS, *La structure des mythes*, in *Anthologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 248.

3. T. PAVEL, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

(les contacts inter-classes, la promotion d'une domestique pleine de qualités, le préjugé social, l'abus sexuel) et la défense de la vertu assiégée dont les souffrances impliquent la récompense posent un certain nombre de problèmes aux continuateurs et aux critiques de la « série des Pamela ». Martial Poirson pose les jalons d'une réflexion méthodologique convenant aussi bien à l'aire française qu'à l'ensemble de l'aire européenne (*Préliminaires au traitement thématique et générique*).

L'œuvre de Richardson met aussi en avant l'expression du trouble des sentiments et du désir, celle d'une jeune fille paradoxalement persécutée et amoureuse, qui se raconte à la première personne dans sa correspondance, puis dans son journal intime, dévoilant son ressenti en temps réel, camouflant la force de l'attrait physique sous la proclamation de l'intégrité sexuelle à sauvegarder. Ce n'est pas un hasard si tous ces éléments ont immédiatement inspiré le peintre Joseph Highmore, auteur de la série picturale *Pamela* (1743-1744), douze tableaux qui scandent les étapes du roman, allant de la scène où Mr B. surprend Pamela en train d'écrire à ses parents jusqu'à la scène du mariage.¹ L'ambivalence qui structure le roman en assure la vitalité jusque dans les réécritures parodiques de l'aire britannique, comme le montre Hélène Dachez (*Autour de Pamela ; Or, Virtue Rewarded (1740) de Samuel Richardson : imitations, adaptations, parodies*). La particularité de l'héroïne provoque une double interprétation dès la parution du roman et incite immédiatement à la réécriture. Alain Montandon rappelle la teneur de cette double lecture dans son ouvrage sur le roman de l'époque où sont présentées les caractéristiques fondamentales de *Pamela* :

Certains verront une petite hypocrite qui ne cesse d'aguicher un maître jeune et séduisant et qui, faute de titres nobiliaires, utilise sa vertu comme appât et comme dot afin de se faire épouser et de devenir une dame distinguée. D'autres retiendront l'image d'une jeune fille innocente, dont la fraîcheur et la pureté en font un idéal exemplaire de conduite morale et qui servira de référence incontournable

1. Stéphane Lojkine, en liant représentation iconographique et analyse textuelle, a révélé les aspects de cet épisode : S. LOJKINE, « Entre scandale et leurre : la représentation du mariage dans *Pamela* de Richardson », in *Le mariage dans la littérature narrative avant 1800*, dir. F. LAVOCAT et G. HAUTCŒUR, juin 2007, Université Paris 7-Denis Diderot. Cet article et la reproduction de la série de Highmore sont consultables sur le site Utpictura18.

à de très nombreuses héroïnes sentimentales, dont les plus célèbres sont [...] Julie (*La Nouvelle Héloïse*) ou Charlotte (*Werther*)¹.

Sur le continent, dans des milieux moins ouverts au débat autour des vertus bourgeoises, des métissages sociaux et des sentiments dans le mariage, les modifications des adaptateurs, la façon dont ils pallient la censure ou l'auto-censure par des systèmes de compensation, sont révélateurs de l'appropriation de l'œuvre originale et des expérimentations qu'elle autorise. Le critique voit aujourd'hui dans *Pamela* « l'épopée d'une psychologie nouvelle et d'une représentation de l'inconscient² », mais cet élément n'a pas été immédiatement perçu par tous les émules de Richardson, davantage séduits par la réflexion éthico-sociale autour du mérite individuel, des préjugés nobiliaires et de la mésalliance. Dans les adaptations théâtrales, ce point de vue a néanmoins constitué, chez les auteurs les plus sensibles aux secrets et aux réticences du désir, un moteur dramaturgique important. C'est en France que les premiers dramaturges de renom se sont essayés à la transposition scénique de l'histoire de Pamela, proposée ensuite à d'autres public nationaux par le biais du théâtre, comme le rappelle Martial Poirson dans son étude (*La Pamela française ou les infortunes et la vertu*). Il ne pouvait en être autrement, car le roman a d'abord été traduit dans l'Hexagone et c'est en français, langue de la République des Lettres, qu'il a envahi l'Europe, et cela d'autant plus que la plupart des traducteurs des autres pays se sont appuyés sur le texte français pour proposer une version dans leur langue nationale.

La première traduction française de *Paméla* ne semble plus être due à l'abbé Prévost³. Récemment, Ilenia De Bernardis⁴ a précisé que la version anglaise (qui ne contient pas la vie de Pamela mariée) éditée à Londres chez J. Osborn, en 1741, a donné lieu à la traduction française de 1741 : *Pamela ; ou la Vertu Récompensée. Traduit de l'Anglais. En deux tomes*, publiée à Londres chez T. Woodward et J. Osborn. Cette version est antérieure à l'édition française d'Amsterdam 1742 qui est généralement citée. Il semblerait que le traducteur

1. A. MONTANDON, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 247.

2. *Ibid.*, p. 246.

3. J. SGARD, *Prévost romancier*, Corti, 1968, 1989, p. 539-540.

4. I. DE BERNADIS, « *L'illuminata imitazione* ». *Le origini del romanzo moderno in Italia : dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.

soit un certain Jean Baptiste de Fréval (assisté de César de Missy pour les parties poétiques). Négligée par la critique, cette thèse est reprise par Iliena De Bernardis, qui suggère que Fréval serait également l'auteur de l'un des avant-textes du roman, en particulier de la lettre signée J.B.D.F et adressée à l'éditeur de *Pamela*. Il y est question d'une collaboration entre le traducteur et Richardson. Cette thèse est corroborée par la Préface du traducteur qui évoque la longue digression proposée par la traduction dans la lettre XXIII : il s'agit de la description de quatre dames, absente de l'édition anglaise de 1740, et que Richardson aurait fournie pour cette première traduction française (elle apparaîtra dans la huitième édition anglaise en 1742). C'est sur cette première version française que se fonde, entre autres, la traduction italienne du roman.

Ce simple exemple suffit à justifier l'importance d'envisager le phénomène Pamela comme immédiatement européen et de dépasser les perspectives nationales par l'étude des traductions, adaptations, dérivations, acclimations et allers-retours entre nations. La contribution proposée par Romain Jobez pour l'aire germanique (*Pamela allemande : un exemple de transfert culturel anglo-germanique*) met en évidence l'impact de *Pamela* dans le genre romanesque allemand et les effets d'autonomisation qu'il a produits, avec les conséquences que l'on sait pour l'histoire littéraire. Il s'agit aussi d'élargir le champ d'investigation au passage dans d'autres genres et en particulier au théâtre et à l'opéra qui s'adressent à un vaste public, de sorte que la dimension inter-genres définit une chaîne créatrice qui ne se limite pas aux horizons d'attente du public féminin ou des seuls lecteurs. S'il faut citer deux auteurs dramatiques, c'est Voltaire et Goldoni que l'on retiendra. Bien que l'Angleterre ait connu ses propres transpositions scéniques, ce sont les pièces de ces deux auteurs qui ajoutent une pierre à l'édifice commun et qui sont à leur tour traduites et diffusées en Europe. On peut même affirmer que la comédie de Goldoni, *Pamela*, créée en 1750, réactive, par son efficacité et ses trouvailles (et malgré son dénouement conventionnel), la série des Pamela théâtrales. En Italie, elle connaît le phénomène annexe des « suites théâtrales » avec les Pamela mariées (Lucie COMPARINI : *Pamela italienne ou le théâtre des expériences*). À l'étranger, elle est source de nouvelles initiatives, comme en France, où elle est retraduite et réadaptée, mais aussi dans l'aire ibérique et tout par-

ticulièrement au Portugal, avec les accommodements moraux qui s'imposent, comme le montre Marie-Noëlle Ciccia (*L'avatar portugais de la Pamela de Goldoni : un roman mis en pièce*¹). C'est encore un Italien qui est à l'origine du succès véritablement international de Pamela, grâce à l'opéra, lorsque Piccinni met en musique le livret de Goldoni *La Buona Figliuola* (rebaptisée *La Cecchina*), dont Xavier Cervantes analyse le parcours européen (« *Une intrigue commune excessivement usée, mais toujours agréable* » : *Pamela à l'opéra*) et dont Andrea Fabiano dévoile la structure interne et la nouveauté (*Musique de Pamela. La buona figliuola de Carlo Goldoni et Niccolò Piccinni : notes de lecture*).

L'engouement pour Pamela s'est maintenu jusqu'au début du XIX^e siècle, même si la Révolution a pressenti ce que cette figure avait de trop peu radical dans l'évocation d'un monde mouvant, mais somme toute fondé sur la concorde sociale. Le romantisme se chargera ensuite de répondre à d'autres exigences, de forme comme de fond, abandonnant le *happy-end* de la relation entre l'aristocrate et la jeune subalterne vertueuse pour revenir au modèle du grand seigneur méchant homme, séducteur de l'innocence, mais dans des intrigues plus sombres et des dénouements tragiques, comme ceux de *Minna von Barnhelm* ou du *Roi s'amuse* et *Rigoletto*. Pourtant, les Pamela réaffleurent régulièrement dans la littérature et l'imaginaire collectif². On en trouve encore des traces dans les romans à l'eau de rose, versions contemporaines de la bibliothèque bleue, ces collections pour les Madame Bovary en mal de prince charmant, où les qualités de la jeune fille sans fortune, mais néanmoins indépendante et combative, sont reconnues par quelque milliardaire séduisant qui finit par l'épouser après les épreuves de l'ascension sociale. Un peu oublié aujourd'hui, l'archétype n'en demeure pas moins vivant, notamment sur les grands et les petits écrans.

1. L'Espagne est plus paresseuse dans la traduction du roman, qui n'advient qu'à la fin du siècle, et dans la récupération théâtrale de Pamela.

2. Des liens peuvent être tissés entre Pamela et de nombreuses figures romanesques du XVIII^e siècle, mais aussi du XIX^e siècle. Peu de critiques relèvent le « pamelisme » des héroïnes vertueuses persécutées. Notons, toutefois, les parallèles pertinents qui ont été faits par S. Nigro à propos de la Lucia des *Fiancés* de Manzoni (*Popolo e popolarità*, in *Letteratura italiana*, (éd) ASOR ROSA, vol. V, Torino, Einaudi, 1986, p. 238-239) et par G. MAZZACURATI à propos de la Lydia de Smolett (*Introduzione*, in T.G. SMOLETT, *La spedizione di Humphry Clinker*, trad. it., Torino, Einaudi, 1987, p. VII-XXI).

Bien qu'elle ait un temps disparu de la culture populaire qu'elle avait à l'origine envahie, Pamela vient de réapparaître, en Italie, sous son nom original et dans le genre qui l'a vue naître, grâce à une récente traduction (2005) du roman de Richardson en italien¹. Or, l'éditeur en fait la publicité en rappelant le succès du dernier avatar de Pamela, télévisuel cette fois. La jaquette ajoutée à la couverture de l'ouvrage porte la mention, destinée à en favoriser la vente : « Le roman qui a inspiré le film-tv *Elisa di Rivombrosa*, dont on attend la nouvelle série d'épisodes² ». Grâce à cette série télévisée, le roman de Richardson se lit de nouveau en Italie (les lecteurs communiquent même sur le Net pour échanger leurs avis³), et les enseignants de lettres des lycées en profitent pour intégrer *Pamela* à leurs programmes⁴. Ceux qui, parmi nous, regrettent que le pouvoir commercial des média soit à l'origine de ce sursaut d'intérêt littéraire ne peuvent qu'en constater le résultat effectif et appeler de leur vœux la redécouverte du roman en France⁵.

Ce travail n'épuise pas le sujet, ni les pistes de recherche. Il s'efforce néanmoins d'envisager résolument le « phénomène Pamela » dans une perspective comparatiste et pluridisciplinaire capable d'esquisser une fresque littéraire, théâtrale et idéologique de l'Europe des Lumières. Afin d'en fixer quelques repères, nous livrons un aperçu chronologique du phénomène dans ses différentes manifestations à la suite de cette brève introduction. En outre, pour faciliter la lecture des citations critiques ou des citations tirées d'œuvres originales qui, pour la plupart, n'ont plus été éditées depuis le XVIII^e siècle et qui, pour certaines d'entre elles, n'ont connu aucune traduction française, tous les contributeurs proposent une version

1. S. RICHARDSON, *Pamela*, intro., pref. V. POGGI, trad. V. OTTOLENGHI, Milano, Garzanti, 2005.

2. La série, classée dans le genre « fiction historique », a été réalisée à partir de 2002 par Cinzia Th. Torrini pour Canale 5 et s'étend sur trois « saisons ». La première saison vient de s'exporter en France (2008), la troisième saison italienne est en préparation.

3. Le roman est généralement jugé un peu ennuyeux par endroits, mais intéressant.

4. En Italie, par tradition, les programmes de littérature au lycée dépassent largement l'aire nationale.

5. Rappelons néanmoins que c'est la traduction de 1995 du roman en italien qui est à l'origine de la très libre adaptation télévisée : S. RICHARDSON, *Pamela*, a c. M. D'Amico, Milano, Frassinelli, 1995.

française en notes. Enfin, à la suite de leur étude, ils proposent une annexe anthologique relative à leur domaine et qui comporte de longs extraits en langue originale, accompagnés systématiquement d'une traduction française, inédite dans presque tous les cas.

Nous souhaitons que l'ensemble de l'ouvrage puisse constituer un point de départ pour de nouvelles explorations scientifiques et peut-être de nouvelles réalisations qui, elles-mêmes, pourront donner lieu à un regain d'intérêt culturel plus vaste et plus moderne. Que *Pamela européenne*, enfin, incite des traducteurs, des metteurs en scène et des cinéastes à œuvrer pour la redécouverte, ici et maintenant, d'une figure qui n'a peut-être pas épuisé tous les ressorts créatifs qu'elle recèle.

Quelques dates

1 Le roman : Pamela richardsonienne « traduite » en Europe

1740 : [Samuel Richardson] *Pamela or Virtue rewarded* (anonyme).

1741 : [Samuel Richardson] *Pamela* (vol. 2), suite de *Pamela or virtue rewarded* après le mariage.

1741 : en français, *Pamela ou la vertu récompensée* (Londres, Woodward et Osborn, 2t).

1742 : en français, *Pamela ou la vertu récompensée* comprenant aussi la traduction du volume 2 anglais (Londres et Amsterdam).

1743 : en allemand, *Pamela, oder die belohnte Tugend* (Leipzig).

1744-45 : en italien, *Pamela, ovvero la virtù premiata* (Venise).

1790 : en portugais, Felix Moreno de Monroy, *Pamela Andrews ou a virtude recompensada*.

1794-95 : en espagnol, Ignacio Garcia Malo, *Pamela Andrews o la virtud recompensada* (+ manuscrit 1781 Domingo ISASI, *Pamela o la virtud premiada*).

2 Premières adaptations théâtrales

1741 : Henry Giffard, *Pamela. A Comedy* (Londres).

- 1743** : Louis de Boissy, *Pamela en France ou la vertu mieux éprouvée*, en trois actes et en vers (Paris).
- 1743** : Nivelles de La Chaussée, *Pamela*, en cinq actes et en vers (Paris).
- 1749** : Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, en trois actes et en vers (Paris).
- 1750** : Carlo Goldoni, *Pamela* (plus tard appelée *Pamela fanciulla* ou *Pamela nubile*), en trois actes et en prose (Mantoue, puis Venise).
- 1753** : Pietro Chiari, *La Pamela maritata*, en cinq actes et en vers (Venise).
- 1753-59** : Francesco Cerlone, *Pamela* et *Pamela maritata*, en trois actes et en prose (Naples).
- 1759** : Carlo Goldoni, *Pamela maritata*, en trois actes et en prose (Rome, puis Venise).

3 Pamela à l'opéra

- 1742** : *Pamela; or Virtue Rewarded* (Newcastle, jamais représentée) de « Mr. Edge » [Joseph Dorman] opéra tiré de la comédie *Pamela* de Henry Giffard.
- 1756-1760** : Goldoni écrit le livret *La Buona Figliuola*, célèbre à partir de 1760 sous le titre *La Cecchina, dramma giocoso per musica* en trois actes, mis en musique en 1756, par E.R. Duni (Parme), en 1760 par S. Perillo (Venise) et, surtout, la même année, par N. Piccinni qui en consacre le succès (Rome).
- 1761** : Goldoni écrit le livret de *La Buona Figliuola maritata, dramma giocoso per musica* en trois actes, mis en musique par N. Piccinni (Bologne).
- 1763** : Goldoni réécrit son premier livret (avec des modifications dans l'intrigue) pour Piccinni et la représentation londonienne de *Vittorina, dramma di tre atti per musica*.
- 1765** : Pietro Mililotti fournit son propre livret de *La Cecchina maritata, commedia per musica* en trois actes, mis en musique par N. Piccinni (Naples).

1766 : Antonio Bianchi fournit *La Buona figliuola supposta vedova*, *dramma comico per musica* en trois actes mis en musique par G. Latilla (Venise).

1800 : Gaetano Rossi écrit *Pamela nubile*, *dramma comico-serio per musica* en deux actes, mis en musique par G. Andreozzi (repr Parme). Le livret n'est pas inspiré de *La Buona Figliuola (La Cecchina)*, mais de *Pamela*, la comédie goldonienne de 1750.

4 Le théâtre : adaptations de la Pamela goldonienne en Europe

1756 : en anglais *Pamela* (Londres).

1756 : en allemand *Pamela, oder Die belohnte Tugend* (Danzig).

1759 : en français *Pamela* par Bonnel du Valguier (Paris).

1763 : en portugais, *A mais heróica Virtude ou a Virtuosa Pamela* (Lisbonne).

1763 : en allemand, *Pamela mariée, Die verehlichte Pamela* (Vienne).

1765 : en espagnol, *La Pamela*, attribuée à Ramón de la Cruz.

1765 : en norvégien, *Pamela* (Christiania).

1791 : en grec *Pamela*.

5 Vitalité dramaturgique de la Pamela goldonienne en France

1757-1759 ? : Manuscrit de la traduction-adaptation manuscrite de *Pamela* par Madame Denis à Ferney (Bibl. Harvard).

1759 : Publication de *Pamela*, traduction de DBDV (Du Bonnel du Valguier, Paris, Coustelier).

1771 : Représentation et publication de l'opéra-comique *La Bonne fille*, traduction-adaptation de Cailhava d'Estandoux (Paris, Didot).

1793-95 : Représentation et publication de *Pamela*, adaptation en vers de François de Neufchâteau (Paris, Barba, 1795).

1796 : En espagnol, *Pamela et Pamela mariée, La bella Inglesa Pamela en el estado de soltera* et *La bella Inglesa Pamela en el estado de casada* (Valence). Ces deux textes sont également publiés, sans date, à Barcelone.

1800-1801 : Publication des traductions en édition bilingue de *Pamela* et *Pamela mariée* par Amar du Rivier dans *Les Chef-d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni* (Lyon, Reymann, t. 1 et t. 2).

Avant 1801 : Adaptation en vers de *Pamela mariée* dont Amar du Rivier commente le manuscrit. Le manuscrit en question semble correspondre à celui qui se trouve dans le Fonds Mercier (Bibl. Arsenal).

1804 : Représentation et publication de *Pamela mariée*, adaptation de Pelletier-Volméranges et Cubières-Palmézeaux (Paris, Barba).

Préliminaires au traitement thématique et générique

Martial POIRSON
Université Stendhal – Grenoble III

1 **Entre déni d'initié et épuration éthique : source et diffusion**

Dès sa diffusion, Paméla est une figure sacrifiée, tantôt défigurée (dans les romans et comédies satiriques), tantôt mutilée (dans la plupart des adaptations dramatiques) : auteurs et publics conjuguent leur incompréhension et s'évertuent, précisément, à condamner sa vertu, tantôt considérée comme insincère et sujette à caution, tantôt comme naïve et désincarnée, sur l'autel de raison, voire parfois de la malveillance. Sans doute son titre sentencieux et équivoque lui a-t-il fait du tort : on ne sait pas très bien qui, de Paméla, de son père ou de Bonfil, voit sa vertu récompensée dans la pièce ; plus profondément, la confusion sémantique possible entre gratification morale et réussite sociale induit des bifurcations herméneutiques et idéologiques stigmatisantes. Cette tapageuse « vertu récompensée » a bien de quoi agacer une critique prompte à débusquer dans le roman sentimental, qui plus est d'origine bourgeoise et protestante, un certain moralisme qu'elle estime de mauvais alois. Toujours est-il que la Paméla est bien plus une figure répulsive qu'emblématique et se voit infliger une certaine forme de ce que je serais tenté d'appeler une « épuration éthique ».

Pour autant, ce mythe littéraire d'un genre nouveau est loin d'être ignoré et constitue d'emblée en soi un objet de discours, avant même toute adaptation¹. L'axe ou plutôt, le *triangle mimétique* Angleterre-France-Italie, déjà éprouvé, se montre même ici d'une particulière efficacité². La « traçabilité³ » de la figure littéraire de Paméla dans les différentes littératures nationales met en évidence l'ampleur et la vitesse de circulation, au XVIII^e siècle, des œuvres dans le réseau européen de la République des lettres. On peut à bon droit parler d'un phénomène de réception littéraire qui naît avec la traduction attribuée à Prévost du roman de Samuel Richardson, atteint son point culminant avec l'interdiction de la *Paméla* de François de Neufchâteau, et continue sa course au ralenti, tout au long du XIX^e siècle, au gré des reprises et des réécritures, quoi qu'à un rythme et dans des proportions bien moindres. Quatre séries de remarques liminaires s'imposent pour envisager la représentativité socioculturelle d'un tel mythe littéraire.

D'abord, la vitalité des réécritures de Paméla prouve que la vocation exploratoire et autoréflexive de la fiction moderne n'a pas entamé, loin s'en faut, le *potentiel mythogène* de l'écriture littéraire au XVIII^e siècle : si Paméla est certes le point de cristallisation d'un ensemble de schèmes mythiques qui puise d'abondance dans les traditions européennes du conte et de la nouvelle (Cendrillon, Griselda...), elle est aussi la matrice d'un imaginaire moderne qui trans-

1. Elle est au cœur d'une polémique qui, sous le masque du débat esthétique, soulève un certain nombre de problèmes politiques, sociaux, moraux même, c'est-à-dire aussi, idéologiques. Je laisse volontairement de côté ces débats doxographiques pour mieux y revenir, mais à l'intérieur de la *praxis* littéraire de la *fabula*. Le recensement, sous bénéfice d'inventaire, des débats pour la seule année 1742, certes charnière puisque c'est l'année d'entrée du mythe dans le champ littéraire français, suffira à suggérer la vigueur des polémiques : *Lettre à Monsieur l'Abbé Des Fontaines sur Paméla*, s. l., 4 août 1742, in-12° ; *Lettre à Madame de *** sur l'anti-Paméla*, Londres, 9 octobre 1742, in-12° ; [Abbé Marquet], *Lettre sur Paméla*, Londres [Paris], 1742, in-12°, 41 pages.

2. Sur la dynamique de l'interactivité entre les théâtres français et anglais, et sur la circulation à grande vitesse des mythes littéraires produits sur les planches par l'un et l'autre, je me permets de renvoyer à Christian BIET, Romain JOBEZ et Martial POIRSON, *Cartouche et les voleurs* selon Legrand, Pseudo-Defoe et John Gay, Paris, Lampsague, « Studiolo théâtre », 2004. Sur l'importance de l'Italie dans le triangle défini, voir Lucie COMPARINI, « Récurrences de Pamela en France : Goldoni traduit et adapté », in L. Badini Confalonieri (éd.), *Perspectives franco-italiennes - Prospettive italo-francesi*, Roma, Aracne, 2005, p. 43-64.

3. Je me permets de risquer une notion empruntée au vocabulaire médical.

cede ces figures pour s'ancrer dans une situation socio-historique nouvelle et réellement structurante pour la fiction. On assiste même à une *inversion pure et simple dans la tension dramatique comme de la finalité axiologique* : là où le conte et la fable, chez Perrault, chez La Fontaine, chez Boccace, mettaient en scène la vertu bafouée ou méprisée, et la récompense du mariage avantageux, le roman et le théâtre moderne s'attachent au contraire à étirer à l'infini le temps des épreuves, à multiplier les opposants à la résolution matrimoniale, véritable nœud de l'intrigue (beaucoup plus que sa très conventionnelle résolution), et surtout, à révéler le plaisir trouble, d'une part, de la servitude volontaire et de l'humiliation consentie, qui peut faire basculer la fable dans de genre en vogue des romans de courtisane ; d'autre part, de la *libido dominandi*, cette perverse domination à la fois sociale et sexuelle, qui n'est pas très éloignée de ce qu'on appellera bientôt le « sadisme ».

Ensuite, on ne peut manquer de signaler la *discrimination générique ou poétique* des réécritures. Il est en effet frappant de constater, dans le corpus des *Paméla* européennes, l'absence d'adaptation poétique (dont les modèles anglais, pourtant, ne manquent pas), au même titre que la rareté et la médiocrité de ses adaptations romanesques. Ces deux constats déceptifs contrastent très fortement avec la vitalité et la multiplicité des adaptations théâtrales du mythe. On peut même aller plus loin et voir dans le corpus romanesque l'envers du mythe, là où le corpus dramatique en est incontestablement l'exaltation, même partielle et partielle. Ainsi, au « contre-modèle » romanesque s'oppose, presque terme à terme, le « modèle projectif » des textes dramatiques. Si bien qu'on peut parler de rendez-vous manqué du mythe avec les *Paméla* romanesques ; là où on ne peut que constater son mariage d'amour avec les *Paméla* dramatiques.

En outre, on ne peut manquer de remarquer la très faible participation féminine à l'amplification du mythe (en France, madame de Genlis, d'une façon très implicite et, sous forme exclusivement manuscrite, Madame Denis), ce qui fait de *Paméla* une figure dépossédée, ou plutôt possédée par des écritures et des points de vue essentiellement masculins. Voilà bien de quoi battre en brèche, d'une part, l'image d'une figure emblématique d'un « proto-féminisme » ; d'autre part, la récupération de la figure par certains adeptes de *Gender Theory* ou de *Cultural Studies* visant à travers elle

une écriture censément « féminine ». Il semble, à rebours de telles interprétations, qu'aux corps de femmes soient encore et toujours associés, dans la « littérature majoritaire¹ », des regards d'hommes.

Enfin, signalons que le corpus prend peu à peu une inflexion régressive, voire rétrograde par rapport aux événements historiques qui l'accompagnent : c'est particulièrement net dans les adaptations romanesques, avec une *réception négative* et contreproductive indissociable de la querelle des « anti-Paméla ». Mais c'est également vérifiable, de façon plus indirecte, dans les adaptations dramatiques, qui à un premier niveau de lecture au moins se placent très en retrait par rapport aux innovations idéologiques et formelles du roman anglais, et prennent souvent fait et cause pour les aspects les plus conservateurs, voire réactionnaires de la comédie italienne de Goldoni tels que l'anoblissement à marche forcée de l'héroïne.

Le transfert socioculturel du mythe littéraire de Paméla fait du champ littéraire un espace de négociation propre à l'épanouissement d'une révolution tranquille des affects et des sensibilités. Je rejoins sur ce point les analyses de Mona Ozouf, faites à partir d'un tout autre corpus mais isolant un mécanisme selon moi extrapolable à d'autres types de textes, voire au fonctionnement même de la littérature de façon plus générale : « En littérature, il n'y a jamais de table rase ». L'auteur montre en effet le *hiatus* entre esthétique et idéologie à travers le cas du roman post-révolutionnaire, genre de l'uniformisation paradoxale : « le roman est (...) le metteur en scène de l'instabilité foncière des choses », « l'observatoire privilégié d'une humanité en formation² », c'est-à-dire aussi, le lieu d'une nécessaire négociation (et non d'un arbitrage) entre Ancien Régime et modernité, autrement dit, le lieu de cristallisation et de fermentation entre deux représentations du monde antagonistes... Je vois là un *phénomène d'hystérèse* entre les évolutions sociales et leurs représentations sous forme de fictions projectives ou si l'on veut, de médiations symboliques, par le truchement de la littérature dont les intertextes de Paméla sont une illustration probante.

À ces remarques analytiques s'en ajoutent encore deux autres, plus descriptives. Il convient d'abord de préciser que les premières

1. Au sens de Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

2. Mona OZOUF, *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Gallimard, « Tel », 2004 [2001].

adaptations de *Paméla* portent presque exclusivement sur le premier volet de la fable, celui où doit triompher la vertu récompensée, alors que les deux parties existent dans les deux hypotextes principaux du modèle (chez Richardson, *Pamela or Vertue Rewarded*; chez Goldoni, *Pamela nubile*). Sur la scène du roman comme sur les planches du théâtre, le second volet (*Pamela in her Exalted Condition* chez le romancier anglais; *Pamela maritata* chez le dramaturge italien) est délaissé par traducteurs, adaptateurs et auteurs¹. Écrivains et publics semblent donc plus enclins à s'émouvoir du sort de la jeune soubrette plongée dans la misère sociale et morale que de celui de la mère de famille vivant bourgeoisement les affres d'une vie domestique presque sans histoire. C'est un nouvel indicateur idéologique et sociologique fort sur l'horizon d'attente, qui tranche nettement avec la situation européenne de la même période.

Il peut ensuite s'avérer utile de mentionner qu'il existe deux veines des réécritures de *Pamela*, notamment dramatiques : à une première catégorie explicitement intertextuelle d'adaptation, parfois jusqu'au plagiat ou à la citation insérée, il faut pour prendre la mesure de l'ampleur du phénomène littéraire ajouter une seconde catégorie de textes dont les emprunts sont bien plus indirects, en particulier la série des « droits du seigneur ». Certains auteurs, comme Voltaire ou Boissy, ont d'ailleurs eu à cœur de pratiquer les deux formules. Je risque donc l'hypothèse de l'existence d'un *corpus latent* de réécritures implicites situé en marge du *corpus patent* des réécritures explicites ou manifestes, phénomène intertextuel selon moi encore peu étudié par la critique littéraire et notamment la littérature comparée.

1. En revanche, les théâtres des boulevards donnent en 1804 une des toutes premières adaptations théâtrales de la *Paméla mariée*, mais inspirée de Goldoni, celle de PELLETIER-VOLMERANGES et CUBIÈRES-PALMEZEAUX, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses*, drame en trois actes et en prose, Paris, Barba, an XII [1804], représentée pour la première fois sur le théâtre de l'ancien Opéra, Porte Saint Martin, an XII [1804]. Louis-Sébastien Mercier a également écrit une *Paméla mariée* qui ne fut jamais à ma connaissance ni imprimée, ni représentée, et dont le manuscrit se trouve dans le « Fonds Mercier » de la Bibliothèque de l'Arsenal.

2 *Ersatz* de roman : le retard du continent européen

L'histoire de la réception de Samuel Richardson est indissociable du fameux *Éloge de Richardson* de Denis Diderot¹. Mais ne nous y trompons pas : la vogue de Richardson est bien ultérieure à l'entrée sur le territoire littéraire national de sa *Pamela*, et presque exclusivement imputable à la traduction de cette autre grande figure du roman sentimental : *Clarisse Harlowe*. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre les réceptions de ces deux traductions, placées à presque dix ans d'intervalle (*Pamela* est traduite en 1742 ; *Clarisse Harlowe* en 1751). Je partage sur ce point les conclusions de Pierre Hartmann, qui parle volontiers d'une très timide et controversée « *primo-réception* du roman richardsonien », et me permets de renvoyer à ses conclusions sur ce point².

Comment expliquer ce retard dans la diffusion du modèle romanesque de *Pamela*, alors que le roman, extrêmement célèbre, est publié en France, en partie au moins, à peine deux ans après sa première publication anglaise ? On peut risquer deux types d'explication d'une telle anomalie : d'une part, des réticences idéologiques propres au cadre socioculturel de la période, qui font que le modèle d'éthique protestante et bourgeoise de cette « vertu récompensée³ » ne pouvait y susciter que rejet ou incompréhension ; d'autre part, en conséquence directe de l'idée précédente, des coïncidences édi-

1. Qui n'a d'égal que celui de Henry Fielding pour *Charisse Harlowe*, alors qu'il avait copieusement satirisé *Pamela* quelques années auparavant. Confer Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, reproduit et commenté dans l'édition Paul VERNIÈRE des *Ceuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968. Ce texte, où *Paméla* est à peine évoquée, de façon très allusive, d'abord publié de façon anonyme par l'abbé Arnaud dans le *Journal étranger* en janvier 1762, est ensuite réédité par l'abbé Prévost et placé en tête des différentes rééditions de sa traduction de *Clarisse Harlowe* (confer l'édition Charles SHELLEY de *L'Histoire de Clarisse Harlowe*, traduite par Prévost, Paris, Desjonquères, 1999).

2. Pierre HARTMANN, « La réception de *Paméla* en France : les *Anti-Paméla* de Villaret et Mauvillon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002-1, p. 45-46.

3. Cette idéologie est notamment perceptible dans des textes discursifs du prospère imprimeur Samuel Richardson, où il explique les raisons de son succès sous forme de vibrant hommage aux valeurs sociales de son milieu, comme dans *The Apprentice's Vade-Mecum* (Londres, 1734) ou à plus forte raison dans *Familiar Letters on Important Occasions* (Londres, 1741). L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, au sens de Max Weber, s'y affichent avec une satisfaction sans complexe.

toriales qui empêchent le greffon littéraire « paméliste » de prendre, parasité qu'il est par la médiocrité des « anti-Paméla ».

Roman d'ascension sociale, *Pamela or Vertue Rewarded* (1741), ce roman épistolaire doublé d'un journal intime met en évidence, aux yeux du public, la résistible ascension d'une héroïne sans condition qui parvient, à force de vertu et de pudeur, mais sans stratégie personnelle aucune, à pénétrer le milieu très fermé de la *gentility* anglo-saxonne en balayant les préjugés sociaux tenaces à l'encontre de la mobilité sociale et de la mésalliance. Roman de conversion morale, *Pamela* offre en outre l'exemple d'un grand seigneur à qui l'amour apprend qu'interdits, préjugés et stratégies matrimoniales familiales ne pèsent pas lourd au regard de la réalisation personnelle et du bonheur individuel que procurent un mariage d'amour susceptible, de surcroît, de lui ouvrir les voies impénétrables du Ciel en observant strictement l'exemple de rectitude morale d'une vie désormais réglée par l'« incomparable Paméla ». C'est donc sur terre comme au Ciel que la vertu est récompensée dans le roman. Pamela, comme après elle Clarissa (dans une moindre mesure, Grandisson), constituent ainsi des stéréotypes d'« héro(ïne)s chrétien(ne)s », l'une sur le modèle de la sainte, l'autre de la martyre, toutes deux transplantées dans l'épaisseur des situations réelles de l'existence et confrontées aux exigences sociales souvent incompatibles avec leurs préceptes éthiques. En dépit de tels ingrédients indissociablement protestants et bourgeois, on est cependant bien loin du roman à thèse d'édification populaire auquel les lecteurs ont voulu réduire le chef d'œuvre anglais. La profondeur de l'analyse psychologique, fondatrice d'un certain type de roman sentimental, comme aussi celle de l'analyse des rapports sociaux, révélatrice de nouveaux développements du roman social, poussent Richardson à disposer dans le cœur même du récit des signes d'ambiguïté : que penser en effet de la rouerie de Pamela dans un certain nombre de circonstances de la vie ? Que dire, également, de son attirance involontaire pour Mylord B. (comme plus tard de celle de Clarissa pour Lovelace) ? Comment interpréter, enfin, les craintes sourdes, et surtout les fantasmes troubles de Pamela captive, lorsqu'elle est prise de stupeur à la vue du taureau qui fait irruption dans un pré voisin ? Il semble bien ici que, derrière le culte de la chasteté avant le mariage, signe de l'intégrité des jeunes filles chez Richardson, et

sous les linéaments de l'introspection se cachent, à peine voilés, des rêves érotiques tout juste refoulés et des schémas de transferts relationnels et sexuels tout juste sublimés dont la psychanalyse pourrait bien faire ses délices. Reste que l'exaltation de cette vertu triomphante, conjuguée à ces involontaires zones d'opacité, ont concouru à alimenter un important mouvement de rejet d'abord en Angleterre, puis surtout en France, prenant rapidement la forme d'une bataille rangée entre « Pamélistes » et « anti-Pamélistes ».

À cette résistance ou réticence idéologique est venu s'adjoindre un phénomène de réception biaisée qui a engendré un véritable rendez-vous manqué ou plus exactement, avorté entre le roman anglais et la littérature française. Le roman sentimental de Richardson donne lieu, dès 1742, à deux traductions simultanées : celle attribuée à Prévost¹ et celle, moins connue car moins bien diffusée, d'Aubert de la Chesnaye Des Bois². C'est le signe d'un enjeu éditorial et commercial qui révèle *a priori* un intérêt du public pour le roman anglais. Mais dans le même temps, un travail de sape est déjà à l'œuvre, qui supprime bientôt cet engouement et infléchit durablement la diffusion romanesque du mythe de la jeune fille vertueuse victime des assiduités de son maître et possesseur : coup sur coup paraissent en effet deux satires mordantes qui pervertissent la figure littéraire et tirent le roman du côté des mémoires de courtisane, faisant entrer le personnage dans l'ère du soupçon : la mode des « Anti-Paméla », déjà vivace Outre-Manche, entre en France et occupe désormais le terrain pendant longtemps, contribuant à stériliser le mythe et avec lui, la portée réellement novatrice de l'esthétique sensible inaugurée par Richardson, avant que l'énorme succès d'une autre héroïne pathétique à la fin combien plus cruelle, Clarisse Harlowe, ne le plonge définitivement dans l'oubli. La première satire est imprimée de façon anonyme (mais attribuée à Claude Vilaret) l'année même de parution des deux traductions sous le titre *Anti-Paméla ou Mémoires de M. D. **** ; la seconde, l'année suivante, sous le titre *L'Anti-Paméla ou La Fausse innocence découverte*, traduc-

1. Prévost, qui a sans aucun doute supervisé la traduction, la maintiendra dans les différentes éditions de ses *Ceuvres*. Encore cette traduction partielle ne sera-t-elle jamais complétée. Il est d'ailleurs remarquable qu'aucune édition critique contemporaine ne soit venue combler une telle lacune.

2. AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, *Paméla ou La Vertu récompensée*, Londres, 1742.

tion assez libre du roman d'Élisa Haywood par Éléazar de Mauvillon.

Chacun des deux romans se présente comme une simple traduction de l'anglais, alors qu'ils importent véritablement la « Querelle des Pamela ». Celle-ci fait alors rage en Angleterre. Un soutien de poids est d'emblée apporté aux « anti-pamélistes » par Henry Fielding et sa *Shamela* (« Sham », le leurre, le faux-semblant). Or cette satire agacée par la morale chrétienne et bourgeoise de la « vertu récompensée » prépare en fait, en creux, non seulement le pastiche de *The History of Joseph Andrews* (1743), que l'auteur qualifie lui-même d'« épopée comique en prose », mais encore l'hommage ultérieur à Clarisse Harlowe¹. Dans le premier récit, Fielding infléchit subtilement la figure de Shamela en feignant de le prendre tel qu'il a été écrit par Richardson, mais en dévoilant, voire en exhibant les stratégies de la rouée soubrette, avide de promotion sociale, n'utilisant le masque de la vertu que pour exacerber les désirs des hommes et les instrumentaliser à ses fins propres (on revient au type bien connu de la servante maîtresse qui monnaye sa chasteté et fait monter les enchères à force de fausse pudeur). Dans le second récit, l'auteur diffracte le personnage et lui oppose un doublon masculin : au modèle de la vertu féminine incarné par Fanny, sœur de Pamela, non dépourvue de tout calcul, il oppose en outre par ce roman un contre-modèle de chasteté masculine en la personne de son frère Joseph le bien nommé. Là où Pamela résiste aux avances de son patron, le squire Boody (littéralement, « nigaud »), Joseph résiste à celles de sa patronne lady Boody, propre tante du squire, en se faisant l'apôtre exalté, bien que pudique, de la virginité avant le mariage. Or ce schéma narratif édifiant est le type même de l'inversion satirique qui se retourne contre son argumentaire, dès le chapitre 11 du livre I, où le héros apparent et personnage éponyme du roman (le valet de pied congédié pour cause de vertu) cède la place au héros réel, le pasteur de village Abraham Adams. Le solide ridicule de celui-ci n'est sauvé que par un sympathique humanisme tranquille qui en fait une sorte de « Don Quichotte en

1. Son éloge est en bien des points comparable à celui de Diderot. L'influence mutuelle des deux œuvres, en dépit de la profonde inimitié des deux hommes liée à des rivalités éditoriales autant qu'à des différends esthétiques et surtout, idéologiques, n'est pas contestable : Richardson, dans *The History of Sir Charles Grandisson*, assimile l'héritage de *Tom Jones* et d'*Amelia*.

soutane », défenseur des utopies morales et du *duo* héroï-comique Joseph-Fanny, mais aussi, pourfendeur des vices ordinaires d'une caste *squire* complètement corrompue. Fielding substitue ainsi un solide roman social, fondé sur un certain réalisme psychologique, au roman sentimental richardsonien dont il reconnaîtra pourtant les mérites ultérieurement.

Or ces deux « anti-Pamela » anglaises, seuls romans de cette polémique à échapper à la satire mesquine imputable aux rivalités de pouvoir et conflits de personnes, ne trouvent ni traducteur, ni imitateur, laissant le champ libre aux seuls « anti-Pamélistes » de moindre envergure. En effet, Fielding est alors encore jeune et sa réputation, loin d'être acquise en 1743 ; en outre, la forme hybride de sa parodie burlesque, qu'il faut davantage considérer comme une satire qu'un contre-roman, a de quoi dérouter un éventuel traducteur. Pour autant, elle ne n'est pas sans influence, notamment sur les réécritures dramatiques du mythe à la même époque. C'est donc sur un mode essentiellement négatif que s'engage la réception, tout au moins romanesque, de l'œuvre de Richardson.

La première offensive « anti-Paméliste » en France consiste en un ouvrage publié de façon anonyme et intitulé *Anti-Paméla ou Mémoires de M. D. ****¹. Le roman aurait été commis par Claude Villaret, historiographe (continueur de l'*Histoire de France* de Velly) et romancier de piètre talent (*Histoire du cœur humain ou Mémoires du marquis de ****, 1743 ; *La Belle allemande*, 1745) qui espère sans doute ainsi exploiter commercialement le succès de scandale d'une polémique allant bon train. L'*incipit* du récit se présente comme un travail de démystification placé sous le signe du dévoilement et de la connivence : « L'histoire de ma vie suffira pour désabuser le lecteur ». Encore ce supposé dévoilement, qui n'est pas sans rappeler le procédé de la *Shamela*, n'est-il qu'un bien artificiel pacte d'écriture avec le lecteur, dans la mesure où la Paméla de Villaret n'a plus rien de commun avec celle de Richardson, ni même de Fielding. Le personnage n'est qu'un *artefact* pur et simple et la réécriture supposée s'avère, à la lecture, faiblement intertextuelle : Paméla y est peinte sous les traits d'une jeune délurée qui déploie cyniquement toutes sortes de stratégies matrimoniales, n'écoutant que son intérêt maté-

1. [Claude VILLARET], *Antipaméla ou Mémoires de M. D. ****, Paris, 1742 [B.N.F. cote Y2 11 541].

riel et imposant définitivement silence à toute conscience morale ou même, sociale.

Quelques changements grossiers ont suffi pour cette inversion complète : déplacement du lieu de l'intrigue (de la campagne à la grande ville corruptrice) ; modification de l'origine sociologique de l'héroïne (père artisan et non plus paysan, mère qui s'improvise courtisane à la mort de son industriel mari), mais aussi de son destin social (elle-même, « conçue dans le sein des plaisirs », n'est plus servante mais prostituée) ; enfin, transformation du système des personnages : au lieu du *duo* entre la servante et son maître suborneur, une femme vivant de ses charmes qui manipule une galerie de caractères épisodiques avant de parvenir à jeter son dévolu sur une dupe fortunée qui, après l'avoir épousé, meurt opportunément afin de la laisser jouir d'une retraite aisée qui lui permet enfin de goûter le « charme de l'amitié ». Ce fastidieux roman à tiroirs se termine alors sur la mise en abyme didactique de la courtisane écrivant les mémoires de sa vie afin d'« engager ceux qui liront à suivre une conduite tout opposée ». En lieu et place du sentimentalisme et de l'idéalisme richardsonien, on trouve donc une formule romanesque éculée : celle du roman de courtisane, avec ses topiques rebattues, qui ne parvient pas même à s'ancrer dans un certain réalisme social, ni même à développer un contre-modèle idéologique cohérent : ainsi, la narratrice confesse n'avoir eu « d'autre ressource contre l'indigence que les charmes de [s]a mère », laquelle se réclamait elle-même d'une certaine morale grossièrement bourgeoise et chrétienne, affirmant que « l'honneur et l'opulence peuvent seuls faire passer la vie avec agrément » et justifiant sa carrière par une dénonciation de l'injustice sociale assortie d'une morale de l'intérêt bien compris : « les personnes qui naissent sans biens ne se les procurent l'[opulence] qu'aux dépens de l'[honneur] ». Le récit accumule les lieux communs des romans de prostitution alors en vogue, expliquant que « la nature, par le secours des passions, venge les femmes des injustices du sort ». Au scénario du préjugé vaincu et de la vertu récompensée, Villaret substitue donc, en une bavarde glose flanquée d'une fastidieuse intrigue, celui du « vice à la mode¹ ».

Tel n'est pas tout à fait le cas de la traduction du roman d'Élisa Haywood, bien que l'argument de départ puisse paraître compa-

1. Jacques RUSTIN, *Le Vice à la mode*, Paris, Orphys, 1979.

nable. La traduction d'Éléazar de Mauvillon, grammairien, historien, traducteur relativement réputé et futur auteur du *Soldat parvenu* (1754), entre plus directement en relation avec l'hypotexte de Richardson que la précédente. Elle suit même assez fidèlement le roman d'Haywood. Il s'agit, pour cette éminente femme de lettres spécialisée dans les « romans de femme exemplaire », de marquer son territoire au sein du champ littéraire en cherchant à discréditer un concurrent masculin jugé illégitime. Le titre programmatique suffit à rendre sensible une telle stratégie de positionnement : *L'Anti-Paméla ou la fausse innocence découverte dans les aventures de Syrène. Histoire véritable et attestée par l'expérience de tous les jours. Ecrite pour servir de préservatif aux jeunes-gens contre les ruses des coquettes*¹. Et comme si cela ne suffisait pas, elle adopte un code onomastique tout sauf subtile : le nom de l'héroïne est Syrène Tricksy, évoquant à la fois, par son prénom, les dangereuses tentatrices aquatiques de l'*Odyssee* homérique, et par son nom (que le traducteur ne trouvera pas bon de reprendre), la tromperie et la tricherie (*to trick*). *L'Avertissement* au lecteur trahit de surcroît une stratégie argumentative bien rodée qui mérite qu'on s'y arrête :

L'ouvrage que nous présentons au public n'a pas besoin d'une longue préface, le titre suffit pour donner une idée du but que l'on s'est proposé : mais s'il nous était permis d'y ajouter le sentiment des connaissances, nous dirions que les règles de la vraisemblance y sont beaucoup mieux que dans la *Paméla* de M. Richardson. En effet on est surpris en lisant ce dernier ouvrage, de voir une fille qu'on nous donne pour une niaise, raisonner tantôt en philosophe, tantôt en théologienne ; une fille qui a un attachement presque inouï pour la vertu, et qui néanmoins est la plus grande grimacière et la plus ambitieuse personne du monde. Elle veut, et ne veut pas, dit-on ; elle semble n'aimer la vertu que pour jeter, comme on dit, de la poudre aux yeux, et pour mieux parvenir à ses fins. En un mot, ajoute-t-on, c'est un caractère si compliqué qu'à chaque feuille du livre, on croit voir une autre héroïne (...). On n'aura pas lieu d'appliquer à *Syrène* les reproches généraux qu'on fait à *Paméla* : en effet, ici le caractère est soutenu depuis le commencement jusqu'à la fin ; c'est toujours une coquette, qui ignore tout, excepté l'art de tromper, dans lequel elle excelle (...). *Paméla* est malheureusement une espèce de phénix, qu'on ne trouve nulle part. *Syrène* est un person-

1. Éléazar MAUVILLON, *L'Anti-Paméla ou la fausse innocence découverte*, Paris, 1743 [traduction du roman anglais d'Élisa Haywood publié à Londres en 1741].

nage qui est dans tous les pays du monde, chez toutes les nations et dans toutes les villes. En lisant le premier de ces deux ouvrages, on s'aperçoit aisément que c'est un conte fait à plaisir, forgé dans le cabinet de l'auteur. C'est toujours lui qui parle, et jamais une fille, dont la modeste simplicité ne va pas tant subtiliser sur la politique du pays amoureux, ni se perdre dans le chaos d'une théologie mystique.

Mettant en évidence, sur le ton d'une critique littéraire en apparence dépourvue d'arrière-pensée, l'incompatibilité entre vraisemblance et exemplarité, elle relève en effet la plus profonde contradiction du roman sentimental d'édification, où l'héroïne ne peut être qu'idéalisée, et donc manquer de crédibilité, ce qui érode *a priori* toute stratégie d'identification mimétique au fondement de la pragmatique de la littérature d'éducation. Utilisant habilement l'exigence nouvelle de réalisme romanesque, l'auteur met dans une critique *ad hominem* (rendue par l'utilisation du pronom impersonnel) le romancier face à ses propres contradictions esthétiques et idéologiques, et laisse entendre que la formule romanesque qu'il est en train d'inventer est, d'emblée, obsolète. Cependant, pour adroite qu'elle soit, la critique porte à faux, dans la mesure où le roman sentimental tel que l'écrit Samuel Richardson ne se soustrait en rien à l'exigence de réalisme dans la peinture du quotidien, et qu'il place précisément son héroïne, à la façon des « cas de conscience » de la théologie chrétienne, dans des situations concrètes de la vie ordinaire. En outre, là où la romancière ne voit que l'incohérence d'un caractère et l'instabilité psychologique d'une héroïne en proie aux doutes et aux atteroiement de la conscience, Richardson, au contraire, a inventé la formule romanesque nouvelle de la vertu suppliciée, promise à un riche avenir, non seulement dans le roman sentimental, mais encore, de façon inversée, dans le roman noir, voire, dans une certaine mesure, dans le roman sadien¹. Pamela est en

1. Sur ces questions, on lira l'édition par Michel Delon des versions érotiques de la *Pamela* de Richardson proposées par Sade, Florian et Baculard d'Arnaud, publiées dans *Histoires anglaises*, Paris, Zulma, « Champ érotique », 2001. La version de Sade est à la fois la plus sanglante, par son dénouement, et la plus ambiguë, le libertin évitant avec peine les pièges de la tendresse ; celle de Florian réduit l'intrigue à un contrat d'héritage obligeant le jeune et inexpérimenté Selmours à épouser une certaine Fanny ; celle de Baculard d'Arnaud, enfin, se situe dans le registre du mélodrame, et montre un jeune Lord sous l'influence de ses mauvaises fréquen-

effet tout aussi amoureuse que persécutée par son suborneur, et l'ambiguïté du roman est précisément fondée sur ce plaisir trouble du spectacle de la victime amoureuse de son bourreau qui saura faire amende honorable et souffrira à son tour, dans la seconde partie, les tyrannies d'une jalousie qui n'est pas toujours sans fondement... C'est la raison pour laquelle Pamela, précisément, « veut et ne veut pas », comme le remarque opportunément l'auteur de mauvaise foi.

L'essentiel est ici que sous couvert de dissenter sur les implications poétiques du roman richardsonien, et d'afficher la tranquille et présomptueuse certitude de sa propre excellence esthétique (alors qu'aucun projet cohérent ne sous-tend réellement l'œuvre), l'*Anti-Paméla* se mette au service d'une vision des plus conservatrices de la société, et serve une idéologie profondément rétrograde qui finalement revient à refuser d'envisager l'excellence comme possible vertu féminine. Par une curieuse inversion de la réalité sociale dont pourtant elle se réclame, l'œuvre en vient donc à placer les jeunes gens de bonne famille en situation de victimes de femmes du peuple nécessairement vicieuses, caractérisées par leur supposée inhérente duplicité, qui n'a d'égale que leur cupidité... Ce préjugé clairement en défaveur des femmes se double d'un autre, portant cette fois sur la position sociale des protagonistes de l'action, qui met en exergue la soi-disant nécessaire corrélation entre indigence et indignité, autrement dit, entre misère sociale et déchéance morale. C'est confondre, dans une optique typiquement réactionnaire, ordre moral et ordre social, autrement dit, considérer les classes laborieuses comme implicitement dangereuses pour la structure sociale en place... Ici la pauvreté est même bien loin d'excuser le vice, comme dans l'*Anti-Paméla* de Villaret ou dans une certaine veine du roman social du XVIII^e siècle ; à plus forte raison, elle est bien loin de faire honneur à la vertu, comme dans la *Paméla* de Richardson et toute une veine du roman sentimental : elle est, sans autre forme de procès, associée au stupre et à la crapule...

tations, délaissant un temps la jeune Fanny, victime d'un faux mariage qui plonge sa famille dans le déshonneur, à grand renfort de manifestations lacrymales. Sans pouvoir parler à proprement parler de réécriture explicite, cet ensemble de textes constitue néanmoins un corpus largement imprégné par le roman sentimental et édifiant anglais, qui montre à quel point le roman noir prend sa source dans l'esthétique pathético-larmoyante dont il contribue à pervertir les codes.

Il s'ensuit, dans le roman, toutes sortes de péripéties idéologiquement douteuses : c'est ainsi, par exemple, dans un des passages les plus clairement en réponse au roman de Richardson, qu'un fils de famille à qui tout sourit voit sa formation de dominant subir un coup d'arrêt par le truchement d'un « détestable complot ». Syrène, se laissant séduire après une feinte résistance de convenance, et faignant de céder aux avances du jeune homme pressé plus qu'empressé, sur les conseils avisés de sa mère, accuse ensuite l'innocent jeune homme de lui avoir forcé la main par violence, espérant ainsi lui faire un chantage au mariage. Rapt de séduction, mais aussi de patrimoine sont ainsi ourdis par ce complot de femmes à l'encontre d'un jeune homme présenté comme « la malheureuse proie d'une fille présomptueuse et traîtresse, d'une parjure et scélérate prostituée. Ses parents irrités contre lui, sa réputation flétrie, sa liberté en la disposition des gens du plus bas étage, et sa vie en danger de finir de la manière la plus honteuse et la plus ignominieuse ».

Disculpant tout en un le pouvoir masculin et le pouvoir des dominants, systématiquement placés en position de victimes, le roman fidèlement traduit par Mauvillon conduit tout droit à discréditer la figure nouvelle de la pauvreté vertueuse, faisant voler en éclat la structure narrativo-idéologique innovante proposée par Richardson. L'inversion parodique est donc ici placée au service d'une manœuvre de récupération idéologique compromettant toute inversion, même simplement possible, des valeurs socialement dominantes. Reste que cette réécriture négative manque sa cible, tant sur le plan formel, en inversant de façon assez sommaire jusqu'à la fonction même du roman épistolaire (la lettre, le plus souvent découverte fortuitement, avant l'arrivée à sa destinataire, et la mère complice, servant ici de révélateur des intentions coupables de l'héroïne, et non plus de caution à sa moralité sans faille), que sur le plan idéologique (la figure de l'héroïne secrètement amoureuse de son suborneur étant totalement évacuée au profit d'une inversion du rapport de force des plus traditionnelles dans le roman de prostitution).

En attaquant à contre-emploi, les « anti-Paméla » contribuent ainsi à stériliser le mythe romanesque, et retardent d'autant la perception du rôle réellement innovateur du roman sentimental richardsonien, notamment dans le dépassement de l'idéalisation de l'hé-

roïne traditionnelle du roman néo-baroque (princesse persécutée, bergère arcadienne¹) et dans la mise en place d'une subjectivité amoureuse de type « moderne² ». Mues par des déterminations extrêmement simples, à savoir le sens de l'intérêt bien compris, ces sordides héroïnes révoquent en doute le pouvoir de séduction de la vertu des humbles : sa mère ne répète-t-elle pas constamment à Syrène, au prix d'une contradiction dans les termes et d'une totale incompréhension du mouvement en train de s'accomplir dans l'histoire des idées et des représentations³, que « l'intérêt doit être [s]on unique passion » ; cependant que la Pamela de Villaret s'enorgueillit de la « révolution dans [s]on cœur » qui permet à cette « coquette raisonnée » de faire que « la sensualité préval[e] sur l'amour du sentiment ».

Cependant, cette résistance au sentimentalisme moderne ne survivra pas à la seconde vague de la réception de Richardson : celle qui s'ouvre avec la traduction, en 1751, de *Clarisse Harlowe*. Dans le même temps, le potentiel mythogène de la figure de Pamela s'épanouit, dès les années 1740, sur les planches, et ce jusqu'au-delà de la Révolution française.

3 Avatars de comédie : la vitalité de Pamela sur les planches

Deux raisons principales peuvent être invoquées pour expliquer la vitalité et surtout, la positivité des adaptations dramatiques de *Pamela* (ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles soient immédiatement couronnées de succès auprès du public⁴), comparée à la rela-

1. Comme le montre de façon convaincante Christian PONS dans *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Paris, Ophrys, 1969.

2. Sur ces questions, on lira Pierre HARTMANN, *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998.

3. Albert O. HIRSCHMAN, *The Passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before its Triumph*, Princeton, PUP, 1977 ; Pierre ROSANVALLON, *Le libéralisme économique. Histoire de l'idée de marché*, Paris, Seuil, 1989.

4. Abbé Joseph DE LA PORTE et Nicolas CHAMFORT, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, volume II, p. 364. On peut y lire, à propos de la notice consacrée à *Paméla, ou la Vertu mieux éprouvée* de Boissy : « Paméla, qui avoit soutenu, avec éclat, l'important personnage de l'héroïne du Roman, n'eut le bonheur de briller au Théâtre, que lorsqu'elle y parut avec les graces dont M. de Voltaire sut l'embellir dans *Nanine*. Elle fut mal accueillie, quand elle ne se montra à la

tive stérilité de ses réécritures romanesques, le plus souvent parodiques ou même franchement satiriques. D'une part, les pièces de Goldoni (le premier à embrasser le mythe dans toute son ampleur, consacrant une comédie à chacune des deux parties du roman) et Voltaire (qui en donne une imitation explicite, avec *Nanine ou Le Préjugé vaincu*, et une autre implicite, avec *Le Droit du seigneur ou L'Écueil du sage*) ont sans aucun doute pesé lourd dans la balance, même si elles contribuent également à en éroder la portée réellement subversive. D'autre part, il existe déjà dans le corpus théâtral anglais, au moment de la traduction de la *Pamela* de Richardson et de ses satires, une veine comparable à celle des anti-Paméla romanesques qui viennent d'être étudiées : je veux parler de *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (1731) de Lillo, traduit en français par Hamard en 1748¹, qui trouve ensuite un second souffle dans *The Gamester* (1753) d'Edward Moore, traduit par Brute de Loirelle en 1762². Ces pièces font selon moi office de dérivatifs ou de paratonnerres intertextuels, dans la mesure où elles offrent précisément l'exemple de courtisanes sans scrupules conduisant de jeunes fils de famille argentés à la faillite non seulement économique, mais encore morale et sociale. Aussi aurait-il été redondant par rapport à ces figures répulsives existantes, déjà très célèbres en leur temps, de chercher à aligner Pamela sur elles. Si bien que les dramaturges

Comédie-Française, que sous les auspices de La Chaussée : on n'eut pas plus d'indulgence pour elle, lorsque Boissy la produisit sur le Théâtre Italien, sous le titre de *Paméla en France, ou la Vertu mieux éprouvée* ».

1. GEORGE LILLO, *The London Merchant, or The History of George Barnwell* [1731], traduit en français par J. HAMARD, *Le Marchand de Londres*, Paris, 1748 ; mais aussi, la même année, de façon plus fidèle, par PIERRE CLÉMENT DE GENÈVE, *Le Marchand de Londres ou L'Histoire de George Barnwell*, tragédie bourgeoise en cinq actes et en prose, London, s. n., 1748, puis republié dans le *Nouveau théâtre anglais*, Londres, Nourse, 1767.

2. ABBÉ BRUTE DE LOIRELLE, *Le Joueur*, tragédie bourgeoise en cinq actes et en prose, Londres-Paris, Dessain Junior, 1762, in-12°, republié dans le *Nouveau théâtre anglais*, op. cit., supra. Il en existe en outre deux autres traductions, demeurées à l'état de manuscrit, mais qui ont circulé : la « traduction libre » de Denis DIDEROT, *Le Joueur*, en juillet 1760, publiée pour la première fois dans *Œuvres complètes de Diderot*, Hermann, 1975, volume XI, p. 334-337 [manuscrit autographe 13723] ; et la traduction de Duprat de MONTICOURT, conservée à la Comédie-Française sous forme manuscrite et représentée en 1779 [Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Ms 20547 (1)].

ont préféré aller prélever directement le contre-modèle à la source, tant chez Lillo¹ que chez Moore².

À cela s'ajoute une troisième raison, sans doute moins conjoncturelle et plus profonde, liée cette fois à des considérations poétiques : la configuration dramaturgico-idéologique des comédies de la seconde moitié du XVIII^e siècle prédispose le genre à l'amplification de figures telles que celle de Pamela, qui tombe à point nommé dans le programme pathético-larmoyant de renouvellement des formes comiques. Ainsi, *Pamela* transposée sur les planches va-t-elle servir, non seulement d'incubateur, c'est-à-dire de laboratoire de formes, mais encore de révélateur des inflexions idéologiques de théâtre sur la seconde moitié du siècle, et jusque pendant la Révolution française. La transposition d'art dont le roman fait l'objet peut à bon droit être considérée comme un facteur essentiel dans l'hybridation du genre comique, qui cherche sa voie à travers l'expérience du pathétique, partagé qu'il est entre des formes nouvelles aussi diverses que comédie larmoyante, comédie attendrissante, genre dramatique sérieux ou encore, drame bourgeois et surtout, tragédie bourgeoise... Dans le même temps, le théâtre revisite son patrimoine au contact de Pamela, et réforme sa conduite : car, si le schéma de la jeune fille subalterne rendue vulnérable envers son supérieur (seigneur, maître, riche propriétaire, patron...) n'est pas neuf au théâtre, encore faut-il le faire coïncider avec le personnage de première amoureuse, tout en se tenant à l'écart des poncifs de l'inversion du rapport de force engendré par les personnages de servante maîtresse... Ainsi, si tout un substrat dramaturgique est disponible pour les auteurs, qui s'avère utile pour faciliter la transposition d'art du roman sentimental aux arts de la scène, encore doit-il trouver un terrain favorable au développement de la *fabula*.

1. Jean-François LA HARPE, *Barneveldt*, « drame imité de l'anglais » en cinq actes et en vers précédé d'une *Préface* intitulée *Réflexions sur le drame. Réfutations du livre intitulé Essai sur l'art dramatique*, publié dans *Œuvres*, Paris, Didot, 1778, volume II ; Louis-Sébastien MERCIER, *Jenneval ou Le Barneveldt Français*, drame en cinq actes et en prose, Paris, Le Jay, 1769, puis republié dans le *Théâtre complet de M. Mercier*, Amsterdam, chez B. Vlam et J. Murray, 1778, volume I ; Louis ANSEAUME, *L'École de la jeunesse ou le Barneveldt français* [adaptation de George Lillo, *The London Merchant, or The History of George Barnwell*, 1731], comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes [musique de Duni], Paris, Duchesne, 1765.

2. Bernard-Joseph SAURIN, *Beverlei*, tragédie bourgeoise en cinq actes et en vers libres, Paris, Duchesne, 1768.

En outre, la question de l'ascension sociale des personnages féminins de comédie est passible de deux traitements distincts qui rarement coïncident avant Carlo Goldoni : soit un traitement comique, lorsque la jeune fille fait peu de cas des sentiments de son prétendant, *a fortiori* si c'est un barbon ; soit un traitement sérieux, lorsqu'elle se prend au jeu des sentiments, sans pour autant se montrer oublieuse des règles du jeu social, et qu'une reconnaissance en bonne et due forme doit intervenir pour rendre le mariage possible en dissipant le risque de mésalliance et en contournant le préjugé social. Il est exceptionnel que ces deux registres, chacun solidaire d'une problématique sociologique bien précise, fusionnent¹. Ainsi, c'est vraiment en montant sur les planches que Pamela entre véritablement en littérature, et conquiert un public très large. Quatre critères motivent un parcours, nécessairement cursif, à travers les œuvres, qui ne peut être que chronologique s'il ne veut perdre de vue les logiques intertextuelles : l'encastrement, ou au contraire, le désencastrement sociologique de l'intrigue ; l'atténuation idéologique ou, au contraire, la politisation de la *fabula*, qui escamote progressivement les aspects merveilleux du conte au profit de la fable politique, révélée à travers les inflexions de la fiction ou au moyen d'inserts plus ou moins plaqués ; la modification éventuelle de la structure esthétique-idéologique, par réécriture du dénouement par exemple, et des présupposés de la scène de reconnaissance, ou encore par déplacement des rapports de force et de pouvoir entre les personnages (en fonction des variables de genre, d'âge, d'origine sociale ou encore, nationale) ; enfin, la production des affects propre à la *fabula*, c'est-à-dire le jeu sur les *ethos* de classe et sur l'économie libidinale des passions, aussi bien pour les personnages que de la part du lecteur-spectateur.

1. Lucie COMPARINI, « Conditions subalternes et ascensions sociales au théâtre : les choix de Goldoni », publié dans les actes du colloque *Goldoni et l'Europe*, 13-14 mai 1993, Université Stendhal-Grenoble III, Filigrana, 1995, p. 213-235. Le second volet, à savoir *Pamela in her Exalted Condition* chez Richardson, *Pamela maritata* chez Goldoni, il est de nouveau délaissé (ou presque) par traducteurs et adaptateurs. Sur la vitalité italienne et l'impact de l'œuvre de Goldoni, voir Lucie COMPARINI, « Pamela sur la scène italienne : Goldoni, Chiari, Cerlone », in *Les Langues Néolatines*, n. 179, 1991, p. 53-74, ainsi que « Récurrences de Pamela en France : Goldoni traduit et adapté », in L. Badini Confalonieri (éd.), *Perspectives franco-italiennes – Prospettive italo-francesi*, cit.

Autour de *Pamela; Or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson : imitations, adaptations, parodies

Hélène DACHEZ
Université Toulouse II – Le Mirail

Pamela; Or, Virtue Rewarded fut publié le 6 novembre 1740, par un auteur anonyme¹. Donnant naissance à des prolongements nombreux et variés dans les domaines romanesque, théâtral et poétique, que cette étude se propose d'étudier, ce roman est lui-même le fruit d'une adaptation, dont la source est double. Il est créé, d'une part, à partir d'une source à la fois réelle et fictionnelle, élucidée dans les lettres de Samuel Richardson, où ce dernier raconte à son ami Aaron Hill que le personnage de Pamela est inspiré d'une dame rencontrée par l'un de ses amis vingt-cinq ans plus tôt. De cette femme, Richardson garde la beauté physique et le brillant intellectuel. Sa vie lui fournit les grandes lignes de l'histoire de son héroïne : ses parents sont ruinés et honnêtes ; à la mort de sa maîtresse, le fils de celle-ci tente de la séduire (Richardson en tire notamment la scène de l'étang, où la jeune fille envisage de se précipiter pour échapper aux avances de son maître) ; ce fils, conquis par la résis-

1. Richardson, au début, disait n'être que l'éditeur de ce roman. Samuel RICHARDSON, *Pamela; Or, Virtue Rewarded*, 1740, Intr. Mark KINKEAD-WEEKES, London, Dent, 1991.

tance vertueuse de la femme, finit par l'épouser. Cette dernière doit d'abord faire face au mépris de ses proches, qui sont ensuite subjugués par ses qualités humaines et l'acceptent parmi eux¹. L'avis de l'ami de Richardson, qui a vu le couple au Temple est particulièrement élogieux : « Son attitude était un mélange de douceur, d'aise et de dignité [...] jamais il n'avait vu plus charmante femme [...] son époux [...] semblait même fier de son choix et [...] elle commandait le respect des personnes de rang qui étaient présentes tout en jouissant des faveurs des pauvres² ».

Il convient d'autre part de citer une source entièrement fictionnelle : les lettres 138 et 139 des *Familiar Letters* de Richardson (publiées en 1741), écrites par un père à sa fille lorsque celle-ci lui révèle que son jeune maître a essayé d'attenter à sa vertu³. Le père lui conseille de s'en aller pour préserver sa vertu, qui est son bien le plus précieux, conseils que l'on retrouve presque mot à mot dans la lettre 13 du roman. Il s'agit ici du point de départ à partir duquel l'écrivain développe la diégèse de son roman.

En publiant *Pamela*, Richardson reconnaît une double intention esthétique et morale. En ce qui concerne l'intention esthétique, *Pamela* repose sur plusieurs principes. L'héroïne insiste sur l'authenticité de sa situation et de son écriture, ainsi que sur sa franchise et sur sa volonté de ne rien cacher à ses correspondants. Cette esthétique s'inscrit en réaction aux « Romances » du xvii^e siècle et du début du xviii^e siècle, et Richardson, qui rejette l'improbable et le merveilleux (Carroll, *Selected Letters*, p. 41), est conscient de faire œuvre de nouveauté et de s'inscrire en faux par rapport aux conventions littéraires du passé (même si le prénom qu'il choisit pour son héroïne est celui d'un personnage de Sir Philip Sidney dans *Arcadia* [1581] 4). L'auteur s'inscrit entre reprise et rejet, comme le font

1. Sur la genèse de *Pamela*, voir les pages 39-40 de l'introduction de John Carroll : John CARROLL, ed., *Selected Letters of Samuel Richardson*, Oxford, Clarendon, 1964.

2. Le texte anglais dit « her deportment was all sweetness, ease and dignity mingled [...] he never saw a lovelier woman [...] her husband [...] seemed even proud of his choice, and [...] she attracted the respects of the persons of rank present, and had the blessings of the poor » (Carroll, *Selected Letters*, p. 40). J'ai traduit toutes les citations de cet article. Le texte original figure en note en bas de page.

3. Samuel RICHARDSON, *Familiar Letters [Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions]*, London, 1741.

4. « Cette histoire [...] fut écrite dans un style aisé et naturel, comme il convient à la simplicité de son sujet », dit-il (« the story [...] was written in an easy and natural

certaines des écrivains étudiés ici. Dans sa correspondance, il parle, à une époque où le roman se cherche et est en train de fixer ses conventions, d'« une nouvelle espèce d'écriture [...] différente de la pompe et de la parade des Romances, qui refuse l'improbable et le merveilleux¹ ». Quant au but moral et à la portée didactique de l'ouvrage, les intentions de Richardson sont inscrites dans le sous-titre, qui annonce que la vertu est récompensée. Le romancier fait de Pamela un personnage-modèle, capable de convertir Mr. B (p. 383), Lady Davers (p. 413) et toute la congrégation (p. 442). En fait, Richardson rejette tout angélisme et montre que même Pamela peut avoir quelques hésitations sur la conduite qu'elle doit adopter. Toutefois, son discours n'est pas équivoque. Il propose à ses lecteurs d'imiter son personnage (p. 453), qui incarne les valeurs protestantes (de son auteur) que sont l'honnêteté et l'intégrité (p. 451), la piété (p. 451) et une foi inébranlable en la Providence (p. 451). Pamela, en outre, est charitable envers les pauvres et les malades (p. 452), et respecte la vérité en toutes circonstances (p. 452). Elle est aussi parfaite que la vraisemblance le permet et Élisabeth Détis souligne à juste titre qu'en Pamela, Richardson entend présenter à ses lecteurs : « un exemplum, un "miroir de vertu", et son récit [comme] une parabole à la morale forte et claire » (p. 271)².

Dans le second volume, l'héroïne est présentée comme un paragon d'épouse et de croyante, même pour les nobles, qui finissent par la considérer (presque) comme l'une des leurs³. Richardson insiste sur l'intégration de son personnage au sein d'une classe sociale qui n'est pas la sienne et choisit ainsi de ne pas attirer l'attention des lecteurs sur le bouleversement que peut engendrer l'alliance / la mésalliance d'un noble et d'une jeune servante (point qui est souvent critiqué par les auteurs à venir).

Dès sa publication, le roman connaît un énorme succès et de nombreuses éditions pirates voient le jour. Le succès est tel que le

manner suitably to the simplicity of it » [Carroll, *Selected Letters*, p. 41]).

1. « a new species of writing [...] different from the pomp and parade of Romance writing, and dismissing the improbable and marvellous » (Carroll, *Selected Letters*, p. 41).

2. Élisabeth DÉTIS, « Conflits et Désir dans *Pamela* de Richardson : de l'allégorie au symbole », *Études Anglaises* 49, 1996, p. 270-82.

3. Samuel RICHARDSON, *Pamela*, 1741, Vol. 2, intr. Mark KINKEAD-WEEKES, London, Dent, 1976.

sujet sert même à orner des éventails et des tabatières. Si *Pamela* ne laisse personne indifférent, le roman donne naissance à des réactions variées, voire contradictoires, dont les deux extrêmes sont sans doute celle du Révérend Benjamin Slocock, en chaire à St Saviour's à Southwark (qui recommande la lecture de l'ouvrage pour les préceptes religieux qu'il contient) et celle du Pape qui, à cause des scènes incorrectes et immorales, interdit le livre (« Index Librorum Prohibitorum ») le 15 avril 1744.

Il n'est sans doute pas inutile de proposer une chronologie des principaux écrivains qui ont composé un texte (roman, pièce de théâtre ou poème) en s'inspirant, à des degrés divers, du premier roman de Richardson. Comme on l'a rappelé au début de cette introduction, Richardson publie *Pamela; Or, Virtue Rewarded* le 6 novembre 1740 et *Pamela* (volume 2) le 7 décembre 1741. Dans le domaine anglais, les principaux imitateurs et parodistes (qui se consacrent surtout dans les années 1741-43), classés par ordre chronologique, et suivis de leur date de publication, sont :

- Henry Fielding, *Shamela* : 2 avril 1741.
- John Kelly, *Pamela's Conduct in High Life. Publish'd from Her Original Papers* : 28 mai 1741 (Vol. 1) et 12 septembre 1741 (Vol. 2).
- Eliza Haywood, *Anti-Pamela; Or, Feign'd Innocence Detected* : 16 juin 1741.
- James Parry, *The True Anti-Pamela* : 27 juin 1741.
- Mary Kingman, *Pamela in High Life* : 29 septembre 1741.
- Henry Giffard, *Pamela. A Comedy* : 9 et 17 novembre 1741.
- James Dance?, *Pamela; Or, Virtue Triumphant* : 16 novembre 1741.
- Charles Povey, *The Virgin in Eden* : 23 novembre 1741.
- Anon, *Memoirs of the Life of Lady H—, the Celebrated Pamela. From her Birth to the Present Time* : 4 décembre 1741.
- Henry Fielding, *Joseph Andrews* : 22 février 1742.
- Eliza Haywood, *The Virtuous Villager* : 18 mars 1742 (il s'agit d'une adaptation du roman de Charles de Mouhy, *La Paysanne parvenue* [1736]. L'héroïne d'Eliza Haywood s'inspire à la fois de la Pamela de Richardson et du personnage du roman de Mouhy.
- J—W—Esq, *Pamela; Or, the Fair Imposter. A Poem in Five Cantos* : 21 décembre 1743.

– on trouve aussi quelques allusions à *Pamela* et à *Shamela* dans *Memoirs of a Woman of Pleasure* [21 novembre 1749] de John Cleland.

À partir des appréciations divergentes des lecteurs et des critiques, trois tendances principales se dégagent, dont *The Reflector* résume les deux premières, sans d'ailleurs tenir compte de la distinction que Richardson établit entre la Romance (« Romance ») et le Roman (« Novel ») : « [*Pamela*] divisa le Monde en des Jugements si opposés que certains portèrent le roman aux nues alors que d'autres le traitèrent avec mépris. De là furent créés, surtout parmi les Dames, deux Partis divergents, les *Pamélistes* et les *Anti-Pamélistes*. [...] Cette Romance reçoit toute mon approbation, dans la mesure où elle renferme des Sentiments justes et donne un Exemple de Vertu et d'Honneur. [...] Si certaines Parties sont instructives, d'autres sont trop licencieuses¹ ». Il s'agit d'analyser les œuvres écrites autour de *Pamela*, qu'elles soient imitations, adaptations ou parodies, selon trois tendances :

- 1 les admirateurs de *Pamela* ou « Pamélistes »,
- 2 les détracteurs de *Pamela* ou « Anti-Pamélistes »,
- 3 *Pamela* comme source de création et prétexte à l'écriture.

Ce travail reprend les définitions que donne Gérard Genette des termes « pastiche », « parodie » et « travestissement » dans *Palimpsestes*². Le « pastiche » repose sur la proximité entre l'hypotexte (c'est-à-dire *Pamela*) et l'hypertexte (le nouveau texte). Il s'agit de l'imitation du style sans modification du sujet (*Palimpsestes*, 35). La « parodie » transforme un texte singulier et repose sur la notion de détournement et d'écart entre hypotexte et hypertexte. Elle modifie le sujet sans modifier le style (*Palimpsestes*, 35). Quant au « travestissement », il signifie « la transformation stylistique à fonction

1. « [*Pamela*] divided the World into such opposite Judgments that some extolled it to the stars, whilst others treated it with Contempt. Whence arose, particularly among the Ladies, two different Parties, *Pamelists* and *Anti-Pamelists*. [...] I approve of this Romance, so far as it contains just Sentiments, and holds out an Example of Virtue and Honour. [...] Tho' there are some instructive Parts [...] yet there are others too licentious » (p. 14-15), *The Reflector* (1750), cité dans Tom KEYMER and Peter SABOR, eds., *The Pamela Controversy : Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750*, 6 vols, London, Pickering and Chatto, 2001, Vol. 1, « General Introduction », xviii.

2. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

dégradante » (*Palimpsestes*, 40) et se montre plus agressif à l'égard de son hypotexte que la parodie (*Palimpsestes*, 42). L'on verra d'ailleurs que les auteurs qui s'inspirent de *Pamela* mélangent souvent ces trois catégories, selon les moments de leur texte et le ton qu'ils lui donnent.

De plus, Daniel Sangsue note que la réception et le déchiffrement de l'hypertexte sont fondés sur trois étapes : « il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans le texte, d'un autre texte ; qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart entre cet hypotexte et le texte parodique ¹ ». Pour *Pamela*, les deux premières étapes sont souvent évidentes, comme le montre le titre des ouvrages inspirés du roman de Richardson. On pense par exemple à *Shamela*, de Henry Fielding, à *The True Anti-Pamela*, de John Parry, dont le rapport avec l'hypotexte est transparent.

1 Les admirateurs de *Pamela* ou « Pamélistes »

Parmi les admirateurs, on retiendra James Dance ?, avec *Pamela ; Or, Virtue Triumphant* (16 novembre 1741)² et l'auteur anonyme de *Memoirs of the Life of Lady H—, the Celebrated Pamela. From her Birth to the Present Time* (4 décembre 1741)³. Ces deux auteurs sont thématiquement fidèles à l'hypotexte, mais proposent un changement de genre puisque le roman devient une comédie et des mémoires (narrés à la troisième personne). Les deux écrivains, à l'instar de Richardson, revendiquent un but moral, que Dance entend atteindre grâce au rire. La trame chronologique de *Pamela* est respectée dans l'ensemble, malgré quelques différences.

L'auteur anonyme se concentre sur les personnages principaux, si bien que Jervis, Jewkes, Lady Davers, Jackey et Colbrand sont absents. En revanche, la mère de Sir A— est toujours vivante. Il insiste sur les premières années de Pamela, ce qui lui permet de mettre en relief la nature honnête et innocente de la jeune fille,

1. Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 84.

2. James DANCE ?, *Pamela ; Or, Virtue Triumphant. A Comedy*, London, 1741.

3. Anon., *Memoirs of the Life of Lady H—, the Celebrated Pamela. From her Birth to the Present Time*, London, 1741. Voir l'excellent commentaire de cette œuvre que proposent Thomas KEYMER et Peter SABOR, *Pamela in the Marketplace : Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, Cambridge, CUP, 2005, p. 100-104.

qui abhorre le vice (p. 3). Par ce moyen, l'écrivain répond aux attaques des « Anti-Pamélistes », illustrant la présence et l'importance d'un va-et-vient, d'un dialogue entre les œuvres. Ensuite, dans les soixante-sept pages totales de l'ouvrage, l'écrivain se livre à un travail de synthèse, de résumé : par exemple, alors que Pamela explique ses hésitations et livre comment elle prend conscience de son amour en quatre-vingt dix pages (p. 217-309) dans le roman de Richardson, la même prise de conscience par l'héroïne de ses sentiments pour Sir A— et leur mariage n'occupent que deux pages. L'écrivain laisse ainsi de côté l'étude psychologique et la fonction de l'écriture comme découverte de soi, qui caractérisent l'écriture sentimentale de son modèle. Le ton du texte ressemble à celui de l'épilogue de Richardson. Il s'agit là d'un pastiche de style, mais sans intention moqueuse (p. 54). Cet auteur se contente donc de reprendre le discours de Richardson sans le commenter, sans répondre aux questions soulevées (par exemple, il ne dit rien sur la question de la mésalliance) et offre une vision affadie de *Pamela*.

Dance, quant à lui, et s'il est bien l'auteur de *Pamela; Or, Virtue Triumphant*, donne plus de détails à partir d'une situation initiale identique, qui est la mort de Lady B (I, 1) et l'intérêt que Pamela suscite chez Squire Beaulove. Les didascalies sont importantes, car elles insistent sur certaines caractéristiques des personnages, comme celle qui, en décrivant Pamela en train de lire, avec à côté d'elle une plume et du papier, montre l'importance de l'écriture (I, 2), capitale chez son modèle. Dance suit de près la trame choisie par Richardson et met en relief les scènes clé : la scène du kiosque (Dance : I, 3, Richardson : lettre 11, p. 12), celle du gilet, que Pamela tarde à finir de broder (Dance : II, 1, Richardson : lettre 22, p. 35), la tentative de viol qui échoue (Dance : II, 5, Richardson : lettre 25, p. 46-51), le voyage forcé dans le Lincolnshire (Dance : III, 5, Richardson : lettre 32, p. 92) et la tentation du suicide dans l'étang (Dance : III, 8, Richardson : journal [p. 148-52]).

En plus de suivre la diégèse, le dramaturge reprend les paroles des personnages (sans intention moqueuse), par exemple lorsqu'il décrit la demeure du Lincolnshire (III, 5, *Pamela* [p. 92]). Richardson décrit : « cette belle demeure, vaste, vieille et isolée, qui semble faite pour favoriser la solitude et le mal, entourée par tous ces horribles ormes et pins, hauts et sombres, dont la cime s'agite ; et j'ai bien peur,

me dis-je, que ce soit ici le théâtre de ma perte », et Dance reprend : « nous sommes enfin arrivés à cette belle Demeure, vieille, vaste et isolée [...] Elle semble faite pour favoriser la Solitude et le Mal, entourée par ces horribles Ormes et Pins, hauts et sombres, dont la cime s'agite, et j'ai bien peur que ce soit le Théâtre de ma Perte¹ ». Les différences sont à l'évidence minimes, voire insignifiantes.

En fait, si certaines phrases sont retranscrites de manière quasi identique, Dance tire tout le parti souhaitable du changement générique et du genre dramatique. L'importance des didascalies, qui remplacent les descriptions chez Richardson, a été signalée. Il exploite les qualités visuelles des scènes de son modèle, dont la théâtralité est parfois remarquable (voir par exemple II, 5 : la tentative de viol, faite pour être vue, et IV, 2 : la scène d'aveu des sentiments, où les gestes des personnages en disent plus que les paroles). La scène du viol tient dans la didascalie : « il lui met la main sur la Poitrine—elle hurle et s'évanouit » ; et la scène d'aveu montre Pamela « appuyée contre son épaule » et Squire Beaulove « la serrant contre lui² ».

Comme l'auteur anonyme des mémoires, Dance évacue la question sociale de la mésalliance, peut-être justement parce qu'il considère que Richardson ne la résout pas réellement ou pas de manière satisfaisante. Il montre que Pamela est et reste soumise à son mari, et insiste sur son humilité. Dans la première scène de l'acte 5, Pamela se dit heureuse de se conformer aux règles de vie et de conduite que lui fixe Mr. B, les appelle de « douces injonctions » (« sweet injunctions ») et lui en demande même davantage.

Ces deux discours, conformes à celui de Richardson, contrastent avec le texte de John Kelly dont les deux volumes sont publiés les 28 mai et 12 sept 1741³. Kelly invente une suite à *Pamela*, qui insiste

1. « this handsome, large, old, and lonely mansion, that looks made for solitude and mischief [...] with all its brown nodding horrors of lofty elms and pines about it. Here, said I to myself, I fear is to be the scene of my ruin » (Richardson, 92) et « we are at last arrived, at this handsome, old, large, and lonely Mansion [...] it looks made for Solitude and Mischief [...] there are] brown nodding Horrors of lofty Elms and Pines about it; and here, I fear, is to be the Scene of my Ruin » (Dance, III, 5).

2. « he puts his hand in her Bosom—she shrieks and faints away », « leaning to his shoulder » et « clasping her to him ».

3. John KELLY, *Pamela's Conduct in High Life. Publish'd from Her Original Papers*, London, 1741, 2 vols.

sur les qualités intrinsèques de l'héroïne. Comme le dit Genette, « la suite... [exploite] le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripiéties » (*Palimpsestes*, p. 223). L'auteur reprend le style (lettres et journal) et défend les qualités vertueuses de Pamela.

Toutefois, le message idéologique est ambigu. Kelly efface toute idée de mésalliance, puisque son héroïne descend d'une ancienne famille Jacobite, qui a souffert des conséquences de la Glorieuse Révolution, choix que reprend par exemple Goldoni dans *Pamela* (1750), puisque le père de la jeune fille est en réalité un comte écossais proscrit à cause de son opposition idéologique à la Couronne d'Angleterre. En revanche, Neufchâteau, dans *Paméla ou la vertu récompensée* (1793), comédie en cinq actes et en vers pourtant écrite à partir de la comédie de Goldoni, fait un choix autre, puisque Bonfil, acceptant de célébrer la « vertu roturière » (V, 6), s'écrie : « je l'épouse [...] / Je me rends à l'amour, je cède à la vertu [...] / Tout homme est mon égal. Honnête, il est mon frère. / Vous l'êtes, bon vieillard, soyez aussi mon père. / Que l'orgueil des rangs tombe, et que la qualité s'abaisse avec respect devant la probité » (IV, 12).

Ce choix et cette divergence par rapport au roman de Richardson expliquent sans doute le paradoxe majeur du roman de Kelly, qui prétend défendre *Pamela* et proposer une suite en parfaite continuité et adéquation, mais qui en fait critique implicitement le discours idéologique de son modèle ou, tout au moins, montre ses failles, voire son dysfonctionnement. En effet, alors que ce dernier fait prévaloir la valeur intrinsèque de l'individu sur sa position sociale (car, même si Pamela n'est que simple servante, sa valeur personnelle extraordinaire justifie le fait que Mr. B. l'épouse), Kelly apporte une modification capitale et radicale au roman de Richardson, puisqu'il refuse de dissocier la valeur intrinsèque de l'individu de sa place dans la société, et qu'il réaffirme les principes élitistes que Richardson attaque en douceur. En ce sens, il supprime le potentiel de subversion présent chez Richardson, comme par exemple lors de la scène où se rencontrent Sir Simon et le père de Pamela, et où ils découvrent qu'ils possèdent le même blason (p. 35). Mr. Andrews en profite alors pour expliquer qu'il a perdu sa fortune et a préféré cacher à Pamela sa véritable origine et sa déchéance pour ne pas la rendre vaniteuse. Sir Simon dit à Mr. Andrews qu'il

est fier de pouvoir conclure une alliance aussi honorable—au sens social du terme (p. 39). On comprend alors les réactions violentes de Richardson, qui s'estime trahi par l'ouvrage de Kelly. L'imprimeur londonien considère que son œuvre est pervertie par cette suite fallacieuse. Ainsi, de manière paradoxale, même s'il prétend faire partie des admirateurs de Richardson, Kelly se place davantage dans le camp de ses détracteurs, au moins en ce qui concerne le discours idéologique.

2 Les détracteurs de *Pamela* ou « Anti-Pamélistes »

À ce propos, tous les détracteurs attaquent Richardson sur des thèmes communs, qu'ils exploitent à des degrés divers. Ils lui adressent des reproches idéologiques (bouleversement de l'ordre social, manque de respect pour la hiérarchie entre les différentes classes sociales), et dénoncent la fausse vertu de Pamela, qu'ils disent hypocrite, menteuse, mercantile, calculatrice, intéressée et malhonnête. À ces critiques s'ajoutent des reproches moraux, puisque *Pamela* contient des scènes qui ont pour conséquences (si ce n'est pour but) d'enflammer les jeunes esprits au lieu de les instruire.

La cible de J—W—Esq, dans *Pamela; Or, the Fair Imposter. A Poem in Five Cantos* (21 décembre 1743), est double¹. Le texte dialogue non seulement avec *Pamela* de Richardson mais aussi avec *The Rape of the Lock* (Alexander Pope, 1714), ouvrage lui-même inspiré du *Lutrin* (1674) de Boileau. La parodie de Pope, dont le sujet est modifié et le style imité, renforce le discours critique à l'encontre de Richardson. L'auteur utilise pour ce faire le style héroï-comique, qui traite « un sujet vulgaire en style noble » (Genette, *Palimpsestes*). Le poème de J—W—Esq offre de nombreuses analogies classiques et nomme des personnages mythologiques (qui semblent ridicules sous la plume d'une servante). Le poète a recours à ce style héroï-comique pour faire ressortir les travers et les vices de Pamela, tels l'hypocrisie (donnée à Pamela par les Parques (1. 123-26) et l'appât du gain (2.44-51). Le narrateur du poème a pour fonction de révéler au lecteur la face cachée de l'héroïne, qui se présente : « avec des Grâces étudiées,

1. J—W—Esq, *Pamela; Or, the Fair Imposter. A Poem in Five Cantos* (London, 1743).

et une Mine composée¹ ». L'on peut suggérer que l'auteur pastiche le narrateur de Richardson, quand il intervient pour dire au lecteur que Pamela est conduite dans le Lincolnshire (p. 82). Grâce au narrateur, dont la fonction est de faire le jour sur des apparences trompeuses, le lecteur, qui croit avoir rencontré un ange, comprend qu'il se trouve en réalité confronté à un serpent².

En outre, le poète utilise parfois une langue peu délicate, qui joue avec l'implicite : il crée le comique (irrévérencieux) à partir de la polysémie de « hair » (cheveu et poil) et fait dire à Ariel qu'elle sera responsable du système pileux de l'héroïne, qui pousse sur sa tête ainsi que sur d'autres parties de son corps³. Le poète ne garde rien de la délicatesse de style qui caractérise l'héroïne de Richardson. Il porte à son comble le potentiel licencieux que certains lecteurs voient dans le texte modèle, et il modifie la trame narrative, puisque Pamela se donne à Williams (à la fin du Chant 4), comme le fait la *Shamela* de Henry Fielding.

À ce sujet, Henry Fielding, dans le titre programmatique complet de *Shamela*, annonce sa volonté de dénoncer et de réfuter les tromperies de l'héroïne de Richardson⁴. Le texte est en réalité *Une apologie de la vie de Mrs. Shamela Andrews, dans laquelle les mensonges nombreux et notoires, et les représentations trompeuses d'un ouvrage intitulé Pamela se voient dénoncés et réfutés; et tous les artifices inégalables de cette jeune manipulatrice sont réévalués à leur juste mesure*⁵.

Fielding accomplit une « réfutation », une « démystification » (Genette, *Palimpsestes*, p. 498) du texte trompeur de Richardson car, « [l'] hypotexte est déclaré mensonger, et l'hypertexte se présente comme rétablissant la "véritable histoire" » [*Palimpsestes*, p. 510]).

1. « with study'd Graces, and a Mein compos'd » (3.147).

2. « And while you judge, you're in an Angel blest, / You'll find a latent serpent in your Breast » (5.146-47).

3. « 'T'll be myself the Guardian of the Hair, / That on her Head, and that which grows elsewhere' » (2.85-86).

4. Henry FIELDING, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews, The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and Shamela*, ed. Brookes-Davies, 1741, Oxford, OUP, 1980, p. 313-64.

5. « *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews, in which the Many Notorious Falshoods and Misrepresentations of a Book Called Pamela are Exposed and Refuted; and All the Matchless Arts of That Young Politician Set in a True and Just Light.* » Thomas Keymer et Peter Sabor rappellent que le texte de Fielding exercent une influence non négligeable sur les auteurs qui s'inspirent de la *Pamela* de Richardson (p. 83).

Le rival de Richardson prétend dévoiler la vérité que l'hypotexte a occultée : les parents de l'héroïne sont répréhensibles et malhonnêtes, Shamela couche avec Williams, dont elle a un enfant. S'il ne récompense pas la vertu, Fielding punit le vice, puisqu'à la fin de l'ouvrage Booby surprend Shamela et Williams ensemble, et répudie cette dernière. Fielding, de plus, en insistant sur le caractère métafictionnel de son ouvrage, dénonce tout ensemble la fraude littéraire à laquelle se livre Shamela et la présence de scènes salaces par l'intermédiaire du personnage au nom éloquent de « Tickletext » qui envoie le texte à Parson Oliver (« to tickle » : titiller, faire rire et transformer [un texte]).

Sous le masque de Parson Oliver, Fielding se livre à une attaque violente du roman de Richardson. « Ce Récit tout entier », écrit-il, « est une Représentation erronée de Faits et une Perversion de la Vérité¹ ». Il imite l'écriture épistolaire (*Shamela* est d'abord constitué par l'échange de lettres entre Shamela et sa mère, entre Mrs. Jervis et la mère de Shamela, etc.), puis il empreinte le procédé du journal intime (p. 318), comme le fait Richardson, et reprend enfin le style épistolaire. Fielding accomplit une « dévalorisation » (GENETTE, *Palimpsestes*, p. 497) de l'héroïne, dont le nom repose sur l'homophonie de l'héroïne de Richardson tout en suggérant la honte (« shame ») et la duplicité (« sham »).

Les reproches que Fielding adresse à l'héroïne de Richardson sont d'abord moraux (Shamela est une jeune fille hypocrite et malhonnête ; Williams est ingrat envers son protecteur ; le vice est récompensé à travers le personnage de Mrs. Jewkes). Surtout, Fielding s'insurge contre le désordre social contenu dans *Pamela*. Selon lui, toutes les servantes risquent de vouloir imiter l'héroïne et de chercher à se faire épouser par leur maître, ce qui ne peut avoir que des conséquences désastreuses pour les jeunes nobles et pour l'ordre social. *Shamela* propose donc à la fois une parodie du sujet et un travestissement du roman de Richardson, qu'il renverse et réfute point par point. Il porte à son apogée la lecture discrètement dénonciatrice que Mr. Andrews, Mr. B. et Mrs. Jewkes font des lettres de la Pamela de Richardson, si bien que le personnage de Fielding, en perdant toute ambiguïté, perd aussi toute humanité et toute profon-

1. « The whole Narrative is [...] a Misrepresentation of Facts, and Perversion of Truth » (p. 313).

deur. Par exemple, Pamela lit des ouvrages d'édification religieuse (*etc. The Whole Duty of Man*), alors que Shamela lit des œuvres licencieuses (les poèmes de Rochester ou *etc...Venus in the Cloyster* [p. 332]); Pamela se dit peu intéressée par la fortune de Mr. B. [p. 165] alors que Shamela remarque qu'elle a épousé Booby principalement pour son argent, et entend bien en profiter (p. 336). Alors que Pamela est toujours respectueuse envers ses parents, Shamela renie sa mère une fois qu'elle a épousé Booby (p. 341).

Qui plus est, Fielding reprend les scènes principales de *Pamela* et les pervertit. Lors de l'attaque nocturne (p. 318-19), Shamela regrette que Booby, aussi benêt que son nom l'indique, ne se montre pas plus entreprenant. Le style retranscrit en outre la volonté dénonciatrice et correctrice de Fielding. Les injures échangées par Shamela et Booby sont nombreuses (p. 319, p. 327), « Vartue » (p. 331) devient la version pervertie de « Virtue » (« la vertu »); les termes « sham », « pretend », « conterfeit » (p. 318) (« feindre, faire semblant ») abondent et illustrent la remarque d'Umberto Eco selon laquelle « telle est la mission de la parodie, elle ne doit jamais craindre d'exagérer¹ ». Le ton empreint de sensibilité, voire larmoyant, de l'hypotexte devient comique dans l'ouvrage de Fielding, notamment par le rôle joué par Mrs. Jervis, qu'analyse Serge Soupel : « Mrs. Jervis, sournoise et badine, guidant Shamela dans l'artifice de falsifier les gestes et fustigeant la naïveté, remplit bien à propos les fonctions d'amusement et d'instruction de la comédie² ».

Shamela, première attaque en date contre *Pamela*, lance la vogue des écrits « Anti-Pamélistes ». S'il pervertit le discours de Richardson dans *Pamela* dont il suit toutefois la trame, Fielding ne le fait que partiellement dans *Joseph Andrews* (22 février 1742). À ce propos, comme c'est le cas dans le deuxième roman de Fielding, il arrive que le roman de Richardson soit pris comme point de départ, donnant aux auteurs un élan esthétique. Daniel Sangsue souligne d'ailleurs que « la parodie débouche [...] sur un renouvellement; elle n'est pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par les formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas

1. Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, trad. de l'italien par Bernard GUYADER, 1988, Paris, Messidor, 1988, p. 13.

2. Serge SOUPEL, *Apparence et Essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Paris, Didier Érudition, 1983, p. 129.

d'«évolution littéraire» possible » (*Parodie*, p. 33). Il s'agit ici d'une réorientation créatrice à partir du modèle, qui est transcendé.

3 *Pamela* comme source de création et prétexte à l'écriture

Dans *Pamela; A Comedy*, écrite par Henry Giffard, jouée le 9 novembre 1741 et publiée le 17 novembre de la même année, l'auteur (qui possède le Goodman's Fields Theatre et joue lui-même le rôle de Mr. B. dans cette pièce, qui est l'une de plus jouées pendant les années 1741-1742), suit les grandes lignes du roman, mais fait de nombreux transformations et ajouts. Sa principale contribution est de donner à sa pièce une tournure comique. Il reprend la conception richardsonienne de l'héroïne vertueuse (IV, 1), remarquable pour sa piété filiale (II, 1), pour son respect envers la religion et sa foi en la Providence (III, 1). Son héroïne parfaitement vertueuse proclame : « je condamne, et je condamnerai toujours, tout avantage obtenu aux dépens de la Vérité et de l'Innocence ¹ ». Il reprend aussi le discours idéologique de Richardson, qui met en avant la valeur intrinsèque de l'individu. Sir Belville dit de Pamela que sa beauté et son innocence transcendante sont bien plus appréciables que les richesses et les titres, dont elles surpassent la valeur ².

Toutefois, Giffard dramatise certaines scènes et change le rythme du roman. Par exemple, Pamela n'apparaît qu'au deuxième acte (II, 1). La protagoniste est présentée de façon indirecte par les autres personnages, qui témoignent de ses qualités et dont la vision extérieure garantit l'honnêteté de l'héroïne. De plus, les sentiments de Belville sont déjà expliqués très tôt dans la pièce, et ils n'ont plus alors qu'à se développer jusqu'au mariage ; on est loin de l'évolution psychologique des personnages que Richardson suit pas à pas et dans ses plus infimes détails. Lady Davers et Jack (joué par le très célèbre acteur anglais Garrick) entrent en scène dès le deuxième acte (II, 4), ce qui permet au dramaturge d'insister sur le côté comique de son œuvre. Le langage libertin de Jack, qui s'apparente au roué de la comédie de la Restauration, contraste avec la délicatesse naturelle de Pamela, dont il veut convertir la prudence en coquetterie (II,

1. « I do, and ever will, contemn every Advantage purchas'd at the expence of Truth and Innocence » (IV, 1).

2. « Her Beauty and transcendant Innocence, are a larger Equivalent to Wealth and Title, and far outweigh their Worth » (IV, 1).

4)¹. Des quatre attaques de Mr. B. chez Richardson, Giffard n'en garde qu'une, sous forme de didascalie (« *La saisissant [...] Se débattant avec elle*² »). Ce faisant, Giffard évacue totalement le potentiel tragique présent dans le roman de Richardson, sans pour autant tomber dans l'excès comique de Fielding dans *Shamela*. Belvile est réformé à la fin du quatrième acte et le cinquième acte met en relief le comique de la pièce, qui s'approche de la farce (notamment à travers la bigamie de Colebrand, qui avoue avoir épousé Mrs. Jewkes pour son argent et qui, une fois qu'il l'a obtenu, s'apprête à partir rejoindre sa femme et leurs treize enfants en France), thème absent du roman modèle.

En effet, Giffard développe ou ajoute certains éléments. Il accorde par exemple beaucoup plus d'importance aux domestiques que ne le fait Richardson. La première scène les montre en train de discuter du départ de Mrs. Jewkes et de Pamela, donnant ainsi du relief aux personnages de basse extraction. Alors que, chez Richardson, Colebrand est un Suisse taciturne, chez Giffard, c'est un Français calculateur, à l'accent typique, sur qui repose une partie du comique de la pièce. Une étude des images montre bien cette nouvelle orientation. Dans *Pamela*, Richardson compare son héroïne à un oiseau qui s'enfuit devant la méchanceté et l'incompréhension de Lady Davers (p. 359). Giffard reprend cette image, mais lui donne un ton comique, doublé de propos blasphématoires. Mrs. Jewkes se dit sûre que, si Pamela s'est enfuie de sa cage, c'est pour aller retrouver un merle, c'est-à-dire Williams, dont la soutane noire rappelle les plumes de l'oiseau (« à tous les coups, l'Oiseau s'était envolé, oui, envolé de sa Cage, bien vite, croyez-moi, pour aller nicher avec un Merle sournois et perfide³ »). En fait, les personnages de domestiques servent de faire-valoir aux personnages principaux. La relation tumultueuse et vulgaire entre Mrs. Jewkes et Colebrand (que Richardson ne suggère absolument pas) met en relief les sentiments amoureux authentiques entre Pamela et Belvile. Par ce jeu entre maîtres et valets, Giffard illustre ce que Genette appelle un « écho

1. « [I] should quickly convert all this musty Prudery, into the most sprightly Coquetry » (II, 4).

2. « *Laying hold of her [...] Struggling with her* » (IV, 1).

3. « 'Tis ten to one the Bird had been flown, nay, out of the Cage it was, and all so fast, going to Mate I warrant you, with a sly treacherous Blackbird » (IV, 1).

parodique » (*Palimpsestes*, p. 200), assorti d'une « dégradation d'action » (*Palimpsestes*, p. 200).

Dans la première scène du quatrième acte, qui pastiche le style des « Romances », Mrs. Jewkes joue à la prude devant Colebrand, qui s'intéresse bien moins à elle qu'à son argent (Jewkes : « Je t'appartiendrai » / Colbrand : « Et ton argent aussi, il m'appartiendra¹ »). Giffard ajoute des morceaux de scènes, par exemple celle où le (futur) mari croit que Pamela le trompe quand il découvre Williams (et Arnold) dans un placard dans la chambre de la jeune femme (IV, 1), situation comique typique du Vaudeville, entre le mari, la femme et l'amant. Ou encore, la première scène du dernier acte est un épisode inventé, fondé sur un quiproquo (puisqu'un paysan prend Mr. Andrews pour un voleur de moutons), où le ton comique se rapproche de la farce. Qui plus est, on remarque une certaine ambiguïté des propos de Giffard sur le plan idéologique. L'épilogue, qui défend la portée didactique de la comédie, dénonce la mésalliance, mais sans vraiment parler du désordre social qu'elle engendre. Il est d'autant plus paradoxal, puisqu'il est prononcé par Pamela elle-même : « Vit-on jamais pareil Imbécile ! / Choisir une Servante comme Héroïne² ! ». Ainsi, Giffard ne se place de manière évidente ni du côté des « Pamélistes », ni de celui des « Anti-Pamélistes », tel n'est pas son propos. Il choisit plutôt d'exploiter le roman de Richardson à ses propres fins (théâtrales et comiques), tout en acquérant une autonomie certaine par rapport à l'hypotexte.

Avec *Joseph Andrews*, Fielding acquiert une autonomie encore supérieure par rapport au texte modèle³. Le roman commence comme une parodie de *Pamela* qui reprend le nom de famille « Andrews », mais inverse la situation du roman de Richardson, puisque c'est Sir Thomas Booby qui meurt, laissant ainsi Lady Booby veuve. Cette dernière entreprend de séduire l'innocent Joseph, mais voyant que son rôle de tentatrice échoue, décide de le renvoyer de chez elle (p. 25).

1. Jewkes : « I'll be yours » / Colbrand : « and so shall your money too » (IV, 1).

2. « Was ever such another Blockhead seen ! / To choose a Servant for his Heroine ! ».

3. Henry FIELDING, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams*, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and Shamela*, ed. Brookes-Davies, 1741, Oxford, OUP, 1980, p. 1-312.

Chez Fielding, Joseph devient ridicule à force de chasteté, moyen par lequel l'écrivain dénonce en creux la fausse (car invraisemblable et/ou calculée) vertu de Pamela, censée être la sœur de Joseph. En inversant la situation initiale du roman de Richardson, l'auteur accomplit aussi une *transexuation* (GENETTE, *Palimpsestes*, p. 424) dont les conséquences sont primordiales, car « le changement de sexe suffit à renverser... en la ridiculisant, toute la thématique de l'hypotexte » (Genette, *Palimpsestes*, p. 424). Fielding n'hésite pas à mettre en question le statut héroïque de son personnage : il le juge très durement lorsqu'il dit qu'en apprenant l'enlèvement de Fanny, Joseph laisse éclater son désespoir : « ses Yeux débordèrent de Larmes, réaction convenable à tous, sauf à un Héros¹ ». Quand on pense aux farces humiliantes dont est victime Williams, qui se voit attaqué par les chiens de chasse de châtelains ou tombe dans la fange parmi les porcs, il semble indéniable que Fielding traite davantage d'anti-modèles faillibles et vraisemblables que de modèles richardsoniens, qu'il juge invraisemblables et partant, inimitables². De plus, Fielding pastiche le style de l'hypotexte, par exemple dans les lettres que Joseph envoie à sa sœur (p. 26-27, p. 40), où ce dernier lui raconte qu'il s'est retrouvé dévêtu dans le lit de sa maîtresse, à qui il entend résister de toutes ses forces (p. 40) pour sauvegarder sa vertu, qui est son bien le plus précieux, reprenant mot pour mot les termes employés par l'héroïne de Richardson.

En vérité, ce propos de parodie et de pastiche est abandonné par Fielding, à partir du moment où son personnage quitte la demeure de Lady Booby. En éloignant son personnage du lieu initial de l'action, Fielding s'éloigne aussi de la trame diégétique du roman de son rival, et il montre que le (trop) prude Joseph acquiert de l'expérience au cours de ses pérégrinations et grâce à elles, choix thématique et esthétique qui rapproche son texte des romans d'inspiration picaresque (tels ceux écrits par Smollett) ou des romans de formation, et le différencie des écrits sentimentaux, bien que certains

1. « His Eyes overflowed with Tears, which would have become any but a Hero » (p. 229).

2. Voir sur cette conception différente du héros les remarques faites par FIELDING dans *Tom Jones (The History of Tom Jones, a Foundling)*, ed. R. P. C. MUTTER, 1749, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 468.

passages y fassent indubitablement écho, par exemple la chanson grâce à laquelle Fanny reconnaît la voix de son bien-aimé (p. 133-34). Dans cette chanson, qui doit sans doute être lue comme un écho moqueur du poème composé par Pamela dans le roman de Richardson : « Verses on My Going Away » (p. 75-76), l'on retrouve les conventions du genre pastoral, tels la tentation du suicide pour l'amant éconduit, la passion douloureuse et tyrannique, l'amour brûlure, et la menace de la folie. *Pamela* ne sert en fait que de point de départ, et Genette note que « comme Paméla femelle, Joseph n'est guère plus qu'une idée, ou qu'une esquisse » (*Palimpsestes*, p. 425).

Fielding se dissocie encore plus de Richardson si l'on pense qu'à la fin de l'ouvrage, le lecteur découvre que Joseph est le fils des Wilson et n'est donc aucunement lié aux Andrews (p. 298). Loin de bouleverser l'ordre social, le personnage s'y intègre et devient une force de cohésion sociale, non de désordre ou de bouleversement. Il est intéressant de constater que Fielding opte pour une fin semblable à celle que choisit Goldoni, peut-être influencé par lui, en 1750. Pamela entre en scène dans les dernières pages de l'ouvrage de Fielding et se ridiculise en déconseillant à son frère Joseph d'épouser la roturière Fanny, c'est-à-dire de faire ce que Mr. B. a fait avec elle, si bien que le roman de Fielding s'achève sur une déconstruction et sur un désaveu complets de la trame narrative et du discours idéologique égalitaire de Richardson. Quant à Pamela, elle se ridiculise en se moquant de Fanny, sans savoir qu'il s'agit en réalité de sa sœur. Contrairement à Richardson, qui permet à un personnage d'humble extraction d'occuper un rang social supérieur à celui de sa naissance grâce à ses qualités humaines, Fielding prend le contre-pied et propose ici (en se moquant de ses personnages) un nivellement par le bas.

Reste enfin le cas où l'auteur utilise le titre du roman à succès de Richardson, dont il tire profit pour son propre compte, à l'instar d'Eliza Haywood. Le titre de son ouvrage, publié de manière anonyme, est éloquent : *Anti-Pamela ou la fausse innocence dénoncée*¹. Le texte, contrairement au titre, ne présente que peu de liens avec le roman de Richardson. Alors que Pamela présente Mr. B. comme seul et unique héros, Haywood fait succéder plusieurs figures masculines ; alors que Pamela est souvent passive (volontairement

1. Eliza HAYWOOD, *Anti-Pamela; Or, Feign'd Innocence Detected*, London, 1741.

ou de façon contrainte), l'héroïne du roman de juin 1741, Syrena Tricksy, est une prédatrice dépravée et ambitieuse ; enfin, alors que la vertu de Pamela est récompensée, la Providence s'acharne contre le personnage de Haywood qui, malgré ses manipulations nombreuses, ne réussit jamais à se faire épouser. La forme fait certes alterner épistolarité et narration d'un journal intime (comme chez Richardson) et Haywood reprend parfois le style utilisé par Pamela dans ses lettres, par exemple lorsqu'à une proposition de Sir Thomas, elle confie, « je lui dis que je préférerais rester Honnête en Haillons à toutes les Splendeurs du Monde, si le Prix doit en être le Vice et l'Infamie¹ ». Toutefois, malgré ces échos, le parcours de Syrena Tricksy n'est en rien commun à celui de Pamela. En fait, la présence d'un narrateur qui utilise le « je » dans le texte, à la manière du narrateur typique des romans de Fielding, et les rapprochements thématiques que l'on peut établir entre l'héroïne et Moll Flanders de Defoe (*Moll Flanders* [1722]) prouvent que si un dialogue s'instaure entre les hypotexte et hypertexte, un autre va-et-vient se crée entre hypertexte, hypotexte et autre texte.

Ainsi, *Pamela* de Richardson a donné lieu à des imitations, à des adaptations et à des parodies aussi variées par leur genre (poème, mémoires à la troisième personne, comédie, roman) et par leur ton que par leur message idéologique et esthétique. Les réactions de Richardson ne sont connues que sur les textes de Fielding et de John Kelly. Richardson se dit injurié par la manière dont son roman est traité dans *Shamela*. Il considère en outre que Fielding lui doit son succès en tant qu'écrivain. Les deux hommes sont ainsi des rivaux à la fois sur les plans esthétiques et idéologiques. Richardson, de plus, accuse Kelly de profiter du succès de son roman. Le romancier se sent alors tenu d'écrire lui-même une suite à *Pamela* en réaction et en réponse à *Pamela's Conduct in High Life*. Dans ses lettres, il précise qu'il regrette d'avoir à le faire, mais s'y sent obligé, après avoir vu seulement quatre pages du texte de Kelly. Richardson commence donc la rédaction à la mi-avril 1741, (c'est-à-dire avant que Kelly n'ait publié son ouvrage [28 mai et 12 septembre]) et le publie le 7 décembre 1741. Bien que conflictuel, le rapport entre ces ouvrages

1. « I told him I preferr'd my Honesty in Rags to all the Splendor in the World, when it must be the Purchase of Vice and Infamy » (p. 63).

montre un dialogue esthétique constant, et révèle que, si l'hypotexte détermine l'hypertexte, la réciproque est vraie aussi.

La querelle entre « Pamélistes » et « Anti-pamélistes » témoigne de la capacité qu'a un texte de générer d'autres textes et de s'auto-générer. Elle montre qu'hypotexte et hypertextes ont un caractère éminemment réflexif et éminemment vivant, et invitent le lecteur à s'interroger sur la réception et sur la création littéraires. Cette esthétique, dont l'intérêt métafictionnel est primordial, met en jeu une dialectique entre le même et l'autre, et repose sur une question de degré et de dosage d'emprunt et de création, de superposition et de déviation, de conformité et d'écart, de dépendance et de distance (dialectique suggérée par l'étymologie de « parodie » : « à côté » et « contre » [para-odê]).

Les diverses œuvres auxquelles *Pamela* a donné naissance révèlent — à l'instar du personnage — que le modèle porte toujours en lui-même les germes de sa contestation (voire de sa contradiction) et de ses métamorphoses. Il reste éminemment vivant, mais on ne peut nier que la veine des *Pamela*, surtout vivace en Angleterre entre les années 1741-1743, se tarit peu à peu et plus vite que sur le continent. Le personnage de la servante doit bientôt partager la scène avec *Clarissa*, l'héroïne bourgeoise du chef-d'œuvre de Richardson (*Clarissa; Or, the History of a Young Lady* [1747-48]), qui suscite, quant à lui, des récritures toutes chargées d'admiration pour le grand auteur sans jamais être parodiques. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire *Julia de Roubigné* (1773) de Henry Mackenzie (en Angleterre) ou, en France, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau.

ANNEXE ANTHOLOGIQUE

Extrait 1 : Samuel Richardson, *Pamela; Or, Virtue Rewarded*, intr. Mark Kinkead-Weekes (1740, London : Dent, 1991), p. 1-2.

Letter I

DEAR FATHER AND MOTHER,

I have great trouble, and some comfort, to acquaint you with. The trouble is that my good lady died of the illness I mentioned to you, and left us all much grieved for the loss of her : she was a dear good lady, and kind to us all her servants. Much I feared, that as I was taken by her lady-

ship to wait upon her person, I should be quite destitute again, and forced to return to you and my poor mother, who have enough to do to maintain yourselves ; and, as my lady's goodness had put me to write and cast accounts, and made me a little expert at my needle, and otherwise qualified above my degree, it was not every family that could have found a place that your poor Pamela was fit for : but God, whose graciousness to us we have so often experienced, put it into my good lady's heart, just an hour before she expired, to recommend to my young master all her servants, one by one ; and when it came to my turn to be recommended (for I was sobbing and crying at her pillow), she could only say—« My dear son ! » and so broke off a little ; and then recovering, « remember my poor Pamela. »—And these were some of her last words. O how my eyes run ! Don't wonder to see the paper so blotted.

Well, but God's will must be done ! And so comes the comfort, that I shall not be obliged to return back to be a clog upon my dear parents ! For my master said, « I will take care of you all, my good maidens. And for you, Pamela, » (and took me by the hand ; yes, he took my hand before them all), « for my dear mother's sake, I will be a friend to you, and you shall take care of my linen. » God bless him ! and pray with me, my dear father and mother, for a blessing upon him ; for he has given mourning and a year's wages to all my lady's servants, and I having no wages as yet (my lady having said she would do for me as I deserved), he ordered the housekeeper to give me mourning with the rest ; and gave me with his own hand four golden guineas, and some silver, which were in my old lady's pocket when she died ; and said, if I was a good girl, and faithful, and diligent, he would be a friend to me, for his mother's sake. And so I send you these four guineas for your comfort, for Providence will not let me want : and so you may pay some old debt with part, and keep the other part to comfort you both. If I get more, I am sure it is my duty, and it shall be my care, to love and cherish you both ; for you have loved and cherished me when I could do nothing for myself. I send them by John our footman, who goes your way : but he does not know what he carries, because I seal them up in one of the little pill-boxes, which my lady had, wrapped close in paper, that they mayn't chink ; and be sure don't open it before him.

I know, dear father and mother, I must give you both grief and pleasure : and so I will only say, pray for your Pamela ; who will ever be your most dutiful daughter.

I have been scared out of my senses ; for just now, as I was folding up this letter in my late lady's dressing-room, in comes my young master ! How was I frightened ! I went to hide the letter in my bosom ; and he seeing me tremble, said, smiling, « To whom have you been writing, Pamela ? » I said, in my confusion, « Pray, your honour, forgive me !—only

to my father and mother. » He said, « Well, then, let me see how you are come on in your writing. » O how ashamed I was! He took it, without saying more, and read it through, and then gave it me again; and I said, « Pray, your honour, forgive me! » Yet I know not for what : for he was always dutiful to his parents; and why should he be angry that I was so to mine! And indeed he was not angry; for he took me by the hand, and said, « You are a good girl, Pamela, to be kind to your aged father and mother. I am not angry with you for writing such innocent matters as these; though you ought to be wary what tales you send out of a family. Be faithful and diligent; and do as you should do, and I like you the better for this. » And then he said, « Why, Pamela, you write a very pretty hand, and spell tolerably too. I see my good mother's care in your learning has not been thrown away upon you. She used to say, you loved reading; you may look into any of her books to improve yourself, so you take care of them. » I did nothing but curtsy and cry, and was all in confusion at his goodness. Indeed he is the best of gentlemen, I think : but I am making another long letter; so will only add to it, that I shall ever be your dutiful daughter,

PAMELA ANDREWS

Traduction par l'Abbé Prévost : *Paméla ou la vertu récompensée* (édition de 1782), Éd. Ducros (1970), p. 31-33.

LETTRE I

Mes très-chers Pere et Mere,

J'ai à vous communiquer un grand sujet de chagrin, accompagné pourtant de quelque consolation : voici le chagrin; c'est que ma bonne Maîtresse est morte de la maladie dont je vous ai parlé. Elle nous a laissés tous dans une extrême affliction; car c'était une Maîtresse pleine de bonté et d'indulgence pour tous ses domestiques. Je craignois beaucoup que, comme j'étois entrée chez elle pour être sa femme-de-chambre, je ne me visse de nouveau hors de condition, et obligée de retourner chez vous, qui n'avez déjà que trop de peine à vous entretenir vous-même. Et comme ma Maîtresse avoit eu la bonté de me faire apprendre à écrire et à coudre, qu'elle m'avoit fait enseigner l'Arithmétique, et bien d'autres choses au-dessus de mon état, il n'auroit pas été facile de trouver une autre condition, pour laquelle votre pauvre Paméla eût été propre. Mais, tandis que ma bonne Maîtresse étoit dans son lit de mort, et justement, une heure avant qu'elle expirât, Dieu, dont nous avons si souvent éprouvé la protection dans le besoin, lui mit au cœur de recommander tous ses domestiques l'un après l'autre à mon jeune Maître; et, lorsque ce fut mon tour

de lui être recommandée (j'étois au chevet de son lit, pleurante et sanglotante), elle ne put d'abord dire que ces paroles : *mon cher fils...* elle s'arrêta un moment, puis reprenant un peu ses esprits, elle ajouta : *souviens-toi de la pauvre Paméla*. Ce furent-là presque ses dernières paroles. Mes yeux se fondent en larmes....ne soyez pas surpris de voir ce papier si plein de taches.

Que faire ? Il faut que la volonté de Dieu soit faite...Voici maintenant le sujet de la consolation. C'est que je ne serai pas obligée de m'en retourner pour être à charge à mes chers Pere et Mere : car mon Maître nous a dit, je prendrai soin de chacune de vous, mes filles ; et pour toi, Paméla, ajouta-t-il, en me prenant la main en présence de toutes les autres filles, je veux être ton ami pour l'amour de ma chere Mere ; tu prendras soin de mon linge : Dieu le bénisse ! Et vous mon cher Pere et ma chere Mere, priez Dieu avec moi qu'il répande ses bénédictions sur lui ; car il a fait mettre en deuil tous les domestiques de ma Maîtresse, et leur a fait présent à chacun d'un an de gages. Par rapport à moi, comme je n'en avois point encore eu, ma Maîtresse m'ayant promis de me traiter selon que je me conduirois, il a ordonné à la Ménagere de me mettre en deuil comme les autres, et il m'a donné de sa propre main quatre guinées et quelques pièces d'argent qu'il y avoit dans la bourse de ma Maîtresse lorsqu'elle mourut ; et il m'a dit que, si j'étois une bonne fille, diligente et fidelle, il seroit mon ami pour l'amour de sa Mere. Je vous envoie ces quatre guinées pour vous consoler ; car la Providence ne me laissera pas manquer. Vous pouvez en employer une partie à payer quelques vieilles dettes, et garder le reste pour vos besoins. Si j'en reçois davantage, je sais qu'il est de mon devoir de vous témoigner ma reconnoissance en prenant soin de vous, et je n'y manquerai pas ; car vous avez eu soin de moi lorsque je ne pouvois pas encore m'aider moi-même ; vous avez eu soin de tous vos enfants, car que serions-nous devenus tous sans cela ? Je vous envoie ceci par notre valet Jean, qui va de votre côté : mais il ne sait pas ce qu'il vous apporte, car j'ai mis les guinées dans une petite boîte à pillules, qui étoit à ma Maîtresse, et je les ai enveloppées dans du papier, afin qu'elles ne sonnassent point. Prenez garde à ne point ouvrir la boîte devant lui.

Je sais, mes chers Pere et Mere, qu'il faut que je vous donne du chagrin aussi-bien que du plaisir ; j'ajouterai seulement priez pour votre Paméla, qui sera toute sa vie

Votre obéissante Fille.

Je viens d'avoir la plus grande frayeur du monde : justement comme je pliois cette lettre dans la chambre de ma défunte Maîtresse, mon jeune Maître est entré. Mon Dieu ! qu'il m'a effrayée ! J'allois cacher la lettre dans mon sein, lorsque me voyant toute tremblante, il m'a dit en souriant : à qui

viens-tu d'écrire, Paméla ? Je lui ai répondu pleine de confusion, je vous demande pardon, Monsieur, c'est seulement à mon Pere et à ma Mere. Eh bien, a-t-il dit, montre-moi quels progrès tu as fait dans l'écriture. Ah ! que j'étois honteuse ! Dans le trouble où il me voyoit, il a pris la lettre sans rien dire davantage, et l'a lue d'un bout à l'autre, puis il me l'a rendue. Je vous demande pardon, Monsieur, lui dis-je. Je ne sais pourtant pourquoi je parlois ainsi ; car, comme il a toujours été très-respectueux envers ses parents, pourquoi trouveroit-il mauvais que j'eusse le même respect pour les miens ? Aussi n'étoit-il pas fâché, car il me prit la main, et me dit, tu es une bonne fille, Paméla, d'en agir si généreusement envers ton Pere et ta Mere qui sont âgés. Je ne suis point en colere contre toi. Sois diligente et fidelle ; fais ce que tu dois ; ce que je viens de voir fait que tu n'en es que plus à mon gré. Puis il dit, eh quoi, Paméla ! tu peins joliment, et ton orthographe est passablement bonne, je vois que les soins que ma bonne Mere a pris de ton éducation n'ont pas été perdus. Elle avoit coutume de dire que tu aimes la lecture ; tu peux choisir parmi les livres qu'elle a laissés, ceux que tu voudras lire pour cultiver ton esprit, pourvu que tu prennes soin de ne les pas gâter. Pendant qu'il parloit ainsi je ne faisois que faire la révérence et pleurer ; j'étois toute confuse de ses bontés. En vérité, c'est, je crois, le meilleur Gentilhomme qu'il y ait au monde. Mais je m'apperçois que ceci devient une autre longue lettre ; je finirai donc, en ajoutant seulement que je serai toute ma vie

Votre obéissante Fille.

PAMÉLA ANDREWS

Extrait n° 2 : Samuel Richardson, *Pamela*, *ibid.*, p. 49-51

(Première attaque physique nocturne de Pamela à laquelle se livre Mr. B, qui s'était caché dans le cabinet de la chambre de l'héroïne).

LETTER XXV

O dreadful ! out rushed my master in a rich silk and silver morning-gown.

I screamed, ran to the bed, and Mrs Jervis screamed too ; he said, « I'll do you no harm if you forbear this noise ; but otherwise take what follows. »

Instantly he came to the bed (for I had crept into it, to Mrs. Jervis, with my coat on and my shoes), and taking me in his arms, said, « Mrs. Jervis, rise, and just step up stairs, to keep the maids from coming down at this noise : I'll do no harm to this rebel. »

« O for Heaven's sake! for pity's sake! Mrs. Jervis, » said I, « if I am not betrayed, don't leave me; and, I beseech you raise all the house. »— « No, » said Mrs. Jervis, « I will not stir, my dear lamb; I will not leave you. I wonder at you, Sir, » said she; and kindly threw herself upon my coat, clasping me round the waist. « You shall not hurt this innocent, » said she; « for I will lose my life in her defence. Are there not, » said she, « enough wicked ones in the world, for your base purpose, but you must attempt such a lamb as this? »

He was desperate angry, and threatened to throw her out of the window; and turn her out of the house the next morning. « You need not, Sir, » said she; « for I will not stay in it. God defend my poor Pamela till to-morrow, and we will both go together. »— Says he, « Let me but expostulate a word or two with you, Pamela. »— « Pray, Pamela, » said Mrs. Jervis, « don't hear a word, except he leaves the bed, and goes to the other end of the room. »— « Aye, out of the room, » said I, « expostulate to-morrow, if you must expostulate! »

I found his hand in my bosom, and when my fright let me know it, I was ready to die; I sighed, screamed and fainted away. And still he had his arms about my neck; Mrs. Jervis was about my feet, and upon my coat. And all in a cold dewy sweat was I. « Pamela! Pamela! » says Mrs. Jervis, as she tells me since, « —Oh! » and gave another shriek, « my poor Pamela is dead for certain! » And so I was for a time; for I knew nothing more of the matter, one fit followed another, till about three hours after, I found myself in bed, and Mrs. Jervis sitting up on one side, with her wrapper about her, and Rachel on the other; but no master, for the wicked wretch was gone. I was so overjoyed that I hardly could believe myself; I said, which were my first words, « Mrs. Jervis—Mrs. Rachel, can I be *sure* it is you? Tell me, can I?—Where have I been? »— « Hush, my dear, » said Mrs. Jervis; « you have been in fit after fit. I never saw any body so frightful in my life! »

By this I judged Rachel knew nothing of the matter; and it seems my wicked master had, upon Mrs. Jervis's second noise on my fainting away, slipped out; and, as if he had come from his own chamber, disturbed by the screaming, went up to the maids' room (who, hearing the noise, lay trembling, afraid to stir), bid them go down and see what was the matter with Mrs. Jervis, and me. He charged Mrs. Jervis, and promised to forgive her for what she had said and done, if she would conceal the matter. So the maids came down; and all went up again, when I came to myself a little, except Rachel, who staid to sit up with me, and bear Mrs. Jervis company. I believe they all guess the matter to be bad enough; though they dare not say anything.

When I think of my danger, and the freedoms he actually took, though I believe Mrs. Jervis saved me from worse, and she says she did, (though what can I think,

who was in a fit and knew nothing of the matter ?) I am almost distracted.

At first I was afraid of Mrs. Jervis, but I am fully satisfied she is very good, and I should have been lost but for her; she takes on grievously about it. What would have become of me, had she gone out of the room, to still the maids, and he bid her? He'd certainly have shut her out; then, mercy on me! What would have become of your poor Pamela?

I must leave off a little; for my eyes and my head are sadly bad. This was a dreadful trial! This was the worst of all! Oh! That I was out of the power of this dreadfully wicked man! Pray for *your distressed daughter*.

Traduction par l'Abbé Prévost, *Ibid.*, p. 111-13

Ô chose affreuse! mon Maître sortit du cabinet, ayant sa belle robe de chambre d'un tissu de soie et d'argent. Je fis un cri terrible, et courus dans la ruelle du lit. Madame Jervis poussa aussi un grand cri: mais mon Maître dit, je ne vous ferai aucun mal, si vous ne voulez point faire de bruit; autrement, vous verrez ce qui en arrivera. Il vint dans l'instant même auprès du lit, où je m'étois jettée à côté de madame Jervis, avec mon jupon et mes souliers; il me prit entre ses bras, et dit à madame Jervis: montez un moment là-haut pour empêcher les servantes de descendre au bruit que vous venez de faire; je vous promets de ne faire aucun mal à cette petite rebelle. Au nom de Dieu, madame Jervis, m'écriai-je! si je ne suis pas trahie, ne me quittez pas, et éveillez toute la maison, je vous en conjure. Non, mon cher agneau, dit-elle, je ne bougerai point, et ne vous abandonnerai point. Je suis surprise de votre conduite, Monsieur, dit-elle à mon Maître, en se mettant sur mon jupon, et m'embrassant par le milieu du corps: vous ne ferez aucun mal à cette pauvre innocente, ajouta-t-elle; car je sacrifierai ma vie pour la défendre: ne pouvez-vous pas trouver assez de méchantes créatures dans le monde, sans que vous tâchiez de perdre une fille aussi vertueuse que celle-ci?

Il étoit dans une furieuse colere, et la menaça de la jeter par la fenêtre et de la chasser le lendemain. Il n'est pas nécessaire que vous me chassiez, Monsieur, dit-elle, car je ne veux plus rester chez vous. Dieu veuille seulement défendre ma pauvre Paméla jusqu'à demain, et nous nous en irons ensemble. Permettez-moi seulement, Paméla, me dit-il, de vous faire quelques reproches. Non, Paméla, dit-elle, ne l'écoutez point, à moins qu'il ne quitte le lit et n'aille à l'autre bout de la chambre. Qu'il sorte même de la chambre, dis-je: s'il a des reproches à me faire, qu'il les fasse demain.

Dès que le frayeur me permit de songer à moi, je trouvai qu'il avoit sa main sur mon sein; je soupirai, je jettai un cri affreux et je tombai en foiblesse. Il avoit cependant toujours ses bras autour de mon cou, et madame Jervis se tenoit sur mes pieds et sur mon jupon. J'étois dans une sueur froide. *Paméla, Paméla*, dit madame Jervis, comme elle me l'a rapporté depuis; et, voyant que je ne répondois rien, elle jetta un cri. Oh! dit-

elle, ma pauvre Paméla est morte. Aussi l'étois-je pour quelque-temps ; car je ne savois rien de ce qui se passoit, tant les foiblesses qui me prenoient se succédoient de près. Au bout de trois heures je revins un peu à moi-même, et je me trouvai dans le lit. Madame Jervis étoit d'un côté, enveloppée de sa robe de chambre, et Rachel de l'autre ; mais mon Maître n'y étoit plus, le scélérat s'étoit retiré. Je fus si ravie de ne le plus voir, qu'à peine pouvois-je en croire mes propres yeux. Madame Jervis, Rachel, dis-je, puis-je m'assurer que c'est vous ! Dites-moi, puis-je en être sûre ? ce furent mes premières paroles. Où ai-je été ? Tenez-vous tranquille, ma chere, dit madame Jervis, vous êtes tombée de foiblesse en foiblesse ; je n'ai de ma vie vu personne dans un état si terrible.

Je compris par-là que Rachel ne savoit rien de ce qui s'étoit passé, et j'appris pas la suite, qu'au second cri que madame Jervis avoit fait lorsqu'elle me vit évanouie, mon méchant Maître s'étoit retiré doucement ; et, faisant semblant de sortir de sa propre chambre, comme si nos cris l'avoient éveillé, il étoit monté à celle des servantes, qui, entendant le bruit, étoient tremblantes, et craignoient de descendre : il leur commanda d'aller voir ce qu'avoient madame Jervis et moi. En sortant de la chambre où j'étois, il avoit recommandé le secret à madame Jervis, lui promettant de lui pardonner tout ce qu'elle avoit dit et fait, si elle vouloit garder le silence sur ce qui s'étoit passé. Les servantes descendirent donc toutes (car les valets couchent dans des offices qui sont séparés de la maison) ; et, quand ma foiblesse fut passée, les servantes remonterent se coucher, excepté Rachel, qui demeura pour me veiller, et pour tenir compagnie à madame Jervis. Je m'imagine que les domestiques soupçonnent quelque chose, quoiqu'ils n'osent pas dire ce qu'ils pensent.

Lorsque je réfléchis sur le danger que j'ai couru, et sur les libertés qu'il a prises, actuellement je suis prête à me désespérer, quoique madame Jervis m'ait, je crois, préservée du dernier affront, au moins qu'elle m'en assure : mais qu'en puis-je savoir, moi qui étois en foiblesse, et qui ne sais rien de ce qui s'est passé ?

D'abord, je craignois que madame Jervis ne m'eût trahie ; mais je suis maintenant persuadée qu'elle est vertueuse ; j'étois perdue sans elle, et je vois qu'elle prend cette affaire extrêmement à cœur. Que serois-je devenue, si elle fût sortie de la chambre pour empêcher les servantes de remuer, comme il le lui connoit ? il lui auroit certainement fermé la porte au nez à son retour, et alors, ô Ciel ! quel auroit été le sort de votre pauvre Paméla ?

Il faut que je me repose un peu, car les yeux et la tête me font un mal extrême. C'étoit là une cruelle épreuve, la plus terrible de toutes : ho ! que ne suis-je hors de la puissance de cet homme si affreusement méchant !
Priez pour

Votre misérable PAMÉLA

Bibliographie

Œuvres étudiées et citées

- ANON. *Memoirs of the Life of Lady H—, the Celebrated Pamela. From her Birth to the Present Time*, London, 1741.
- CLELAND John, *Memoirs of a Woman of Pleasure [Fanny Hill]*, Ed. Peter Sabor, 1749, Oxford : OUP, 1985.
- DANCE James ?, *Pamela ; Or, Virtue Triumphant. A Comedy*, London, 1741.
- FIELDING Henry, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews. The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and Shamela*, Ed. Brookes-Davies, 1741, Oxford : OUP, 1980. 313-64.
- FIELDING Henry, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams. The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and Shamela*, Ed. Brookes-Davies, 1741, Oxford : OUP, 1980. 1-312.
- FIELDING Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, Ed. R. P. C. Mutter, 1749, Harmondsworth : Penguin, 1985.
- GIFFARD Henry, *Pamela. A Comedy*, London, 1741.
- HAYWOOD Eliza, *Anti-Pamela ; Or, Feign'd Innocence Detected*, London, 1741.
- HAYWOOD Eliza, *The Virtuous Villager*, London, 1742.
- J—W—Esq., *Pamela ; Or, the Fair Imposter. A Poem in Five Cantos*, London, 1743.
- KELLY John, *Pamela's Conduct in High Life, Publish'd from Her Original Papers*, London, 1741, 2 vols.
- KINGMAN Mary, *Pamela in High Life*, London, 1741.
- PARRY James, *The True Anti-Pamela*, London, 1741.
- POVEY Charles, *The Virgin in Eden*, London, 1741.
- RICHARDSON Samuel, *Pamela ; Or, Virtue Rewarded*, Intr. Mark Kinkead-Weekes, 1740, London, Dent, 1991.
- RICHARDSON Samuel, *Familiar Letters [Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions]*, London, 1741.
- RICHARDSON Samuel, *Pamela*, Vol. 2, Intr. Mark Kinkead-Weekes, 1741, London, Dent, 1976.

Ouvrages critiques

- CARROLL John, ed. *Selected Letters of Samuel Richardson*, Oxford, Clarendon, 1964.
- DÉTIS Élisabeth. « Conflits et Désir dans *Pamela* de Richardson : de l'allégorie au symbole », *Études Anglaises*, 49, 1996, p. 270-82.
- ECO Umberto. *Pastiches et postiches*, trad. de l'italien par Bernard Guyader, 1988, Paris, Messidor, 1988.
- GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- KEYMER Thomas and Peter SABOR, eds. *The Pamela Controversy : Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750*, London, Pickering and Chatto, 2001. 6 vols.
- KEYMER Thomas et Peter SABOR. *Pamela in the Marketplace : Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, Cambridge, CUP, 2005.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- SOUPEL Serge, *Apparence et Essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Paris, Didier Érudition, 1983.

La Paméla française ou les infortunes de la vertu

Martial POIRSON
Université Stendhal — Grenoble III

« À la censure, ami, je me résigne. D'apprécier mon choix, le public n'est pas digne ».

François de Neufchâteau, *Paméla ou la vertu récompensée*,
acte IV, scène 12.

Sur la cinquantaine d'années qui va de la première traduction française du roman de Samuel Richardson (en 1741-42) à l'interdiction de la pièce de François de Neufchâteau (en 1793), on relève en France deux évolutions distinctes du corpus narratif et dramatique (le mythe n'ayant donné, en France, aucune réécriture poétique, en dépit des nombreux exemples anglais). Si les réécritures romanesques peuvent à bon droit être assimilées à un rendez-vous manqué, signe d'un certain retard français, faute d'une maturité poétique et politique suffisante, les réécritures théâtrales peuvent, quant à elles, être considérées sur le mode d'une relation tumultueuse avec le mythe, faite d'infidélités, de crises, mais aussi de réconciliations et finalement, de malentendus. Dans un cas, il s'agit de (sou-)rire du vice, dans l'autre, d'abord de pleurer au spectacle de la vertu souffrante, puis d'accepter d'en rire, en refusant la passion des larmes. Quant aux présupposés idéologiques, ils sont

presque inverses dans les deux corpus : là où le roman français, dans un combats d'arrière-garde, s'évertue à prouver qu'il n'y a pas de pauvreté vertueuse (ni heureuse), que le peuple est toujours vicieux par nature (ou pour le moins, par nécessité), et qu'*a fortiori* la femme du peuple est nécessairement coupable, la comédie, quant à elle, manifestant finalement une forme d'attirance pour la *fabula*, tient le pari de l'indigence honnête et droite, et s'attache à montrer qu'une femme du peuple en vaut bien une autre. Encore convient-il de remarquer que cet acte de foi atteint rarement le dénouement, et que toutes sortes d'artifices sont progressivement inventés pour estomper, voire escamoter la mésalliance finale. Ainsi, si les structures idéologiques du roman font de la résistance, ce sont les structures dramaturgiques de la comédie qui semblent s'opposer à ce que la gestation de cette morale sociale d'un goût nouveau aille à son terme. Dans les deux cas, le complexe esthétique-idéologique achoppe devant le mythe de Paméla.

La contribution de Louis de Boissy, aujourd'hui injustement tombé dans l'oubli, à la transposition et à l'amplification du mythe littéraire de Pamela est très généralement minimisée. Pourtant, sa *Paméla en France ou La Vertu mieux éprouvée*¹, en dépit d'un échec public incontestable, me semble être un maillon essentiel dans la théâtralisation de l'hypotexte romanesque dont les mérites sont manifestes. J'y vois donc bien plus qu'une simple continuation des aventures de Pamela par d'autres moyens : c'est un dédoublement de l'intrigue, par effet de redondance. Au début de la pièce, Paméla vient d'être sauvée par un Marquis, déguisé en Comtesse, de sa captivité dans le comté de Lincoln, mais pour découvrir une autre captivité encore plus oppressante, puisque tous les personnages masculins de la pièce, sans exception, rivalisent pour la posséder et se lancent dans un *agôn* symbolique que ne viennent interrompre que les airs chantés imposés par un dénouement de convention. Pourtant, la pièce est irréductible à la convention de ce « théâtre en musique », plutôt que théâtre à machines (l'intervention des arti-

1. Louis de BOISSY, *Paméla en France ou La Vertu mieux éprouvée*, comédie en trois actes et en vers libres avec Divertissement, Paris, Jacques Clousier, 1745, représentée au Théâtre-Italien le 4 mars 1743. En tout, la pièce est représentée 13 fois « dans sa nouveauté », selon les relevés de Clarence D. Brenner dans *The Theatre Italien. Its Repertory, 1716-1793. With a Historical Introduction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

fices du merveilleux y est tout à fait secondaire et ornementale) auquel on réduit trop souvent l'œuvre de Boissy de façon générale¹.

Cette réécriture, sur le mode du travestissement burlesque plutôt que de la satire, présente au contraire un certain nombre de spécificités au sein de la chaîne de propagation du mythe qui gagnent à être relevées. Signalons d'abord que c'est la seule pièce de théâtre à offrir une exploitation autre que purement anecdotique et conventionnelle (moyen commode de camper la situation initiale dans une scène d'exposition) de la nature épistolaire de son intertexte. En effet, la lettre est placée au cœur même du système dramaturgique, une première fois comme objet scénique à part entière s'intégrant dans le schéma actantielle : elle intervient une première fois avec la lettre de Paméla à ses parents et elle est lue intégralement par le Marquis (Bonfil) entraînant toutes sortes de jeux de scène typiques de la Comédie-Italienne ; une seconde fois, avec la lettre amoureuse que le roué Mathurin demande à Paméla, qui s'avère être bientôt elle-même sa mystérieuse destinatrice, d'écrire à sa belle afin de lui révéler sa passion et de lui proposer un établissement solide ; une troisième fois, enfin, avec celle qu'elle écrit à son tour au jardinier Mathurin par dépit, détournée par le Chevalier libertin (Ernold), puis interceptée par le Marquis et finalement exhibée un temps comme preuve de sa manœuvre... Boissy fusionne ainsi les deux fonctions distinctes attribuées à la lettre dans les deux types de réécriture : révélatrice des états de conscience et de la sincérité des intentions de l'héroïne dans les versions fidèles à l'original, elle est généralement la preuve facile de sa duplicité dans les versions satiriques ou pour le moins, critiques envers le texte de Richardson. Par ce procédé, l'auteur situe sa transposition d'art au plus près de l'original (près de la moitié des scènes, hors séquences chantées, est consacrée à la mise en examen de ces trois lettres) en lui donnant une fonction dramaturgique à part entière de marqueur psychologique et d'embrasseur des coups de théâtre et autres rebondissements de la fiction.

1. Liquidant, avec lui, une grande partie de ce répertoire italien qui prépare l'arrivée d'une autre forme partageant aujourd'hui assez généralement cet oubli, l'opéra-comique. Sur ces questions, je me permets de renvoyer à mon édition de Boissy, *Le Triomphe de l'intérêt*, Montpellier, Espace 34, 2006, en particulier la notice « Un théâtre en musique ».

Cette réécriture, en dédoublant les infortunes de la vertu par le récit cadre de la première captivité de l'héroïne, induit également une saturation dans le traitement du pathétique de sa destinée (Sade ne procédera pas autrement dans la dramatisation des « infortunes de la vertu ») : arrachée une première fois à son geôlier du comté de Lincoln par une respectable comtesse veuve qui se présente comme sa protectrice, elle découvre bientôt par l'indiscrétion du chevalier, gascon et libertin, qui en a également après sa vertu, que cette comtesse n'est autre qu'un marquis qui a ainsi maquillé son rapt de séduction en bonne action et cherché à entrer par ce stratagème au plus près de son intimité, animé par des désirs troubles et placé en position de voyeur. Le doublet burlesque de ces grands seigneurs méchants hommes, qui la courtisé également de façon aussi triviale que sincère, ajouté à la rouerie de sa suivante Nérine, clairement solidaire des intérêts libidineux des hommes dans la pièce, qui n'a de cesse de jouer les entremetteuses et de fausser le jeu de cet *agôn* amoureux, achèvent de donner l'impression d'un acharnement du sort qui pourrait tirer la *fabula* du côté du roman noir ou libertin pré-sadien.

Ce serait compter sans le type de traitement de la réécriture, placé sur le registre du travestissement burlesque, qui invalide d'emblée toute lecture allant dans le sens des « prospérités du vice »... Et pourtant, le masochisme caractérisé de ce personnage, qui ne trouve d'autre ressource, face à l'infidélité supposée de son amant le Marquis, dont Nérine vient de lui annoncer le mariage de façon assez perfide, que de se livrer par dépit aux bons offices de Mathurin, prédispose la pièce à ce type de lecture : « Ah ! devenez brutal, c'est moi qui vous en presse », supplie-t-elle le Marquis, avant d'ajouter « Ayez, à mon égard, les façons les plus dures ; / Reprochez-moi tous mes défauts, / Et le peu que je suis, et le peu que je vauX / Chassez moi de chez vous, dites-moi des injures. (...) / J'en ai besoin pour vous haïr » (acte II, scène 2).

En revanche, ce travestissement burlesque de la fable¹, loin d'euphémiser par le rire la portée implicitement sociale de l'intrigue, la renforce au contraire. Il en est ainsi, par exemple, du doublet grotesque du Marquis, le jardinier Mathurin (repris sous la forme d'un

1. J'emprunte ici la catégorie intertextuelle définie par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

fermier dans *Le Droit du seigneur* de Voltaire selon le même type de procédé), qui repose, en d'autres termes et dans un registre plus immédiatement explicite, la question de la mésalliance. Ainsi lui écrit-il sans équivoque les termes de l'arbitrage matrimonial :

Sans tant tourner autour du pot, vous avez plus de mérite & plus d'esprit que moi ; mais j'avons plus de bian & plus d'argent que vous. Jarnigoy ! marions ma fortune avec votre biauté ; l'eune vous rendra plus riche, & l'autre me rendra plus content. (...) Boutez en même tems votre main blanche dans la mienne, quoiqu'alle soit plus noire ; & qui sautra d'aise ? ce sera Mathurin (acte I, scène 4, lecture de la lettre).

Mais la tranquille félicité du candide jardinier se transforme bientôt en haine sociale, dès lors qu'il est confronté à la violence symbolique¹ et à l'autorité arbitraire des aristocrates libertins (le Marquis et le Chevalier)² qui, bien que rivaux en amour, savent faire preuve de solidarité de caste dès lors que leurs intérêts communs sont menacés par la supposée bonne fortune du paysan. Ainsi, lorsqu'il découvre que la lettre d'amour à lui adressée par Paméla a été déformée par le Chevalier, qui l'a reprise à son compte, Mathurin éclate-t-il en une violente satire sociale des aristocrates qui volent et prostituent les femmes du peuple en les asservissant à leurs désirs libidineux. Ce personnage grotesque et volontairement caricatural inverse donc l'argument de la fable : d'abord, en présen-

1. Le Chevalier, enjoint par le paysan à lui lire la lettre de Paméla, l'humilie ainsi en en déformant le propos en ces termes, acte II, scène 7 : « Apprenez, Monsieur Mathurin, que Paméla n'est pas faite pour être la femme d'un Jardinier. Une autre vous diroit peut-être, pour se servir du langage qui vous convient, que vous n'êtes, pour tout potage, qu'un Manant & un Rustre ; mais je suis trop douce et trop polie (...) pour employer de pareils termes, quoique l'excès de votre audace, et la force de la vérité eussent pû me les arracher. Si la personne qui s'intéresse à moi, & de qui vous dépendez vous-même, étoit instruite de vos insolences, vous n'en seriez pas quitte pour des Epithetes, & le bâton sans doute s'exprimeroit plus fortement sur vos épaules ». Mathurin répond à cette prose en ces termes : « Pour alle falloit-il quitter mes espaliers, / Et négliger le Jardinage ? / Je nous baillerions volontiers / Des coups de poing dans le visage ! ».

2. Ainsi, lorsque le Marquis, humilié par un tel rival victorieux, veut chasser Mathurin de sa maison, se voit-il conseiller par le Chevalier la chose suivante : « Paméla veut un Epouseur : / Par-là ton Jardinier aura la préférence, / Si tu prétends l'emporter de hauteur. / Poursuis plutôt, crois-moi, sur le ton séducteur ; / Ou si tu veux user de violence, / Qu'elle soit douce en apparence, / Et ravisse les sens, pour subjuguier le cœur » (acte II, scène 12).

tant une image du peuple vertueux, qui ne fait qu'accentuer par jeu de miroirs celle de l'aristocratie vicieuse qui force les femmes du peuple à la débauche et met leur vertu au pillage¹ ; ensuite, en dédoublant la situation de mésalliance, et en présentant Paméla elle-même comme la potentielle victime consentante d'un mariage peu conforme à son rang : « Allons, rassure-toi, mon cœur ; / Mon sang peut s'allier au sien sans déshonneur. / Le vice, au fond, est seul digne de blâme, / Et j'aime mieux dans mon malheur, / D'un Jardinier être la femme, / que la Maîtresse d'un Seigneur », explique-t-elle en effet avant d'organiser elle-même son propre rapt de séduction par le jardinier (acte III, scène 1).

On peut en outre relever une troisième spécificité de cette pièce, cette fois sur le plan poétique : l'exploitation du merveilleux propre à la comédie allégorique, qui contribue à prendre à contre-pied la lecture précédente que pourtant elle fait tout pour suggérer. La majeure partie de l'acte III, annoncée par l'entrée en scène de deux lutins, marqueurs du merveilleux mythologique, se présente en effet sous forme de chants et de danses annonçant le divertissement final, dans la pure tradition de ce théâtre en musique caractéristique du répertoire du Théâtre-Italien. Or il y a là, selon moi, plus qu'une résolution artificielle des conflits de pure convention : le théâtre allégorique, particulièrement actif sur cette période², permet en effet de convoquer sur scène des antagonismes et de poser les bases d'une structure agonistique de la dramaturgie. Particulièrement adapté à la dramatisation des conflits psychologiques et éthiques comme des querelles (ce qui en fait la forme privilégié des controverses théoriques, en particulier dans la comédie polé-

1. Ainsi tient-il tête à son maître, acte II, scène 11 en des termes non dénués d'allusions implicitement politiques : « La peste ! queu malin ! c'est li qui met son art / À surprendre eune honnête fille : / Mais j'allons, de ce pas, sans attendre plus tard, / Mettre à l'abri du vent une fleur si gentille. / Quand j'en serons le possesseur, Chacun l'appellera la belle Jardiniere : / Qu'il vienne alors, le suborneur, / Je vous l'élarguerons de la bonne maniere. / (...) en cete affaire-ci, / Je nus moquons du parentage, / Et nous allons li conter tout ceci ; / (...) Malgré vous & vos dents je serons son mari. / Vous allez voir un biau tapage ».

2. C'en est en fait la fin. Il existe en effet une très importante production de comédies allégoriques entre 1673 et 1746, sous la plume d'auteurs aussi divers que Marivaux, Pannard, Allainval, Legrand, Piron, Fuzelier, Carolet... Boissy apporte à ce type de production une contribution importante. Pour une approche de ces questions, on lira mon édition d'ALLAINVAL, *L'Embaras des richesses*, Montpellier, Espace 34, 2006 et celle de BOISSY, *Le Triomphe de l'intérêt*, déjà mentionnée.

mique), ce théâtre abstrait s'avère aussi propre à rendre compte de façon imagée des oppositions sociales. Dramatisation des sentiments amoureux et des cas de conscience, dans la veine des comédies allégoriques de Marivaux¹, la comédie allégorique permet en outre ici d'explicitier l'argument sociopolitique de la pièce, tout en le rendant ambigu², cependant qu'elle exploite pleinement, par l'intervention du merveilleux mythologique, le potentiel mythogène de la figure de Paméla. Théâtre des idées, la comédie allégorique de Boissy exhibe ainsi les points aveugles du mythe, mais aussi ses ambiguïtés, sans pour autant jamais renoncer à divertir, c'est-à-dire aussi, à manipuler le plaisir trouble du spectateur, placé en situation de voyeur d'une sorte de curée sentimentale. Ce faisant, elle justifie indirectement la réécriture dramatique du mythe romanesque, au moyen d'une mise en abyme à valeur de réflexion métatextuelle : l'organisation d'un spectacle lyrique est en effet présentée par l'auteur comme un moyen sûr de venir à bout des réticences de la jeune fille en charmant ses sens par l'exemple du vice magnifié :

Il faut avoir recours à l'art Magique. (...)
C'est celui qu'on exerce au Théâtre Lirique ; (...)
Venge-toi d'abord en musique,
Et punis Mathurin d'une façon comique.
Il faut te faire un jeu de sa terreur,
Qu'il en soit quitte pour la peur.
Pour Paméla le Spectacle la charme,
La Danse la ravit, & le chant la désarme.
Pour la soumettre enleve-la
Dans une gloire d'Opéra... (...)
Morbleu, l'air de ce pays-là
Est si contraire à l'innocence,
Qu'en y mettant le pied, sonica, dans l'instant,
Elle y tombe en foiblesse & et meurt subitement. (...)

1. MARIVAUX, *Le Triomphe de l'Amour, Le Triomphe de Plutus, Le Chemin de la Fortune ou Le Saut du Fossé*, sans parler de ses quatre comédies utopiques, en bien des points comparables...

2. « On peut, je crois, définir l'Allégorie un masque dont on couvre un objet qu'on veut cacher, on ne montre qu'à demi. Nous donnerons donc le titre de Comédie allégorique aux pièces dans lesquelles l'Auteur, mettant continuellement sur la figure de Thalie le masque de l'Allégorie, change le nom des choses, défigure même les personnages, et laisse au spectateur intelligent le soin de développer le sens caché », affirme en effet CAILHAVA DE L'ESTENDOUX dans *De l'art de la Comédie*, Paris, 1786, volume I, p. 7.

Si la vertu résiste à ce chox redoutable,
Il faudra qu'elle soit, sangbious, invulnérable.
(Acte II, scène 12)

C'est ainsi que disparaît Mathurin, entraîné dans une trappe par un lutin, porteur d'une anti-morale sociale (« Laisse-là ce tendron charmant, / Tu n'es pas digne de lui plaire. / De ton audace, en ce moment, / Tu vas recevoir le salaire »), n'ayant que le temps de dire « Me velà, misérable! englouti tout vivant » (acte III, scène 3). Cependant que Paméla se laisse effectivement subjuguier par une magnificence décidément complice de l'ordre social dominant : « O Ciel! quelle musique tendre! / Mon cœur sensible a peine à s'en défendre. / Pour attaquer mes sens, tout s'unit à la fois. / Mes yeux sont enchantés, mon oreille est ravie » (acte III, scène 4), confesse finalement Paméla, avant de succomber, acte III, scène 5, sous la « douce violence » des efforts conjugués de la Décence, de la Sagesse, de l'Amour, de la Gaîté et du Plaisir, qui a le mot de la fin en revendiquant une morale de la jouissance hédoniste et du bonheur individuel (« Et pour me comprendre, / Il faut me sentir / (...) je veux vous faire jouir / D'une félicité suprême. Venez, dans les bras du Plaisir, / Venez goûter un bien qu'il attend de vous même ») susceptible de s'épanouir dans les règles (« J'y consens, si l'hymen ordonne les apprêts »).

C'est dans une toute autre optique que Nivelles de La Chaussée donne, la même année, sa *Paméla*¹, dans la droite ligne de l'esthétique pathético-larmoyante qu'il n'a pas peu contribué à introduire en France. Fidèle à la structure même de l'intrigue de Richardson, dont il extrait les épisodes les plus significatifs, il propose, en cinq actes et en vers, une version du mythe qui cristallise un certain nombre de ses propres obsessions personnelles et sert opportunément son programme esthétique-idéologique. Sur le plan de l'analyse des sentiments amoureux, et de ses effets pathétiques, c'est une sorte d'envers du *Préjugé à la mode* (1735), où il montre les déboires d'un couple au-delà de tout soupçon du point de vue des conventions sociales, mais frappé par l'incapacité d'un mari à s'avouer qu'il aime sa femme. En outre, la pièce peut également

1. Pierre Claude NIVELLES DE LA CHAUSSÉE, *Paméla*, comédie en trois actes et en vers, publiée dans *Œuvres*, Paris, Prault, 1762, volume IV, représentée au Théâtre-Français le 6 décembre 1743.

être considérée comme une préfiguration, sur le plan idéologique, de *La Gouvernante* (1747) par d'autres moyens, et annonce, notamment, *L'Homme de fortune* (1751) : toutes deux, ces comédies placent au cœur même du système dramaturgique le thème, obsessionnel dans l'œuvre de Nivelles de La Chaussée, de la mésalliance. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit chaque fois de savoir si une morale des sentiments peut s'avérer capable de transcender les interdits de la morale sociale, autrement dit, si les affects individualisés peuvent venir à bout des puissantes inhibitions de l'*ethos* de classe. Plaçant ainsi le débat sur le plan de la production sociale des affects, Nivelles de La Chaussée donne une portée politique nouvelle au mythe, et assume jusqu'au bout le déséquilibre des conditions, ce qui ne sera plus le cas des versions post-goldoniennes.

L'audace réelle de cette version du mythe doit cependant être relativisée au regard du parcours de l'auteur : combien plus moderne sera en effet la position de *L'Homme de fortune*, huit ans plus tard, qui inverse la problématique : là où, avec *Paméla*, la reconnaissance aristocratique *a posteriori* du mérite de la vertu roturière parvient *in extremis*, au prix d'un coup de théâtre peu vraisemblable et d'une surenchère pathétique qui peut faire sourire, à forcer le préjugé de la mésalliance, avec *L'Homme de fortune*, la reconnaissance bourgeoise *a priori* de ce même mérite place dans l'ère du soupçon tout mariage au-dessus de sa condition et entraîne le discrédit des valeurs purement symboliques de la naissance. S'inscrivant dans toute une veine dramatique à laquelle Mercier apportera plus tard sa contribution, cette comédie montrera ainsi l'auto-discrimination de la roture, consciente qu'un mariage au-dessus de sa condition ne peut lui être que défavorable. Or le caractère de *Paméla* porte déjà en germe cette inversion, qui donne elle-même, contre son intérêt, les arguments susceptibles de s'opposer à son mariage avec Milord B.

Encore cette morale sociale passe-t-elle par une simplification du système de l'intrigue et des personnages, le neveu de Milady Davers disparaissant pour laisser place à la seule figure de grand seigneur méchant homme, Milord B, et par l'insertion plus systématique de justifications argumentatives de la fable, par le truchement du pasteur Williams, plus radical, plus philosophe, mais aussi plus sentencieux. Si bien que la pièce fait ressortir la trame éthique du

roman et lui donne une visibilité nouvelle qui n'aura plus d'équivalent par la suite. Les cas de conscience des différents personnages donnent lieu à de longs développements et étire considérablement les répliques, tout en ralentissant notablement le rythme dramatique : apologie impérieuse de la dignité du rang chez Miladi Davers ; défense et illustration de la vertu irréprochable, c'est-à-dire ici de l'intégrité physique pré-nuptiale et des valeurs matrimoniales incontournables chez Paméla ; dilemme entre deux impératifs catégoriques également légitimes (celui de l'amour sincère et délibéré susceptible de se substituer à l'amitié conjugale ; celui de l'endogamie et des stratégies matrimoniales de caste) chez Milord B. ; enfin, et là est la principale originalité de Nivelles de La Chaussée par comparaison avec ses continuateurs (mais non pas ses devanciers tels que Boissy), sacrifice de la jeune roturière, sans doute l'obstacle majeur de la mésalliance, soucieuse qu'elle est de préserver les apparences et sceptique envers la félicité supposée d'un mariage effectué hors des normes consensuelles. En effet, face à un Milord B. rapidement sincère, comme dans la demande de mariage de l'acte IV, scène 8, et prêt à passer outre l'interdit familial, Paméla tient un discours contraire à son intérêt immédiat, affirmant qu'on ne peut envisager un mariage hétérogame heureux et se refusant à faire prendre un tel risque au jeune homme de bonne famille.

La structure argumentative serrée de la pièce constitue ainsi un obstacle majeur à son dénouement, rendant la situation proprement indécidable. Cette force dans la structure délibérative de l'argument s'avère pourtant une faiblesse dans la structure dramaturgique de l'intrigue, puisque l'auteur est contraint, pour résoudre la crise, à imaginer un stratagème peu vraisemblable et pour le moins ambigu : comme chez Richardson, la tentative de suicide de l'héroïne débouche sur un coup de théâtre, puisqu'elle est crue noyée, forçant par là la compassion (ou peut-être la condescendance ?) d'une aristocratie taraudée par la mauvaise conscience, et que ses valeurs chrétiennes (charité et amour du prochain) permettent finalement de sublimer ses valeurs sociales (homo- et endogamie). Cependant, on ne sait pas très bien, au dénouement, si Miladi Davers rappelle la servante et cède à ce mariage par sincère compassion, par mauvaise conscience, ou par sens de l'intérêt supérieur de la famille, puisqu'elle est inquiète pour la santé de son frère,

que le départ effectif de Paméla a fait tomber dans un état de mort apparente (acte V, scène 6). Quoi qu'il en soit, l'évanouissement de Milord B. est un signe clair de l'inversion partielle des formes du pathétique : ici, c'est l'homme, placé en position socialement dominante, qui est dépassé par ses émotions et rattrapé par ses affects, et non pas l'héroïne, qui agit de sang froid et fait preuve d'une solide détermination. Or cette simple inversion des manifestations somatiques selon les genres, en apparence bénigne, renverse en fait complètement les relations de pouvoir au sein du système des personnages.

En dépit de leur intérêt dramaturgique manifeste, les réécritures du mythe littéraire par Boissy et Nivelles de La Chaussée se sont soldées par un échec retentissant auprès du public, dans lequel je vois moins l'effet de leur médiocrité supposée (tant au plan esthétique qu'idéologique) qu'un effet d'hystérèse, l'horizon d'attente des contemporains n'étant pas encore disposé à reconnaître les vertus de ce type de théâtre. De ce point de vue, la satire gratuite et malveillante de Godard d'Aucour dans *La Déroute des Paméla*, stigmatisant les échecs des deux spectacles de Boissy et de Nivelles de La Chaussée, est en tout point significative de ce phénomène d'incompréhension¹. Mais, contrairement au corpus romanesque envisagé *supra*, le corpus théâtral aura sa revanche, et Paméla reviendra sur les planches avec succès à peine six ans plus tard, sous la plume de Voltaire, qui pour s'éviter l'effet stigmatisant du nom (associé à deux fous), rebaptise l'héroïne, tout en s'inscrivant explicitement dans le même type de filiation, mais aussi, en assumant dans le même temps l'héritage d'une autre vaine comique plus en vogue². *Nanine ou Le Préjugé vaincu* réduit au maximum les emprunts à Richardson, tout en amplifiant la dimension sociale du roman sentimental. La comédie cherche également à entraîner une rupture avec les réécritures antérieures, tout en visant clairement, dans la Préface

1. [C. GODARD D'AUCOUR dit Saint-Just], *La Déroute des Paméla*, comédie en un acte et en vers libres, Paris, veuve Pissot, 1744, in-8° ; J. Clousier, 1745, représentée au Théâtre-Italien le 4 mars 1743.

2. Que l'on songe en effet à la vogue des « préjugés vaincus », depuis Allainval (*L'École des bourgeois*, 1727) jusqu'à Destouches (*La Belle Orgueilleuse ou L'Enfant gâté*, 1741) et Marivaux (*Le Préjugé vaincu*, 1746). Notons que dans ces deux dernières pièces, la situation est inversée : c'est la jeune fille qui s'insurge contre sa propre mésalliance, soit qu'elle soit de riche aristocratie (Destouches), soit d'une noblesse désargentée mais fière (Marivaux).

de la pièce, Nivelles de La Chaussée et sa *Paméla*, par sa critique *ad hominem* de la comédie larmoyante. Soucieux de se démarquer, Voltaire prétend ainsi fonder le genre hybride de la « comédie attendrissante » :

La comédie (...) peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très vicieux, et très désagréable.

Le dramaturge propose donc un genre composite, hybride où abondent les ruptures de registre, les situations équivoques, les caractères et les personnages contradictoires : Nanine (Paméla), sur bien des points, peut être considérée comme une héroïne tragique dévoyée dans la comédie). Tout semble bien ménagé pour qu'« on rit au milieu du carnage. À combien plus forte raison le rire peut-il succéder dans la comédie à des sentiments touchants¹ ? ».

Voltaire opère un certain nombre de modifications de taille dans la structure dramaturgique initiale, et prend ouvertement position pour justifier la légitimité de la mésalliance des protagonistes en radicalisant la portée politique du mythe. Le Comte d'Olban (Bonfil) n'est plus ni le jeune libertin impétueux et violent de Richardson, ni le jeune homme sensible et soumis à ses affects de Nivelles de La Chaussée, mais une figure de veuf entre deux âges, raisonnable raisonneur, retiré dans une campagne et cherchant la compagnie d'une femme qui partage son caractère comme son mode de vie, ce qui est bien loin d'être le cas de la Baronne de l'Orme qui le poursuit de ses assiduités. Trouvant en Nanine ces qualités, il la courtise, mais en lui tenant le discours de la raison et en ne cherchant jamais à abuser de sa situation de domination. Tout concourt donc à rendre possible ce mariage hors de condition, d'autant qu'il jouit de l'accord inespéré d'un adjuvant inattendu, la mère du Comte², qui partage avec son fils une certaine largesse d'esprit et préfère un

1. VOLTAIRE, Préface de *Nanine ou le Préjugé vaincu*, comédie en trois actes et en vers, Paris, Lemercier et Lambert, 1749, représentée au Théâtre-Français le 16 juin 1749. Rééditée par Jacques TRUCHET dans son *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, tome I, p. 874-875, et plus récemment par Jean GOLDZINK dans *Zaïre, Mahomet, Nanine, L'Écossaise*, Paris, Flammarion, « GF », 2004.

2. C'est la seule apparition de ce personnage dans toute la série des réécritures.

mariage d'amour hors de son milieu à un mariage d'intérêt dans sa condition. Mais c'est compter, comme chez Nivelles de La Chaussée, sans les réticences de la jeune fille, qui s'oppose farouchement à son propre intérêt et à ses sentiments personnels, dans une abnégation qui la rend encore plus désirable aux yeux du Comte. Surtout, c'est compter sans le coup de théâtre de la lettre interceptée par la Baronne et du *quiproquo* qu'elle entraîne (acte II, scène 7) : adressée à ses parents, cette lettre contient une partie de ses gages de femme de chambre. Soupçonnée d'entretenir un amant aux frais de son riche prétendant, Nanine est enjointe à reprendre ses oripeaux de paysanne et à rentrer au pays au plus tôt. Seule l'arrivée de Philippe Hombert, le père de Nanine, soldat à la retraite, permettra de lever le doute et de réconcilier les amants, au grand dam de la Baronne, qui n'en devient que plus impérieuse et sarcastique encore. Voltaire brouille donc les pistes en rebaptisant et surtout, en multipliant les personnages (la mère d'Olban, la Baronne de l'Orme, rivale de la suivante, le père de Nanine...). Mais surtout, il construit autour de la fable un certain consensus social permettant de battre en brèche à bon compte le préjugé tenace qui est le fondement de son programme idéologique revendiqué dès le discours de seuil.

Les choses ne sont cependant pas si claires, et la prise en compte d'un intertexte ultérieur permet de relever la position ambiguë de Voltaire sur la question du rapport entre les genres et du pouvoir abusif du grand seigneur : il s'agit du *Droit du seigneur ou L'Écueil du sage*¹. L'intrigue, le système des personnages, et jusqu'à l'argumentaire font de ce texte une réécriture implicite du mythe littéraire de Paméla². Maturin (Longmann), lassé de la paysanne Colette qui

1. *Le Droit du seigneur ou L'Écueil du sage*, [1762-1779], comédie en cinq puis trois actes et en vers, Genève, Les Frères Associés, 1763, in-8°, représentée sur le théâtre de société de Ferney puis au Théâtre-Français le 12 juin 1779. Pour plus de détails, on pourra lire mon édition de la pièce à Paris, Lampsague, « Studiolo », 2002.

2. Ainsi, le plaidoyer de Mathurin pour l'égalitarisme est-il très proche de celui de Madame Jèvre chez Goldoni (acte III, scène 3), en substituant seulement la métaphore du limon à celle de la pâte. On peut lire en effet, acte I, scène 1 : « Sommes-nous pas pétris / D'un seul limon, de lait comme eux nourris ? / N'avons-nous pas comme eux des bras, des jambes ? / Et mieux tournés, & plus forts, plus ingambes ? / Une cervelle avec quoi nous pensons / Beaucoup mieux qu'eux, car nous les attrapons ? / Sommes-nous pas cent contre un ? Ça m'étonne / De voir toujours qu'une seule personne / Commande en maître à tous ses compagnons, / Comme un berger fait tondre ses montons. / (...) Je vois notre naissance / Et notre mort, à la ville,

n'en veut qu'à son bien, s'est mis en tête d'épouser la belle Acante (Paméla). Celle-ci voit le projet d'un très mauvais œil, et fonde tous ses espoirs dans la justice du seigneur du village, le marquis de Carage (Bonfil). C'est au cour du fameux épisode du droit du seigneur qu'il révélera à demi ses intentions, en différant le mariage tant attendu. Pourtant, un jeune chevalier libertin de sa famille (Ernold) entreprend d'enlever avec deux ou trois larrons la jeune fille pour aller la violer dans un château voisin, avant de réaliser par l'appel d'une mystérieuse voix du sang qu'elle est sa sœur et qu'il vient de manquer *in extremis* reproduire le forfait que son père avait lui-même accompli en son temps. Afin d'étouffer le scandale, le marquis, dont toute la sagesse est mise à rude épreuve et l'autorité largement entamée, décide finalement de se marier avec la jeune fille, d'imposer la sagesse au chevalier impétueux par un second mariage avec une érudite recluse, et de ramener Maturin, spolié, à ces premières amours en épousant Colette (Madame Jeffre).

Or, ce dénouement est doublement dérangeant : d'abord, parce qu'il permet de légitimer le pouvoir abusif et la violence symbolique de ce grand seigneur « sensible » en les diluant dans l'expression pathétique de sentiments supposés les euphémiser et, partant, les excuser ; ensuite, parce qu'il justifie le droit du plus fort en dernier ressort, bafouant toute libre détermination du sujet par ce triple mariage imposé par la plus haute autorité politique du village... C'est ce qui explique notamment sa surprenante dénaturation du mythe de Paméla, auquel les emprunts sont pourtant évidents. Là où on attendrait un seigneur arbitraire et abusif, on nous sert un « sage » qui, bien que sa sagesse soit, de son propre aveu, rapidement mise en déroute, comme le rappelle le second titre de la pièce (*L'Écueil du sage*), a une sincère volonté de savoir en matière de sentiments amoureux. Grand seigneur aimant, il rassure plus qu'il n'inquiète, et se sacrifie finalement sur l'autel de la vertu, en grand homme accompli. Si bien que de l'épreuve du droit du seigneur (le fameux « quart d'heure »), destinée à l'accabler, il sort grandi et rétabli dans son autorité. Tel est le coup de force idéologique de la pièce, qui transforme un « bouc émissaire » social (le seigneur du

au hameau, / Se ressembler comme deux gouttes d'eau. / Pourquoi la vie est-elle différente ? / Je n'en vois pas la raison : (...) / Les Maturins & les godelureaux, / Et les Baillifs, ma foi, sont tous égaux ».

village, responsable de tous les torts et paré de tous les vices) en emblème de la raison (le seigneur consensuel, voire sacrificiel), et contribue ainsi à fonder une sorte de « mythe du bon seigneur ». Le contre-mythe répulsif est donc ici converti en mythe projectif, produit composite de la rencontre des structures imaginaires et symboliques, de l'histoire culturelle et d'un certain nombre d'attentes sociales... Ainsi, ce qui compte pour la pièce est bien moins l'existence d'un quelconque droit du seigneur, dont personne n'est dupe, que l'idée que l'on s'en fait, sorte d'« idée régulatrice » au sens de Kant, et l'illusion consentie sur laquelle elle repose.

Ce que semble donc mettre ici en place Voltaire, à travers la médiation littéraire, c'est en quelque sorte une « fable des puissants » étonnement timorée. Car, non seulement la pièce ne remet jamais en cause le monopole sexuel abusif des seigneurs, et l'ordre social sous-jacent dont il est la directe et brutale émanation, mais elle cherche de surcroît à le justifier *a posteriori* de deux façons : par l'euphémisation de la violence symbolique que constitue l'intrigue et par le dénouement de la pièce, où le seigneur se montre prêt à réparer les torts en épousant Acante. Curieuse assimilation du fait et du droit, qui pare de toutes les vertus ce qui n'est que le strict résultat de la loi du plus fort et de la politique du fait accompli. Pouvoirs abusifs, rapt de séduction, viols, incestes... et triple mariage imposé *in extremis* pour étouffer le scandale : tels sont donc bien les sulfureux ingrédients de cette pièce sur l'arbitraire et les faillites de l'autorité seigneuriale, symbolisées par le « droit du seigneur », où la violence sexuelle, déclarée ou suggérée, est omniprésente. Encore cet échec politique et social se double-t-il d'un échec de la pensée : celui de la figure régulatrice du sage, sorte de « philosophe-roi » guidé par une raison déficiente et faillible. On découvre ainsi un Voltaire décalé par rapport à l'orthodoxie de sa consécration : reléguées au second plan, ironie et critique sociale sont largement érodées par une fascination à peine voilée pour la loi du plus fort en dernier ressort.

Ainsi, la prise en compte de ce texte, dont Voltaire a donné plusieurs versions et qu'il a réécrit jusqu'à sa mort (pour la reprise de 1779), permet-elle de mettre en évidence un certain nombre d'ambiguïtés dans la réécriture du mythe de Paméla. Force est de reconnaître l'existence, antérieure à la série des intertextes explicites, d'un

modèle parallèle, en quelque sorte pré-paméliste de la *fabula*¹, qui donne lieu à une seconde série d'intertextes implicites². La configuration dramaturgico-idéologique de la *Paméla* française apparaît ainsi comme la résultante de la rencontre de trois filons littéraires : à un premier filon authentiquement « paméliste » se superposent en effet, d'une part, celui du « préjugé vaincu », thème comique obsessif sur la même période ; d'autre part celui, plus ancien, plus ancré dans une certaine tradition comique, du « droit du seigneur ».

Cependant, l'apparition d'un second modèle matriciel étranger va modifier en profondeur la relation au mythe dans la littérature dramatique française et lui donner un second souffle : celui de la *Paméla nubile* de Goldoni³. Laisant à l'article de Lucie Comparini, dans le présent volume, le soin de montrer l'apport de la réécriture goldonienne du roman de Richardson, je me contenterai ici de présenter sa principale traduction française, celle de Bonel de Valguier, à travers quelques remarques utiles à la démonstration du point de rupture et de réamorçage de la réception française du mythe de *Paméla* que représente la comédie goldonienne publiée en 1750. Même si les contacts directs avec la version originale de la pièce italienne ne sont pas exclus (c'est le cas de Voltaire et de *Madame Denis* en particulier), la pièce est en effet surtout connue en France par le biais de cette traduction fidèle. Ses périclits méritent qu'on s'y arrête. La traduction est en effet précédée d'un « Épître dédicatoire à la Com-

1. Ainsi de Louis De BOISSY (il reviendra ensuite sur la question avec sa version de *Paméla*), *Le Droit du Seigneur ou le Mari retrouvé et la Femme fidèle*, parodie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles, représentée à la Foire Saint Laurent, 28 Juin 1735 [B.N.F. f. f. 9322] ; mais aussi de Charles Sieur DUFRESNY, *La Noce Interrompue*, Paris, pièce en un acte et en prose, 1699 [Ms, f. f., 9295] ; ou encore d'une pièce anonyme, *Le Droit du seigneur*, comédie en un acte et en prose de 1732, [B.N.F. f. f. 9295]. Sans parler du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, ni de sa réécriture par Olympe DE GOUGES, seule auteure femme à s'emparer du mythe, si l'on fait abstraction du manuscrit de *Madame Denis*, dans *Le Mariage inattendu de Chérubin*, comédie en trois actes et en vers, Paris, Cailleau, 1786 [Arsenal Rf 16.680].

2. Ainsi notamment de François-Georges FOUQUES DESFONTAINES, *Le Droit du seigneur*, Paris, comédie en trois actes et en prose mêlée d'ariettes, Musique de Martini, Paris, P. R. C. Ballard, 1783, représentée à Fontainebleau le 17 octobre 1783, et au Théâtre-Italien le 29 décembre 1783.

3. Là encore, il est à remarquer que, comme pour le roman de Richardson, le second volet des aventures de *Pamela*, abordé par Goldoni dans une seconde pièce du diptyque, *Pamela maritata* (1759), n'a pas inspiré de réécriture française avant celle de 1804 déjà mentionnée, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses*.

tesse de la Manche », qui affirme arbitrairement que « l'ouvrage (...) a pour titre *Le Triomphe de la vertu*¹ », et d'une Préface du traducteur, qui se substitue à l'« Avis au Lecteur » de Goldoni², auquel il fait pourtant allusion. C'est une façon d'inscrire sa traduction dans un projet d'édification dont l'intention n'est pas douteuse, en dépit de justifications en apparence poétiques et esthétiques. L'auteur y évoque l'hypotexte romanesque anglais, et rend justice à l'originalité de Goldoni, qui a si bien su se démarquer de l'original en donnant notamment plus de décence au mythe :

Cette pièce, quant au fond, n'offre rien de neuf. Le Roman Anglais (...) est la source où Goldoni a puisé son sujet ; mais l'art avec lequel notre Auteur Italien a su l'assujettir aux règles du théâtre, et le soin qu'il a pris d'en écarter ce qui semblait heurter trop de front les opinions généralement reçues, même en Angleterre, m'ont fait croire que le public ne serait pas fâché de la voir paraître dans notre langue, sous sa forme nouvelle³.

Au-delà de la justification de « nouveauté » du texte et de son enjeu commercial, et en dépit de l'entrelacs de considérations esthétiques et idéologiques, la traduction rend donc clairement hommage à l'épuration éthique opérée par Goldoni par rapport au modèle romanesque. Le changement le plus notable, repris à son compte par son traducteur, et à sa suite par ses continuateurs, est précisément l'anoblissement de l'héroïne :

En effet, ce n'est plus cette fille dont toute la vie n'est qu'un tissu d'événements extraordinaires, et souvent peu vraisemblables. C'est une infortunée, que ses malheurs ont réduite à la servitude, et qui intéresse d'autant plus qu'elle était née pour jouir d'un meilleur sort.

1. Est-ce un clin d'œil au *Fils naturel*, dont le sous-titre est précisément *Les Épreuves de la vertu* ? On connaît en effet l'intense polémique entre les deux hommes, retracée par Pierre FRANTZ dans « Un hôte mal attendu : Goldoni, Diderot, Voltaire », dans *Revue d'histoire du théâtre*, « Goldoni à Paris », 1993-1, p. 55-66.

2. Ce discours de seuil est pourtant essentiel à la compréhension de l'inflexion goldonienne du mythe, et en particulier du changement du dénouement, qu'il y justifie, comme il le fait également dans ses *Mémoires* (II, 9), en invoquant la bienséance théâtrale et les usages sociaux vénitiens.

3. [BONNEL DE VALGUIER], *Paméla, comédie en prose par Charles Goldoni, avocat vénitien, représentée à Mantoue en 1750, traduite en français par D. B. D. V.*, comédie en trois actes et en prose, Paris, Antoine-Urbain Coustelier, 1759, Préface, p. 3.

Milord Bonfil est un homme que sa passion aveugle, mais à qui la véritable origine de Paméla sauve la honte irréparable d'une mésalliance. On m'opposera peut-être qu'il ignore cette origine, et que l'amour ne triomphe pas moins ; mais le spectateur en est instruit, et la connaissance qu'il en a lui fait pardonner plus facilement un instant de faiblesse. En vain prétendrait-on, que pour l'en justifier, la vertu de son amante eut suffi seule. Le préjugé... disons mieux, l'opinion sensée que nous avons à ce sujet l'emportera toujours, et tel qui se fait gloire de s'en affranchir, rougirait dans l'âme d'imiter Milord Bonfil dans la conduite que lui fait tenir l'Auteur Anglais. Pamela, d'une naissance obscure, mérite par ses sentiments l'estime et l'amitié de tous les honnêtes gens ; mais ce n'est pas une raison (...) pour qu'un gentilhomme l'épouse par préférence à beaucoup d'autres femmes, qui joignent, à des sentiments aussi purs, une naissance distinguée ; et quoique sur cet article, on soit peut-être moins délicat en Angleterre que partout ailleurs, il est toujours constant qu'un Anglais ne consentira jamais au mariage que son fils, un frère, ou son parent fera dans l'intention de contracter avec une fille de basse condition. L'air de nouveauté, que Goldoni a su donner à Paméla, est donc ce qui m'a engagé à en faire la traduction : le Lecteur jugera si ce changement méritait la peine que j'ai prise.

Le traducteur a au moins le mérite d'exprimer sans fard ce que Goldoni cherchait à dissimuler en invoquant les anciennes coutumes et l'organisation sociale de la succession vénitienne (alors qu'il conserve le cadre anglais du comté de Lincoln pour univers de fiction). Ce faisant, il participe d'une inflexion idéologique du mythe qui le conduit à occulter la plupart des versions françaises, tout au moins dramatiques, de Paméla. À moins qu'il ne cherche ici à leur offrir une réponse implicite par la défense et illustration de ce contre-modèle de la vertu roturière. Quoi qu'il en soit, cette traduction, relativement fidèle¹, entérine une régression idéologique et même poétique du mythe, en niant ce qui, précisément, faisait l'originalité du modèle richardsonien, et que saluera bientôt Diderot avec beaucoup de lucidité : « le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du

1. Bonnel suit en effet la répartition scénique, mais aussi les expressions idiomatiques, risquant parfois italianismes et même faux-sens ponctuels. Mais il cherche à polir le style en respectant une certaine unité de ton et correction langagière qui fait perdre une partie de la verdeur et des équivoques du texte. On perd ainsi une partie au moins des sociolectes. Sur ces questions, on consultera la traduction et l'introduction de Ginette Henry, *Paméla*, Arles, Actes Sud Papiers, 1995.

milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi¹ ». Sans pour autant nier la vertu des humbles, mais en clamant, dans une perspective typiquement conservatrice, qu'ils n'en ont pas le monopole, le traducteur la fait entrer dans un arbitrage matrimonial qui lui est clairement défavorable : pourquoi un noble, alors qu'il existe tant de femmes aristocrates vertueuses, irait-il chercher une vertu roturière ? Voltaire déjà l'avait bien compris : pour qu'un tel arbitrage soit favorable à Paméla, il fait lui opposer une rivale apparemment mieux dotée socialement, mais placée en situation de déficit éthique, comme la Marquise d'Olban dans *Nanine*... Plus qu'un phénomène de glissement intertextuel, la traduction rend ainsi compte ici d'un blocage idéologique interculturel, fondé sur des préjugés sociologiques puissants, mais aussi d'un souci de verrouillage des structures dramaturgico-idéologiques, placées sous le boisseau des bienséances. Ce qui revient à rendre le public de théâtre complice, puisque responsable, de l'impossible maintien de la condition roturière de l'héroïne dans la *fabula*.

C'est la traduction que la plupart des continuateurs français intéressés au mythe ont eue entre les mains, mais ce n'est pourtant pas la seule. Il existe en effet dans les papiers personnels de Voltaire un manuscrit original signé de la main de Madame Denis², nièce puis compagne du philosophe, dont la datation est hasardeuse, mais qui consiste en une traduction-adaptation plus libre de la pièce de Goldoni. Voltaire ne peut avoir ignoré ce texte³, qui présente certaines similitudes avec ses propres réécritures du mythe, dont elle complète, en quelque sorte, la série. Madame Denis, comme Voltaire dans *Nanine*, invente notamment la mort prématurée du seul sou-

1. Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1969, p. 1060.

2. Madame DENIS, *Paméla* [1757-59], manuscrit retrouvé à Ferney [listé dans le catalogue de la bibliothèque de Voltaire en 1957, actuellement conservé à la bibliothèque de Harvard].

3. C. R. DUCKWORTH, « Mme Deni's unpublished Pamela : a link between Richardson, Goldoni and Voltaire », Oxford, *SVEC* n° 76, 1970, p. 37-53. L'article propose un relevé discutable des points de divergence entre le texte de Goldoni et l'adaptation de Madame Denis : moindre sensibilité à l'origine écossaise de Paméla, moindre pudeur de l'héroïne, moins préoccupée de ne pas rester seule avec son prétendant, doute de Jevre sur la vertu de Paméla...

tien du proscrit, père de Paméla. L'adaptation propose un important travail dramaturgique, allant de la réorganisation du découpage de la pièce et de l'élimination d'un certain nombre de répliques (scènes écourtées) au traitement moins sentimental et psychologique des personnages (les deux aspects ne sont pas sans rapport). L'action est simplifiée, et certaines péripéties secondaires supprimées (la joute amoureuse entre le majordome et son seigneur, rivaux en amour; la scène des adieux à la gouvernante; un certain nombre de jeux amoureux inutiles ou considérés comme trop pathétiques; certains détails jugés trop réalistes, comme la scène de la dot...).

La traductrice modifie également, comme Voltaire, les noms des personnages, sans doute afin d'éviter les fâcheuses connotations nées de la francisation de certains noms : Milord Pamphil (Bonfil); Lore (Jevre); Milady Stafore (Daure), Sire Charles (Ernold)... Les caractères des personnages sont également transformés : Sire Charles n'a plus rien du libertin goldonien, et ne tente aucune action de séduction à l'encontre de l'héroïne; la gouvernante est moins rouée que chez Goldoni, et correspond moins à l'emploi de suivante traditionnelle; Miladi Stafore tient un discours moins virulent que son homologue goldonienne, bien qu'elle ne cède en aucune façon du terrain et s'en tienne au désaveu hautain de la mésalliance; Milord Pamphil, enfin, est davantage honnête homme que grand seigneur méchant homme¹; Paméla, enfin, agit plus de tête que de cœur, et ne perd jamais le contrôle de ses émotions (elle évite la surcharge lacrymale des versions précédentes), tout en verbalisant davantage la « tendre amitié » pour laquelle « [elle] sent qu'à la longue [elle] ne pourr[a] résister » (acte II, scène 1)... Partant, c'est tout le système des personnages qui se trouve altéré : beaucoup plus retenus dans leurs relations, ils se montrent également plus raisonnables que passionnés et agissent de sang froid. Enfin, le registre comique est considérablement édulcoré, et la plupart des effets pathétiques supprimés, la traductrice se cantonnant à un art moyen conforme au programme poétique de Voltaire appelant de ses vœux la « comédie attendrissante ». On peut même risquer l'hypothèse selon laquelle elle se montrerait, dans cette pièce, meilleure

1. Son comportement, comme son langage, sont considérablement assagis, et sa proposition est moins malhonnête que dans le texte italien (il lui offre un contrat et non de l'argent, autrement dit il cherche à la convaincre et non à la soudoyer).

élève des préceptes poétiques et esthétiques du philosophe que lui-même ne l'est dans son propre théâtre.

Cette seule réécriture dramatique féminine de la figure féminine ¹ ne modifie pas, cependant, l'argument idéologique de la pièce, puisque Madame Denis, comme la plupart de ses prédécesseurs, privilégie la question des relations sociales de la mésalliance au détriment de la question des relations de genre entre hommes et femmes. Or, sa position sur le « préjugé vaincu » fait preuve d'un certain modérantisme ou pour le moins, d'une position moyenne : mettant en avant la fiction projective de l'égalisation des conditions sous une forme sécularisée ², sa dramaturgie reste cependant prisonnière des présupposés de l'homogamie. Toute forme de mariage hétérogame, s'il est théoriquement envisageable, en vertu du fait que « rien sur la terre n'est aussi respectable que la Beauté pauvre et honnête » (acte III, scène 18), se heurte, en pratique, aux préjugés tenaces, dont les conséquences psychologiques et sentimentales pour le couple, et en particulier par la femme ostracisée par la société, sont néfastes : tel est l'argumentaire d'Artur (acte III, scène 5). On comprend, dès lors, que Madame Denis ait souhaité conserver le dénouement goldonien, tout en clamant la victoire de la raison et du sentiment sur le préjugé de l'appartenance de classe.

Il semble pourtant que Madame Denis ouvre par cette version manuscrite une brèche dans le mythe, sans pour autant en modifier en profondeur ni la structure dramaturgique, ni l'argumentaire social et politique, au point qu'on aurait peine à y puiser la justification d'une *Gender Theory* prônant la spécificité d'une « écriture de femme », ni même d'une perception différenciée de la figure de la femme. Décidément, la réécriture du mythe littéraire de Pamela est unisexe, autrement dit masculine.

Madame Denis n'est de loin pas la seule héritière française de l'hypotexte goldonien. S'il est une pièce dont la filiation avec la *Pamela nubile* de Goldoni n'est pas ambiguë, c'est bien celle de Neufchâ-

1. On observe le même type de déséquilibre avec Madame de Genlis au sein du corpus romanesque.

2. La prophétie goldonienne ambiguë devient ainsi : « patience, il viendra un temps où les petits et les grands ne feront qu'une pâte » (acte III, scène 5), au lieu du « Mais un jour viendra où des petits et des grands on fera de nouveau une seule pâte » de la Madame Jèvre de Goldoni (acte III, scène 3).

teau, *Paméla ou la vertu condamnée*¹, qui s'ouvre sur un « Epître dédicatoire » au dramaturge italien (publié d'abord par voie de presse) et suit de près son intrigue. La pièce est représentée pour la première fois au théâtre de la Nation le 1^{er} août 1793, en pleine Terreur. Conçue par son auteur, ardent partisan des idéaux révolutionnaires, notamment d'une réforme théâtrale (à en juger par ses nombreux textes et programmes de promotion), comme un vecteur de l'instruction publique, elle est pourtant taxée par la Comité de Salut Public et Robespierre lui-même de « contre-révolutionnaire », « anglomane » et « réactionnaire ». Dès la huitième représentation, en dépit d'un très grand succès auprès du public, l'auteur est mis en prison, ainsi que les Comédiens-Français, pendant onze mois et la Comédie-Française fermée. La pièce est pourtant remise à l'affiche peu de temps après, au théâtre de la rue Feydeau, et jouit d'un grand succès pendant une dizaine d'années. Les écrivains de la Foire du tout début du XIX^e ne s'y sont pas trompés, qui rendent explicitement hommage à l'auteur, montrant qu'il s'agit alors d'une référence populaire du répertoire :

M. François de Neuf-château n'a pas moins de titres que M. Mercier à notre admiration et à notre estime. Sa belle comédie de Paméla, a causé, et à la fois, son malheur et sa gloire. Semblable au Tasse, à beaucoup d'égards, il a failli voir creuser son tombeau le jour même de son triomphe ; mais ses lauriers n'en sont pas moins verts, pour avoir été battus par les orages. Sa Paméla, restée au Théâtre Français, y restera toujours sans doute².

Entre temps, l'auteur a été promu à de hautes fonctions politiques et s'y est maintenu à travers la succession des régimes. Comment expliquer le scandale auquel la comédie a donné lieu pendant la Révolution française, alors qu'elle se situe clairement en retrait par rapport

1. « Par le citoyen François », *Paméla ou la vertu récompensée*, Paris, Barba, An Troisième. Les archives de la Comédie-Française comportent un manuscrit de souffleur « conforme à la représentation » [Archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, MS 402] et une édition censurée de la pièce présentant d'importantes modifications manuscrites (passages biffés, becquets, repentirs) [Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, côte 1. PAM. NEU]. Pour plus de détails et une approche génétique de ces textes, je renvoie à mon édition de la pièce à Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2007 : 6.

2. MM. PELLETIER-VOLMÉRANGES et CUBIÈRES-PALMEZAUX, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses*, op. cit., Préface, p. 7.

à l'audace de textes comme ceux de Voltaire, et à une époque où ce type de considérations devraient être bien mieux acceptées ?

C'est qu'il s'agit d'une œuvre polysémique et même polyphonique. Fidèle, non seulement à l'intrigue romanesque de Richardson, mais encore à la structure dramatique de Goldoni, la pièce n'est pas dépourvue d'ambiguïtés, même pour une lecture moderne et rétrospective. Elle met en scène, à travers ce mythe littéraire, deux types au moins d'ambiguïtés : ambiguïté du plaisir trouble associé, par l'écriture, aux violences sexuelles (fantasmagique du corps abusé, du rapt, du viol supposé et/ou projeté, de l'arbitraire de la puissance masculine, de la soumission absolue de la femme qui se constitue en obscur objet souffrant du désir...); mais aussi, ambiguïté de la résistible ascension d'une femme sans condition, à travers le thème de la mésalliance et de l'ascension sociale, qui reste très fidèle au modèle goldonien, s'attirant les foudres des censeurs révolutionnaires. Les personnages se démènent et mettent en débat la question de l'hétérogamie, qui fait l'objet de jugements contradictoires et apparaît tour à tour, dans la pièce, comme un mythe régulateur (il suffit que l'opinion publique y croit, quel que soit la réalité objective qu'il recouvre) et comme un « bouc émissaire » (sorte de dérivatif idéologique qui permet de masquer de véritables enjeux de pouvoir).

Avec la meilleure volonté « moderniste » et révolutionnaire du monde, Neufchâteau n'en demeure pas moins, pour ses contemporains, un modérantiste qui transige avec les idéaux révolutionnaires et se montre timoré quant aux actualisations possibles du mythe. Multipliant les pétitions de principe dont il s'est fait une spécialité dans ses discours¹ et dans la presse périodique, au moyen d'inserts à caractère politique, il ne réforme pas pour autant en profondeur la structure dramaturgico-idéologique de sa comédie, quel qu'en soit le mérite par ailleurs. Artisan d'une politisation progressive du mythe, il s'arrête en chemin et peine à dépasser l'allusion d'actualité, comme dans ces fameux vers qui ont causé la chute provisoire de la pièce :

1. Notamment le manuscrit du « Premier discours » présenté aux Comédiens-Français avec sa pièce et lu en comité de lecture [*Premier discours sur les moyens de faire servir le théâtre dans l'Éducation Publique*, par François de Neufchâteau, 14 Juillet 1793 [Archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 2 AG-1793-7].

Ah ! les persécuteurs sont les plus condamnables
Et les plus tolérants sont les plus pardonnables.
(...) Rassurez-vous. Longtemps une aveugle puissance
Du fer de la justice égorgea l'innocence.
Quand on y réfléchit, on ne sait pas comment
Nous avons pu souffrir un tel renversement.
Aux talents, aux vertus, on a livré la guerre.
La sottise et la peur ont gouverné la terre ;
Mais cet esprit féroce enfin s'est adouci ;
Le règne des bourreaux est passé, Dieu merci.
Le ministre des lois, tremblant de se méprendre,
Sait qu'en ôtant la vie, il ne saurait la rendre :
Et nous ne verrons plus renaître la fureur,
Qui fit de ce pays un théâtre d'horreur ¹.

C'est ainsi qu'il amplifie la plupart des connotations politiques de la pièce, notamment la scène de reconnaissance permettant d'introduire la figure du proscrit écossais (acte IV, scène 12), ou encore les longues tirades d'Ernold sur l'esprit des peuples et les institutions des États ² :

Tous les gouvernements se ressemblent assez ;
(...) Oui, d'antiques abus, des préjugés bizarres,
Des usurpations qu'on appelle des droits,
En abrégé, Milords, voilà l'esprit des lois.
Partout des nations la misère est profonde ;
Les prêtres et les rois se partagent le monde,
Ils tiennent le pouvoir, les honneurs et l'argent ;
Le peuple souffre et rampe, et paye en rageant.
(Acte II, scène 11)

1. Ces vers ont été retranchés par le comité de censure, et remplacés par les suivants dans les versions ultérieures de la pièce : « Rassurez-vous. Enfin plus calme et plus sensée, / Des fureurs des partis la Nation lassée, / Respire, en embrassant des principes plus doux. / Ne craigniez point pour moi ce que je fais pour vous. / Nous avons cher Andreuss un Gouvernement juste : / "Pardonnez, Réunir" est sa devise auguste. / Ce changement heureux autant qu'inespéré, / Dans vos Déserts encore n'avoit pas pénétré. / Vous allez en jouir. La Sottise et le Crime / Ne peuvent plus ici vous prendre pour victime. / Laissons donc du passé le triste souvenir / Et caressons l'espoir d'un meilleur avenir. / Paméla tarde bien. Courons au devant d'elle ».

2. Bien qu'il s'en défende « J'ai fait mon tour d'Europe, et je puis en juger ! / Mais dans la politique, à quoi bon s'engager ? / Ce sujet n'est pas gai ; changeons-en je vous prie », le voyageur est parfois virulent dans son propos politique. Ces vers ont été retranchés et remplacés par d'autres plus comiques et moins révolutionnaires.

Il cherche en outre à euphémiser, sans pour autant y renoncer, les exigences liées aux usages sociaux, dans un mouvement qui n'est pas éloigné de celui de Madame Denis :

Heureuse, à mon avis, la nation hardie
Qui, s'estimant assez pour suivre un plan nouveau,
Remettrait chaque état et chaque homme au niveau.
Cependant l'Angleterre, en ce point abusée,
Consacra dans ses Lois la maxime opposée.
De la philosophie on vante les progrès ;
Mais, hélas ! qu'ils sont lents. Combien peu d'esprits vrais
Osent ouvrir les yeux à sa clarté féconde !
La coutume est encor le tyran de ce monde ;
Et le sage, perdu dans le nombre des fous,
Ne saurait les heurter, étant seul contre tous.
C'est-là pourtant, c'est-là ce que vous voulez faire.
La noblesse, à vos yeux, peut être une chimère ;
Mais sur l'opinion ce fantôme établi,
Quand vous l'aurez bravé, sera-t-il aboli ?
(Acte III, scène 9)

La portée morale, politique et sociale de la pièce est, pour le mois, incertaine et oscille bien souvent entre des positions contradictoires¹. C'est ce qui en fait une comédie « anachronique » (décalée par rapport à l'idéologie de son temps) et « atypique » (en rupture partielle avec la tradition) un chaînon essentiel à la connaissance non seulement de la réception de la littérature anglaise en France, mais encore du répertoire du théâtre français de la période révolutionnaire, encore peu étudié « à la lettre » (à la fois dans ses aspects pratiques et littéraires). Elle peut en outre s'avérer utile à la compréhension de la mutation du genre comique, entre subversion et conformisme, ou si l'on veut, entre corrosion et érosion du rire.

Le retard ou le rendez-vous manqué du roman français avec le mythe de Pamela est loin de toucher de la même façon le champ de la production dramatique de la même période, puisqu'on assiste au contraire à une prolifération des réécritures dramatiques du mythe, qui bénéficie d'un second souffle avec la pièce de Goldoni, permettant de tracer une ligne de partage entre comédies pré-goldoniennes

1. Pour une analyse plus précise de ces questions, je renvoie à mon article « Intenable engagements dramatiques : *Paméla* entre révolution tranquille et scandale », dans Laurent Loty (dir.), *Engagement et révolution*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

et post-goldoniennes. Il semble bien que le mythe littéraire fasse ici office de matrice de prototypes théâtraux, et contribue à expérimenter des formes nouvelles de théâtre, sans pour autant parvenir à se libérer de la structure dramaturgico-idéologique canonique du genre comique. Ainsi peut-on à bon droit considérer les adaptations françaises des Pamela anglaises et italiennes comme de « belles infidèles », voire, dans certains cas, des sœurs ennemies. Figure réactionnelle, voire réactionnaire, Paméla suscite une sorte de réaction compensatoire révélatrice d'une forme de passion française, à la fois sociale et politique. Si bien que sa réécriture ressemble fort à un déni d'initié, fondé sur une posture savamment entretenue d'incompréhension laminant en partie au moins son potentiel mythogène. Cependant, ses vagues successives de réécritures concourent à fonder, dans le même temps, une certaine forme de bouleversement des affects (par son sentimentalisme revisité) susceptible, soit d'amorcer une révolution tranquille des formes, soit d'investir l'univers des romans noirs et de préfigurer un certain type de roman sadien, comme mode exploratoire de fantasmes sociaux générés par les cadres sociaux de la morale. Ce qui passionne les français dans le mythe tient donc davantage aux infortunes de la vertu qu'à l'apologie de la chasteté pré-nuptiale, autrement dit, la figure de la servante vertueuse persécutée, de la victime amoureuse de son bourreau...

D'une charge idéologique et esthétique inassimilable pour le théâtre, et à plus forte raison le roman français de la période, le roman de Samuel Richardson semble bien avoir déclenché une fronde du refus. C'est particulièrement net dans le roman qui, à quelques exceptions près (notamment l'hommage très indirect de Madame de Genlis¹), en dépit de la traduction précoce du roman, se borne à un rejet pur et simple, qui s'exprime essentiellement par la satire. C'est moins vrai pour le théâtre, qui bénéficie d'un second souffle avec l'inflexion idéologique apportée par le diptyque de Carlo Goldoni, rendant le mythe plus facilement assimilable, tant du point de vue esthétique que sociopolitique, au moins provisoirement, jusqu'à ce que la Révolution n'inverse la perception et ne

1. Stéphanie-Félicité DE GENLIS, *Contes moraux de Madame de Genlis*, « Paméla ou l'heureuse adoption », Paris, Hachette, 1861, édition illustrée par Foulquier, p. 151-190. Ce clin d'œil bibliographique est renforcé par un autre, de nature cette fois biographique : l'adoption, par madame de Genlis, d'une jeune orpheline d'origine anglaise appelée Paméla...

rende rétrograde ce reflux conservateur qu'il représentait malgré tout par rapport au roman anglais.

Annexe anthologique

Nivelle de La Chaussée, *Paméla* (1743).

Acte IV, scène 8 : les aveux et le mariage secret impossible.

MILORD

Des horreurs dont je sors, j'ai peine à revenir :
J'en garderai longtemps le fatal souvenir.
Vous avez voulu fuir... Ah ! Laissez-moi vous poursuivre...
Ne pouvant, dites-vous, briser votre prison,
Paméla, vous avez voulu cesser de vivre.
De grâce, daignez donc m'en dire la raison.
Elle m'importe trop, pour ne pas m'en instruire.
À qui pouvez-vous mieux vous confier qu'à moi...
Vous rougissez... Parlez. Qui a pu vous réduire
À cette extrémité ?

PAMELA

L'épouvante et l'effroi.

MILORD

Eh ! qui vous les causait ?

PAMELA

Vous-même.
Croyez qu'il m'a fallu le motif le plus fort,
Pour mettre dans mon sein ce désespoir extrême.

MILORD

Moi ! j'ai pu vous porter à vous donner la mort ?
(...) Votre erreur nous a mis en danger l'un et l'autre.
Pour moi, mon désespoir n'était point apprêté ;
Lorsque vous l'avez arrêté,
Vous l'avez vu, ma perte allait suivre la vôtre.

(Ici Milord reste un instant à rêver)

Écoutez, Paméla, je vais vous étonner...
J'ai toujours fui l'hymen, comme un malheur extrême ;
La richesse, le rang, que dis-je ? un trône même,
N'auraient pu me forcer à m'y déterminer.
Je veux des biens d'une autre espèce :
Ce sont les prémices d'un cœur,
Dont je sais le premier et le dernier vainqueur ;
Dont tout autre n'eût pu mériter la tendresse ;
Car je suis né jaloux, et même du passé.
Je prétends que mon choix, parfaitement placé,
Fasse envier mon sort à tous tant que nous sommes.
Un bonheur ordinaire est au dessous de moi ;
S'il n'est unique, il est digne de ma foi.
À moins que je ne sois le plus heureux des hommes,
J'en suis le plus à plaindre et le plus malheureux.
J'ai cru qu'on ne pouvait jamais remplir mes vœux.
Vous seule rassemblez tout ce que je désire.
Tel que je suis enfin, c'est maintenant à vous
À voir si vous pouvez m'accepter comme époux...
Ma proposition semble vous interdire.

PAMELA

Je me sens agiter de mouvemens confus ;
Mais ce qui me frappe le plus,
Milord, et ce qui me rassûre,
C'est que la probité, la vertu la plus pure,
Dans cette âme si noble a repris le dessus.

MILORD

Paméla, ce n'est pas répondre.

PAMELA

(...) Ah ! Vos bontés, Milord, ne font que me confondre.
(...) Songez ce que je suis. Non, non, je vous rends grâce ;
Nous sommes séparés par un trop grand espace.
Milord, j'aime trop votre honneur.

MILORD

Comment ! Pour m'assurer le plus rare bonheur,
Je ne franchirais pas les bornes indiscretes,
Que la nature n'a point faites,
Dont la raison gémit ! Mon choix répond de tout.
(...)

PAMELA

Ah ! les malheurs de l'hyménée
Ne tombent jamais que sur nous.
Il est tant de raisons contre une infortunée
Qu'on tire du néant pour l'élever à soi ;
Mais, au moindre retour sur vous-même et sur moi,
Comment et de quel œil votre gloire jalouse
Vous ferait-elle alors regarder votre épouse ?
Vous rougiriez d'un choix qu'on aura méprisé ;
Vous voudrez que le nœud qui vous lie avec elle,
N'eût jamais été fait, et pût être brisé...
Je ne vous parle point de ma douleur mortelle :
La vôtre est ce qui peut m'intéresser le plus.
Du moins, pour quelque tems, agréez mes refus.
Epreuvez-vous encore, essayez de l'absence :
L'oubli vient plutôt qu'on ne pense.
(...)

MILORD

Achevez, et cédez à ma persévérance :
Je partage avec vous les bienfaits du hasard.
Vous m'apportez en dot la vertu, la sagesse :
En vous donnant à moi, pour prix de ma tendresse,
La grandeur du bienfait sera de votre part.

PAMELA

Je ne sais où j'en suis.

MILORD

Moment digne d'envie !
Oui, je lis dans vos yeux l'aveu le plus charmant :
Vous permettez enfin que le plus tendre Amant
Reprenne, auprès de vous, une nouvelle vie.
(...) Que nous faut-il de plus ? Oui, dès aujourd'hui même,
Sans un plus grand concours, et sans tous ces apprêts
Qui n'augmenteront pas notre bonheur extrême,
Nous nous assurerons un sort si plein d'attraits,
Pour en jouir ici dans une paix profonde.
À cet événement, dont on sera surpris,
J'espère, par degrés, accoutumer le monde,
Et lui faire approuver le parti que j'ai pris.
Notre félicité, pour être plus parfaite,
N'a pas besoin sitôt d'un éclat indiscret ;
Ainsi, vous voudrez bien que, dans cette retraite,
Notre hymen, pour un tems, puisse rester secret.
N'est-ce pas votre avis ?... Vous changez de visage.
Paméla, que est donc ce malheureux présage ?

PAMELA

(...) Milord, il m'est affreux de ne pouvoir me rendre.
J'en mourrai de douleur.

MILORD

Je ne puis vous comprendre.
(...) Qui peut flétrir ainsi mon honneur et ma gloire ?
On craint. Eh ! C'est vous ! Quelle horreur !
Vous ne m'avez fait voir qu'une feinte tendresse ;
Et quand vous avez vu, par ce dehors flatteur,
Jusqu'où pouvait aller l'excès de ma tendresse,
Vous venez m'imputer une telle noirceur !
Je retiens, par honneur, ce qu'un affreux délire,
Sur un tel procédé, m'inspire.
Il vous flatterait trop. Mes transports sont passés.
Quelle honte à jamais eût été mon partage !
Il en me convient pas d'inspirer davantage,
Vous avez vos raisons : je les méprise assez,
Pour ne pas daigner m'en instruire.

Vous seriez prise au mot. J'accepte vos refus,
Oui, je les admet. Rien ne pourrait les détruire.
Partez. À mes regards ne vous présentez plus.

PAMELA

Milord, j'obéirai.
(Milord sort furieux)

Nivelle de La Chaussée, *Paméla*.
Acte V, scènes 6 : L'évanouissement.

MILORD, *revenant à lui*.

Je ne vois plus ma sœur. Qu'est-elle devenue ?
Je ne m'y troupe pas ; cette fuite imprévue
N'est que pour m'enlever l'objet de mon amour.
Je ne le verrai plus. Qu'ai-je à faire du jour ?
Ma sœur, que vous êtes cruelle !
Mais que m'a-t-elle fait ? Pourquoi me plaindre d'elle ?
Elle sent avec peine, et même avec effroi,
Que je ne puis dompter cette ardeur indocile ;
Qui me dévore malgré moi.
Peut-elle voir d'un œil tranquille,
Que, si l'on me laissait au gré de mon destin,
Un hymen inégal achèverait enfin
De mes égaremens la preuve manifeste ?
La vérité me force à cet aveu funeste.
Oui, malgré ses vertus, et malgré tant d'appas,
Paméla ne me convient pas.
Ah ! Williams, j'en mourrai !
(Il se jette sur un sofa de gazon, et est un moment sans rien dire)
Répondez-moi sans feinte.
Vous savez son secret. Est-il vrai que son cœur,
Blessé des mêmes traits dont je ressens l'atteinte...
Non, je connais trop mon malheur.
Ma faible vanité, mon rang et ma grandeur
Me faisaient croire tout possible...
Comment à tant d'amour était-elle insensible ?
Je pénètre, je crois, et je n'en doute plus,
Elle avait votre amour, et j'avais ses refus.

WILLIAMS

Oui, Milord, je l'aimais, et je l'adore encore ;
Et j'ai toujours caché le feu qui me dévore :
Mais le trait dont j'étais blessé,
N'avait jamais fait naître un amour insensé.
Cette noble candeur, à nulle autre semblable,
Bien plus que ses appas, me la rendait aimable.
Enfin, si j'étais animé,
C'était d'une flamme épurée,
Malheureusement ignorée.
Et même si je serais aimé,
Que, domptant le feu qui m'anime,
Je serais prêt encor à lui rendre sa foi,
Si l'amour inspirant une ardeur légitime
À quelqu'un plus heureux et plus digne que moi.
(En disant ce dernier vers, il regarde finement Milord)

MILORD *toujours sur son gazon*

Qu'ai-je entendu, grands Dieux ? Quelle affreuse lumière
Dans mon âme interdite ont porté ses discours !
Il l'aimait d'un amour vertueux et sincère ;
À de vils attentats il n'avait point recours,
Et tous ses pas étaient guidés par l'innocence :
Quelle leçon cruelle ! Et quelle différence !
Le crime seul vers elle avait pu m'attirer.
Malheureux, je l'aimais pour la déshonorer !
Non, non, je suis un misérable ;
Je n'y puis résister ; ce dernier trait m'accable.
(Il tombe sur le gazon, comme évanoui)

**Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu* (1749).
Acte I, scène 9 : le dilemme balayé.**

LE COMTE D'OLBAN (seul)

Ma tendresse
Assurément n'est point une faiblesse.
Je l'idolâtre, il est vrai, mais mon cœur
Dans ses yeux seuls n'a point pris son ardeur.
Son caractère est fait pour plaire au sage,

Et sa belle âme à mon premier hommage.
Mais son état ?... Elle est trop au-dessus ;
Fût-il plus bas, je l'en aimerais plus.
Mais puis-je enfin l'épouser ? Oui, sans doute.
Pour être heureux, qu'est-ce donc qu'il en coûte ?
D'un monde vain dois-je craindre l'écueil,
Et de mon goût me priver par orgueil ?
Mais la coutume ?... Eh bien ! elle est cruelle ;
Et la nature eut ses droits avant elle.
Eh quoi ! rival de Blaise ! Pourquoi non ?
Blaise est un homme ; il l'aime, il a raison.
Elle fera, dans une paix profonde,
Le bien d'un seul, et les désirs du monde.
Elle doit plaire aux jardiniers, aux rois ;
Et mon bonheur justifiera mon choix.

Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*.

Acte II, scène 3 : La vertu contre la mésalliance.

NANINE (au Comte)

Quoi ! vous m'aimez ?... Ah ! gardez-vous de croire
Que j'ose user d'une telle victoire.
Non, monsieur, non, je ne souffrirai pas
Qu'ainsi pour moi vous descendiez si bas.
Un tel hymen est toujours trop funeste ;
Le goût se passe, et le repentir reste.
J'ose à vos yeux attester vos aïeux....
Hélas ! sur moi ne jetez point les yeux.
Vous avez pris pitié de mon jeune âge ;
Formé par vous, ce cœur est votre ouvrage ;
Il en serait indigne désormais
S'il acceptait le plus grand des bienfaits.
Oui, je vous dois des refus. Oui, mon âme
Doit s'immoler.

Nicolas François de Neufchâteau, *Paméla ou La Vertu récompensée* (1788-1793).

Epître dédicatoire.

AUX FEMMES

Vous qu'en foule au spectacle entraîne Paméla,
Sexe aimable et sensible, agréez-en l'hommage :
Ici, de vos vertus, vous retrouvez l'image ;
Cette pièce est à vous, Belles protégez-la !

C'est à vous qu'au théâtre on est flatté de plaire.
Il faut en convenir, tous nos raisonnements
Ne valurent jamais un de vos sentiments ;
Et les succès du cœur sont ceux que je préfère.

Un bon critique est rare : il faut qu'il soit doté
D'un esprit philosophe et d'une âme sensible,
Et son avis encore est souvent contesté ;
Mais le cœur d'une femme est un juge infaillible.

Je chantai la vertu, la pudeur et l'amour ;
Surtout, chaste Beauté, j'enviai ton suffrage.
Etait-ce donc un crime ? et, dans un noir séjour,
Ai-je dû si longtemps expier cet ouvrage ?

Mais son succès choqua ces vandales jaloux,
À qui Dieu refusait un cœur et des oreilles :
Traîné dans leurs prisons, en bute à leur courroux,
J'attendis le trépas pour le prix de mes veilles.

En lisant Paméla, pourra-t-on concevoir
Qu'elle ait pu d'un barbare irriter la furie ?...
Mais, hélas ! dans le deuil qui couvrait ma Patrie,
O sexe délicat, seul, tu fis ton devoir !
(...)

Sans vous, l'espèce humaine est une espèce atroce,
Qui du tigre et du singe unit les attributs :
De tous les animaux, l'homme est le plus féroce ;
Le Ciel, pour l'adoucir, a créé vos vertus.

Il n'est point de tyran qui n'ait, à notre honte,
De ses forfaits chez nous, trouvé les instruments :
Vous seules résistez au crime qui nous dompte ;
Vous seules de vos cœurs suivez les mouvements.

(...)

Achevez vos bienfaits. C'est par votre influence
Qu'un peuple libre est sûr de conserver ses droits.
Déjà vous consolez et vous ornez la France ;
Mais ce n'est qu'à vos mœurs de faire aimer ses lois.

(...)

Nicolas François de Neufchâteau, *Paméla ou La Vertu récompensée*.

Acte III, scène 9 : considérations sur la mésalliance et ses dangers sociaux.

ARTUR

(...)

L'honneur, vous le savez, est au-dessus de tout :
Je pars de ce principe. Écoutez jusqu'au bout.-
Vous aimez Paméla : par quelle erreur affreuse
Voulez-vous, avec vous, la rendre malheureuse ?
Ce propos vous surprend, mais il n'est point outré.
Votre raison bientôt vous l'aura démontré.-
Le préjugé des rangs, à parler sans scrupule,
Me semble, comme à vous, injuste et ridicule.
C'est peut-être un fléau de plus dans l'univers ;
Et j'en conviendrais, même en la chambre des Pairs,
[Si d'un particulier l'impuissance morale
Suffisait pour combattre une erreur générale.
Les hommes sont égaux, mon ami, je le crois ;
Je désire qu'un jour ils rentrent dans leurs droits.
Je n'ai point de l'orgueil la triste maladie :
Heureuse, à mon avis, la nation hardie
Qui, s'estimant assez pour suivre un plan nouveau,
Remettrait chaque état et chaque homme au niveau.]¹
Cependant l'Angleterre, en ce point abusée,
Consacra dans ses lois la maxime opposée.
De la philosophie² on vante les progrès ;
Mais, hélas ! qu'ils sont lents
Combien peu d'esprits vrais

1. Passage biffé dans l'édition Barba.

2. Dans l'édition Barba, le mot philosophie est barré et est ainsi remplacé : « De la raison chez vous on vante les progrès ; ».

Osent ouvrir les yeux à sa clarté féconde !
La coutume est encor le tyran de ce monde ;
Et le sage, perdu dans le nombre des fous,
Ne saurait les heurter, étant seul contre tous.-
C'est-là pourtant, c'est-là ce que vous voulez faire.
La noblesse, à vos yeux, peut être une chimère ;
Mais sur l'opinion ce fantôme établi,
Quand vous l'aurez bravé, sera-t-il aboli ?
À vos parents, surtout, ferez-vous jamais croire
Qu'un nœud mal assorti ne flétrit point leur gloire ?
Londres retentira bientôt de leur affront.

(...)

Sa naissance jamais ne peut se pallier.
Les femmes de son rang voudront l'humilier.
Vous rougirez, Mylord, et de votre beau-père,
Et de cette famille à vous-même étrangère.
L'amour, qui vous aveugle, et qui peint tout en beau,
Quelque temps sur vos yeux laissera ce bandeau ;
À la réflexion bientôt il fera place :
Vous frémirez alors du sort qui vous menace,
Et que votre raison peut encor prévenir.
Ne vous exposez point à ce triste avenir.
Osez, d'un fol amour abjurant le délire,
Préférer le parti que l'honneur vous inspire.

(...)

Brisez, brisez vos fers.

Nicolas François de Neufchâteau, *Paméla ou La Vertu récompensée*.

Acte IV, scène 12 : discours à double entente sur la force des préjugés et évocation de faits héroïques.

BONFIL

À la censure, ami, je me résigne.
D'apprécier mon choix, le public n'est pas digne.
Il veut, (et cette idée insulte à ma raison),
Qu'un Lord, avant d'aimer, consulte le blason.
Si, pour être un des pairs de la Grande-Bretagne,
Je ne puis à mon gré me choisir ma compagne,
Ah ! C'est payer trop cher ce dangereux honneur ;
Mais qui peut, après tout, empêcher mon bonheur ?

Tout home, est mon égal. Honnête, il est mon frère.
Vous l'êtes, bon vieillard, soyez aussi mon père.
Que l'orgueil des rangs tombe, et que la qualité
S'abaisse avec respect devant la probité.

ANDREUSS

À votre loyauté, Milord, je m'abandonne.-
Andreuss n'est point mon nom. Des malheureux Stuard,
Jadis, dans les combats, je suivis l'étendard.
Vous savez trop, Milord, que ce triple royaume,
À balance long-temps entre Jacques et Guillaume,
[Et qu'armé pour un roi, non pour la liberté,
Chaque parti du but, hélas ! S'est écarté.
À la corruption l'Anglais livrant son île,
N'a su fonder encore qu'une liste civile :]¹
Dans ces chocs orageux, que n'ai-je pas risqué ?
Ma tête est mise à prix, tout mon bien confisqué.-
Il est vrai que je fus un moment redoutable.
La capitaine Auspingh est mon nom véritable.

BONFIL

Le capitaine Auspingh ! Ce fameux Écossois !

ANDREUSS

Fameux, par des revers plus que par des succès.
Je fus, bien jeune encore, dans une longue guerre,
Un des premiers auteurs des troubles d'Angleterre ;
[Vainqueur, je fus humain et sus me faire aimer
Vaincu, je me fis craindre et me fis estimer.
Enfin, au dénouement de ces luttes cruelles,
Tous nos clamps² écossais passèrent pour rebelles,
De nos amis, plusieurs sur l'échafaud sont morts.
D'autres furent heureux d'abandonner les bords.
Pour moi du *Locabeu* la cime inaccessible
M'offrit une retraite inconnue et paisible.]³

1. Passage biffé dans l'édition Barba.

2. Dans le becquet de l'édition Barba, une note est jointe à ce mot : « Les Clamps sont le nom des tribus ou familles d'Écosse ».

3. Passage censure, et becquet, dans l'édition Barba.

La solitude est douce à qui hait les méchants.
Au penchant de ces monts, j'affirmai quelques champs.
Simple cultivateur, là je cachai ma vie.
Ma pauvreté du moins trompait l'œil de l'envie.
Je sus, dans Edimbourg, à ma chère moitié,
Faire agréer ma main ; et sa tendre amitié
Au luxe des cités préférant ma misère,
Vint alors embellir mon réduit solitaire.
Vingt ans se sont passés depuis ce moment-là.
Nous eûmes une fille, et c'est ma Paméla.-
Milady votre mère avait une campagne,
Justement située au bas de ma montagne.
Sans me connaître au juste, elle apprit qu'autrefois
J'avais eu, dans le cours de mes premiers exploits,
Le bonheur de sauver la vie de votre père ;
Ma famille à ses yeux devint alors bien chère !
Elle vit Paméla. Cette enfant à dix ans
Réunissait déjà quelques dons séduisants.
À Londres, elle voulut l'emmener avec elle.-
Vous pouvez bien juger de la peine mortelle
Que me fit ce projet de séparation.
Mais le regret de voir sans éducation
Une fille bien née et de charmes pourvue,
M'engagea, par amour, à la perdre de vue.-
Et c'est ce même amour à qui je m'immolai ;
C'est cet espoir qui luit à mon Cœur console,
De vous voir en ce jour, sensible à ma misère,
Achever le bienfait de votre digne mère,
Qui m'oblige, Milord, à vous livrer enfin
Ce secret si longtemps enfermé dans mon sein :
Secret, qui, s'il était soupçonné du ministre,
M'attirerait encore le sort le plus sinistre.-
Vous connaissez l'effet de nos dissensions.
Dans cette île, toujours en proie aux factions,
Les méchants sont actifs ; mais réduit à tout craindre,
L'honnête homme, en secret, ose à peine vous plaindre.
Avec fureur on nuit : avec tiédeur on sert.
Nul ne veut pour autrui se mettre à découvert ;
Mais s'il faut perdre un homme, on croit prouver son zèle.
(...)

Bibliographie

Éditions de la pièce de Neuchâteau

- DE NEUFCHÂTEAU François, Par le citoyen François, *Paméla ou la vertu récompensée*, comédie en cinq actes, en vers, présentée, pour la première fois, par les Comédiens français, le 1^{er} août 1793, an second de la République, et remise au Théâtre de la rue Feydeau, le 6 Thermidor de l'an III^e, À Paris, chez Barba, An Troisième, 83 pages, in-8^o [1795]. [Édition reproduite en fac-similé sous forme de deux microfiches acédate de 98 images, diazoïques, Paris, Hachette, Bibliothèque Nationale, 1975]. Rééditée en 1796, 1797 et 1804 par le même éditeur avec la mention « nouvelle édition ».
- DE NEUFCHÂTEAU François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes et en vers, représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793 et remise au Théâtre de la rue Feydeau, le 6 Thermidor de l'an III^e, s. l. n. d., 150 pages, in-8^o.
- DE NEUFCHÂTEAU François, [Argument de] *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes et en vers, représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793 et remise au Théâtre de la rue Feydeau, le 24 juillet 1795, s. l. n. d., in-16.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes, Avignon, A. Bérenguer, 1797.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes, Avignon, par le citoyen François de Neufchâteau, nouvelle édition, Avignon, Frères Bonnet, An V, 70 pages, in-8^o.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes et en vers, représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793, Senlis, Tremblay, 1823.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes et en vers, par Monsieur le comte François de Neufchâteau, représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793, Paris, Veuve Dabo, 1823.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, par Monsieur le comte François de Neufchâteau, comédie en cinq actes et en vers, représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793, publié dans *La Suite du répertoire du Théâtre Français*, Paris, Lepeintre, 1823, volume 27.
- DE NEUFCHÂTEAU Nicolas François, *Paméla ou La Vertu récompensée*, édition critique par Martial Poirson, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2007.

GOLDONI Carlo, *Paméla ou La Vertu récompensée*, comédie en cinq actes, en vers [d'après Goldoni], représentée, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 1^{er} août 1793 et remise au Théâtre de la rue Feydeau, le 6 Thermidor de l'an III^e, par le citoyen François de Neufchâteau, Paris, André, 1795.

Principaux intertextes, traductions et variantes du mythe littéraire

Modèle et traductions de l'anglais

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS François Alexandre, *Paméla ou la vertu récompensée*, Londres, deux volumes, 1742.

PRÉVOST Antoine-François [dit Prévost d'Exiles, Abbé], *Paméla ou la vertu récompensée*, dans *Œuvres choisies*, traduction de Samuel Richardson, *Paméla or Virtue Rewarded*, 1741.

RICHARDSON Samuel, *Pamela or Virtue Rewarded*, London, 1741.

RICHARDSON Samuel, *Pamela or Virtue rewarded*, a facsimile reproduction of the edition of 1769, with an introduction by A. Edward Newton, Berwyn, Pennsylvania : Oak Knoll, 1929.

RICHARDSON Samuel, *Paméla ou la Vertu récompensée*, traduction de l'abbé Prévost, extraits, introduction et notes de Pierre Mélése, Paris : La Renaissance du livre, 1930.

RICHARDSON Samuel, *Paméla ou la Vertu récompensée*, traduction de l'abbé Prévost, Bordeaux : Ducros, 1970.

RICHARDSON Samuel, *Paméla ou la Vertu récompensée*, traduction de l'abbé Prévost, Paris : Nizet, 1977.

Modèle et traductions de l'italien

BONNEL DE VALGUIER, *Paméla*, comédie en trois actes et en prose, Paris : Antoine-Urbain Coustelier, 1759.

DENIS Madame, *Paméla* [1757-59], manuscrit retrouvé à Ferney [listé dans le catalogue de la bibliothèque de Voltaire en 1957, actuellement conservé à la bibliothèque de Harvard], 1957.

GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla ; Pamela Maritata*, présentée par I. Crotti, Venezia, 1995.

HERRY Ginette, *Pamela*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1995 (ne contient que la traduction de *Pamela nubile*).

Adaptations romanesques

- MAUVILLON, Eléazar de, *L'Anti-Paméla, ou la Fausse innocence découverte dans les aventures de Syrène; histoire véritable et attestée par l'expérience de tous les jours; écrite pour servir de préservatif aux jeunes-gens contre les ruses des coquettes*, traduit de l'anglois par M. D. M. ***, Amsterdam : Arkstée & Merkus [d'après Eliza Haywood], 1743.
- VILLARET, Claude, *L'Anti-Paméla ou Mémoires de M. D. ****, Paris, 1742 [B.N.F. cote Y2 11 541], 1742.
- BACULARD D'ARNAUD François-Thomas de, *Fanny ou La Nouvelle Paméla*, histoire anglaise, publiée dans *Les Épreuves du sentiment*.
- GENLIS Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Albin, Comtesse de (1868), *Paméla ou l'heureuse adoption*, publié dans la *Bibliothèque religieuse, morale, littéraire pour l'enfance et la jeunesse*, Limoges : E. Ardant et C. Thibaut.
- LESUIRE Robert-Martin, *La Paméla française, ou Lettres d'une jeune paysanne et d'un jeune ci-devant, contenant les aventures*, recueillies par le C. Le Suire, Paris : Les Marchands de nouveautés, 1803.
- MORAUX D'OMATRE, Madame [née Georgeon d'Archambault], *Nonon et Paméla, ou l'influence d'une première lecture, nouvelle morale*, précédée et suivie de six autre, Paris : Pillet aîné, 2 volumes, 1825.
- Miss Charlotte ou La Nouvelle Paméla*, Paris, Maison et Gervais, 1806, 3 volumes.

Adaptations dramatiques

- GODARD D'AUCOUR C. dit Saint-Just, *La Déroute des Paméla*, comédie en un acte et en vers libres, Paris : veuve Pissot, 1744. Représentée à la Comédie-Italienne, le 4 Mars 1743.
- BOISSY Louis de dit Bonnefoy, *Paméla en France, ou la vertu mieux éprouvée* [1743] comédie en trois actes et, en vers libres avec Divertissement, Paris : Jacques Clousier. Représentée au Théâtre-Italien le 4 mars 1743, 1745.
- LA CHAUSSÉE Pierre-Claude Nivelles de, *Paméla* [1743], comédie en cinq actes et en vers, dans *Œuvres*, Paris : Prault, 1762. Rééditée dans LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelles de, *Comédies larmoyantes*, édition Maria Grazia PORCELLI, Taranto : Lisi, « Biblioteca Teatrale », 2002 p. 507-574. Représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 6 décembre 1743.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Paméla mariée* [an IV], comédie en trois actes et en prose, imitée de Goldoni, non imprimée, non représentée [Arsenal, manuscrits Ms. 15080 2c ; 2d, comportant des corrections autographes].

PELLETIER-VOLMÉRANGES et CUBIÈRES-PALMEZAU, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses*, drame en trois actes en prose, Paris : Barba, 1804. Représentée pour la première fois sur le théâtre de l'ancien Opéra, Porte Saint Martin, an XII [1804].

VOLTAIRE François-Marie Arouet de, *Le Droit du seigneur ou L'Écueil du sage*, comédie en cinq actes et en prose, Genève : Les Frères Associés, 1763. Rééditée par POIRSON Martial, *Le Droit du seigneur ou L'Écueil du sage*, Paris : Lampsaque, 2002. Représentée sur le théâtre de société de Ferney puis au Théâtre-Français le 12 juin 1779.

VOLTAIRE François-Marie Arouet de, *Nanine ou le préjugé vaincu*, comédie en trois actes et en vers, Paris : Lemercier et Lambert, 1749. Rééditée dans TRUCHET, Jacques, *Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, « Pléiade », volume I, 1972 ; et dans LABRIOLLE, Marie-Rose de et DUCKWORTH, Colin, *Nanine ou Le Préjugé vaincu*, Oxford : SVEC, 1994. Représentée au Théâtre-Français le 16 juin 1749.

Textes discursifs

*Lettre à Madame de *** sur l'anti-Paméla*, Londres, 9 octobre 1742.

Lettre à Monsieur l'Abbé Des Fontaines sur Paméla, s. l., 4 août 1742.

Abbé Marquet, *Lettre sur Paméla*, Londres [Paris], 1742, 41 pages.

Principaux ouvrages et articles sur *Paméla* et François de Neufchâteau

DUCKWORTH Colin, « Mme Denis' unpublished *Pamela* : a link between Richardson, Goldoni and Voltaire », Oxford : SVEC n° 76, 1970 p. 37-53.

FACTEAU Bernard, *Les romans de Richardson sur la scène française*, Paris, 1927.

HARTMANN Pierre, « La réception de Paméla en France : Les anti-paméla de Villaret et Mauvillon », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2002, p. 45-56.

KEYMER Thomas et SABOR Peter, *The Pamela Controversy : Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela, 1740-1750*, London : Pickering and Chatto, 6 volumes, 2001.

MARGAIRAZ Dominique, *François de Neufchâteau. Biographie intellectuelle*, Paris, Publications de La Sorbonne [l'ouvrage comporte une importante bibliographie des œuvres de l'auteur, tant littéraires que politiques et même, administratives], 2005.

POIRSON Martial, « Les Comédiens-Français dans la Terreur », *Journal de la Comédie-Française* n° 1, 2004, p. 32-34.

POIRSON Martial, « Intenables engagements dramatiques : *Paméla* entre révolution tranquille et scandale », dans Laurent Loty (dir.), *Engagement et Révolution*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

POIRSON Martial, *Politiques du répertoire : théâtre et Révolution*, Paris, Desjonquères, 2008.

Pamela italienne ou le théâtre des expériences

LUCIE COMPARINI
Université Paris-Sorbonne

Quels personnages à mettre en scène ! quelle source féconde d'intérêts ! quelle carrière enfin ouverte devant le poète dramatique !

Examen de la comédie Pamela mariée, in Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni traduits pour la première fois en français avec le Texte Italien à côté de la traduction, un Discours préliminaire sur la vie et les Ouvrages de Goldoni, des Notes et une Analyse raisonnée de chaque Pièce, par MAADR [A. Amar du Rivier], Lyon, Reyman, an IX., Vol. II, p. 204.

Si le roman de *Pamela* n'arrive en Italie que par le truchement de la traduction en italien de la version française du roman, si les pièces italiennes qui en découlent sont écrites et représentées après les pièces françaises, l'Italie demeure un pivot de la série des *Pamela* dramatiques par l'impact européen qu'auront les deux créations de Carlo Goldoni : la comédie en trois actes et en prose *Pamela* et le livret d'opéra *La Buona Figliuola* (plus connu sous le titre *La Cecchina* et consacré par la musique de Piccinni). En outre, un développement des *Pamela* propre à l'Italie inaugure le genre de la suite théâtrale avec la continuation des aventures de *Pamela* après le

mariage, seconds volets qui ne sont plus du tout en rapport avec la suite du roman imaginée par Richardson. C'est alors que la première *Pamela* italienne est appelée *nubile* (jeune fille) pour la différencier de la *Pamela maritata* (mariée) et que l'écriture de ces suites théâtrales s'inscrit dans un contexte de rivalité entre auteurs dramatiques et entre théâtres de la péninsule. Enfin, les œuvres théâtrales les plus réussies de la série des *Pamela* italiennes sont elles-mêmes réintroduites en France, où on assiste à un regain de succès du modèle désormais mythique grâce à la traduction et à l'adaptation des pièces de Goldoni durant la seconde moitié du xviii^e siècle.

1 Parcours matriciels : Pamela en Italie

Le roman de Richardson est traduit et publié en italien, chez l'éditeur Bettinelli, en 1744-45 à Venise, ville qui constitue le lieu de passage obligé des ouvrages venus du reste de l'Europe, sorte de librairie de l'Italie, mais aussi laboratoire de traductions destinées à la diffusion d'œuvres étrangères. Le roman anglais aura des répercussions, bien que tardives et sous des formes dérivées, sur la création d'œuvres romanesques d'auteurs italiens et la constitution encore balbutiante d'un genre national moderne¹. Comme c'est souvent le cas en Italie, c'est par l'intermédiaire des traductions françaises que les romans anglais parviennent en italien au public. Or, il faut indiquer un fait notable concernant la diffusion de *Pamela* en Italie : selon une étude très récente d'Ilenia De Bernardis², la traduction italienne anonyme *Pamela, ovvero la virtù premiata*³ n'est pas tirée de l'édition française de 1742 située à Amsterdam (en quatre tomes, dont deux consacrés à *Pamela dans la grandeur*), qui banalise le texte et en élimine les aspects les plus voyants de l'écriture immédiate de l'émotion (en particulier le tour exclamatif), mais de l'édition

1. À ce propos, nous renvoyons aux ouvrages les plus récents : CLERICI Luca, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997 ; MADRIGNANI Carlo A., *All'origine del romanzo in Italia. Il « celebre Abate Chiari »*, Napoli, Liguori, 2000 ; CRIVELLI Tatiana, « Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda ». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002.

2. DE BERNADIS Ilenia, « L'illuminata imitazione ». *Le origini del romanzo moderno in Italia : dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.

3. RICHARDSON Samuel, *Pamela, ovvero la virtù premiata. Traduzione dall'inglese*, Venezia, Bettinelli, 1744 (t. 1-3)-1745 (t. 4).

française publiée à Londres en 1741 par Jean Osborn (le même éditeur, dont le prénom est francisé, que pour l'original anglais), puis rééditée la même année par Jean Osborn et Thomas Woodward. Le texte italien du roman reproduit les notes de traduction françaises et dénote la même volonté de garder le caractère anglais des usages et coutumes d'origine. Mais les interventions les plus révélatrices du texte italien sont caractérisées par l'atténuation des éléments jugés trop osés de la vertu assiégée. Ainsi, dans les passages emblématiques des progressives agressions physiques de Mr B, le traducteur anonyme garde les détails des assauts verbaux, du voyeurisme et du travestissement, mais censure ce qui a trait aux manifestations corporelles de la pulsion érotique, en recourant à des transferts linguistiques. Nous pouvons donner une idée de ce phénomène en mettant en regard la version originale anglaise, la version française et la version italienne dans la première tentative de séduction par l'attrait de l'enrichissement (le passage qui se situe après le refus de Pamela de rester au service de Mr B) :

I tell you, I will make a Gentlewoman of you, if you be obliging, and don't stand in your own Light ; and so saying, **he put his Arm about me, and kiss'd me !** [...] I struggled, and trembled, and was so benumb'd with Terror, that I sunk down, not in a Fit, and yet not myself ; and **I found myself in his Arms, quite void of Strength, and he kissed me two or three times, as if he would have eaten me** (p. 23).

Je te dis que je te feray demoiselle, si tu veux être obligeante, & si tu ne t'opposes pas toi-même à ton bonheur ; en disant cela, **il m'embrasa & me baisa.** [...] Je me débattis, je tremblay, & et j'étois si transie de frayeur, que je me laissay tomber, je n'étois pas tout à fait évanouie, mais je me connoissois à pène. **Je me vis entre ses bras, sans aucune force : il me baisa deux ou trois fois, avec une terrible ardeur** (vol. I, p. 21).

Io ti prometto di farti una Damigella, se vuoi essere cortese, e se non ti opponi tu stessa alla tua fortuna. Così dicendo **mostrò di voler prendersi meco qualche licenza.** [...] Io mi scossi, tremai, ed ero per tal modo intirizzita dalla paura, che mi lasciai cader a terra ; non ero già affatto svenuta, ma appena mi riconoscevo. **Mi vidi pertanto accosto a lui, esanime e palpitante ; ed egli contuttociò non lasciava d'importunarmi con grand'istanza** (vol. I, p. 29)¹.

1. « Je te promets de te faire demoiselle, si tu veux être aimable et si tu ne t'opposes pas toi-même à ta chance. Disant cela, il voulut prendre avec moi quelques

Si, en français, la « terrible ardeur » des baisers est moins précis que « as if he would have eaten me », en italien le baiser disparaît pour ne laisser place qu'aux libertés importunes prises par le protagoniste. En revanche, et c'est un aspect qui a échappé à Ilenia De Berbardis, il est probable que l'expression plus vague suggère davantage que le détail concret et qu'elle ait réactivé le plaisir de la lecture ou stimulé la créativité des auteurs italiens, comme nous le verrons.

Les interférences entre le nouveau filon romanesque et les archétypes littéraires existant dans le domaine italien de la jeune fille pauvre, exceptionnellement vertueuse et élevée au-dessus de son état, mais durement mise à l'épreuve afin de mériter son ascension (la Cendrilla du conte de Basile, la Griselda de la nouvelle de Boccace) se double des interférences avec la scène. En effet, dans le théâtre italien, il existe une tradition de contact entre les personnages de jeunes filles subalternes et les personnages de maîtres ou de riches et puissants propriétaires. Au xviii^e siècle encore s'opère le traditionnel dédoublement des paramètres dans le cas d'une ascension sociale importante opérée par le personnage féminin : comiques, quand la jeune fille n'aime pas le prétendant ou quand elle devient l'épouse d'un vieux barbon sur le modèle de la *Serva padrona* et de ses antécédents ; sérieux, lorsque la jeune fille marque sa différence par rapport au milieu dont elle est issue, aimant au-dessus de sa condition, et que l'impasse sociale se résout par une reconnaissance finale, la fameuse *agnizione*¹. Très rarement, et seule-

libertés. [...] Je me débattis, je me mis à trembler et j'étais si transie de peur que je me laissai tomber à terre ; je n'étais pas tout à fait évanouie, mais je me connaissais à peine. Ainsi me vis-je contre lui, sans force et le souffle court ; et lui, malgré cela, ne laissait pas de m'importuner avec grande insistance » (Traduction de l'italien par nos soins).

1. Traditionnellement, l'amour de la paysanne pour un jeune homme de sa condition s'oppose aux désirs d'ascension de son père et l'amour au-dessus de sa condition conduit à une reconnaissance de la fausse paysanne ou de la fausse servante, comme dans *La Serva nobile* de Moniglia (1660). L'intermède musical, comme la *commedia dell'arte*, sont riches de personnages de servantes maîtresses qui épousent leur maître, mais le traitement est comique et l'expression de sentiments amoureux absente : il faut noter l'importance, avant *La Serva Padrona* de Federico-Pergolese (1733), de l'intermède *Pimpinone* (ou *Vespetta e Pimpinone*) de P. Pariati mis en musique par Albinoni en 1708. Cf. COMPARINI Lucie, « Conditions subalternes et ascensions sociales au théâtre : les choix de Goldoni », in actes du colloque *Goldoni et l'Europe*, Université Stendhal-Grenoble III, Filigrana, 1995,

ment au milieu du xviii^e siècle, les deux filons comique et sérieux se rencontrent dans un même personnage, sous la plume de Carlo Goldoni, qui fait accéder la soubrette à la dignité de protagoniste vertueuse sans pour autant confier le rôle, comme l'imposerait la tradition et la hiérarchie, à la première amoureuse de la troupe, maintenant ainsi à flot le traitement mi-comique, mi-sérieux¹.

Pamela appartient toutefois au filon sérieux et, lorsque Goldoni écrit sa comédie, en 1750, il crée le rôle titre pour l'actrice Teodora Medebach, première amoureuse (et non soubrette) du théâtre de Sant'Angelo, la même qui jouait le rôle dans la réécriture théâtrale de *Griselda* par Goldoni en 1747 à Livourne. Il est probable que l'auteur ait lu le roman de Richardson dans sa troisième édition vénitienne, toujours chez Bettinelli, celle de 1749, et que, par conséquent, la matrice romanesque soit très présente à son esprit lorsqu'il adapte le roman à la scène, mais qu'il différencie de la pièce à thèse de Voltaire l'intitulant simplement, sans sous-titre, *Pamela*.

À cet engouement italien, qui redonne vie à la figure de Pamela, s'ajoute le phénomène littéraire de la création par ricochets de suites théâtrales, diptyques et triptyques, qui est un phénomène typiquement italien et dont Goldoni est l'initiateur dès les années 1748-1749 avec l'histoire en deux volets de Bettina (*La Putta onorata* et *La Buona Moglie*). C'est encore à Goldoni que l'on doit la première transposition de *Pamela* en livret pour un opéra, *La Buona Figliuola*, qui fera le tour du monde et qui sera lui-même soumis au genre de la « suite ». En Italie, les suites théâtrales et opéristiques sont proposées soit par un même auteur, soit par un auteur différent, y compris dans des zones géographiques différentes, qui entre ainsi dans la spirale créative autour d'une même matrice, donnant sa propre version des aventures de Pamela. Ces suites s'alimentent de pièces ou de livrets antérieurs, vivant désormais une vie scénique autonome par rapport au roman d'origine. Le résumé chronologique que nous pro-

p. 213-235.

1. C'est le cas, par exemple, de *La Serva amorosa* de Goldoni, comédie représentée en 1752 dans le même théâtre et par la même troupe, la soubrette-protagoniste Marliani en plus, que *Pamela*, au grand dam de la première amoureuse Teodora Medebach. Les mises en scène de *La Serva amorosa-La Servante aimante* (notamment celles de L. Ronconi et de J. Lassalle) ont mis l'accent sur la composante douloureusement sentimentale du dévouement de Corallina pour son jeune maître.

posons ici donnera une rapide idée des grandes étapes de la série théâtrale et librettistique des Pamela italiennes :

- 1744 : À Venise, traduction italienne de la version française du roman.
- 1749 : Réédition de cette dernière.
- 1750 : Goldoni crée et fait représenter *Pamela*, en trois actes et en prose, plus tard appelée *Pamela nubile*.
- 1753 : Pietro Chiari, rival de Goldoni sur les scènes vénitienes, crée et fait représenter *La Pamela maritata*, comédie en cinq actes et en vers.
- 1753-1759 : À Naples, Francesco Cerlone crée et fait représenter *La Pamela maritata*, comédie en trois actes et en prose, doublée d'une nouvelle *Pamela* (datations incertaines).
- 1756 : Goldoni écrit le livret *La Buona Figliuola*, célèbre à partir de 1760 sous le titre *La Cecchina, dramma giocoso per musica* en trois actes, mis en musique en 1756, à Parme, par E.R. Duni, puis, en 1760, à Venise, par S. Perillo, et, enfin, en 1760, à Rome, par N. Piccini.
- 1759 : Goldoni propose sa propre *Pamela maritata*, comédie en trois actes et en prose, après celle de Chiari et de Cerlone.
- 1761 : Goldoni écrit le second volet du livret *La Buona Figliuola maritata, dramma giocoso per musica* en trois actes, mis en musique, à Bologne, par N. Piccinni.
- 1763 : Goldoni réécrit son livret pour une autre mise en musique de Piccinni destinée à la représentation londonienne, *Vittorina, dramma di tre atti per musica*.
- 1764 : Carlo Lanfranchi Rossi crée à Venise une suite inédite de la Pamela mariée, *Pamela schiava combattuta*, comédie en cinq actes et en vers.
- 1766 : À Venise, Antonio Bianchi fournit *La Buona figliuola supposta vedova, dramma comico per musica* en trois actes, mis en musique par G. Latilla.
- 1800 : Gaetano Rossi, *Pamela nubile, dramma comico-serio per musica* en deux actes, mis en musique à Parme par G. Andreozzi. La particularité de ce livret réside dans le fait de prendre pour

point de départ non pas le livret de Goldoni *La Buona Figliuola* (*La Cecchina*), mais la comédie goldonienne *Pamela* de 1750¹.

1802 et 1804 : Gaetano Rossi crée deux *farse musicali* tirées des pièces goldoniennes après une extrême condensation, *Pamela* et *Pamela nubile*, pour la musique, respectivement, de Giuseppe Farinelli et Pietro Generali.

Il est intéressant de remarquer que, pour le principal auteur de cette série, Carlo Goldoni, le genre et la forme choisis procèdent d'une réflexion méthodologique et d'une ébauche de poétique nouvelle. Posant une pierre de plus à sa réforme du théâtre italien, le dramaturge décide, avec *Pamela*, d'écrire sa première comédie sans « masques » (personnages traditionnels de la *commedia dell'arte*) et définit sa pièce comme un « drame selon la définition des Français », une « pièce à sentiments » (*Mémoires*, II, 9)², se défendant contre la critique de ne pas placer la vertu et les passions dans les seuls héros de tragédie et affirmant : « il cuore umano risentesi più facilmente all'aspetto di quegli avvenimenti, a' quali fu soggetto, o divenir potrebbe³ » (Avis au lecteur de *Pamela*). Il existe par ailleurs un fil conducteur de réflexions et de déclarations théoriques qui lie Voltaire et Goldoni. Voltaire déclare haut et fort son estime pour Goldoni, qu'il appelle peintre de la nature (et Goldoni le cite dans la préface à sa *Pamela maritata*), mais, au-delà des reconnaissances révérencieuses publiquement lancées de l'un à l'autre et malgré l'absence d'un véritable échange littéraire entre ces deux grands auteurs, il semble que des points de contact créatifs soient identi-

1. Nous indiquons aussi : 1802-1804 Gaetano Rossi *Pamela* et *Pamela nubile*, *farsa in musica* (mises en musique par G. Farinelli et par P. Generali à Venise). Ces brefs livrets sont le résultat d'une condensation extrême de la pièce goldonienne.

2. GOLDONI Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, introduction et notes par Norbert JONARD, Paris, Aubier, 1992. Les chiffres romains indiquent les parties, les chiffres arabes les chapitres.

3. *Le cœur des hommes s'émeut plus aisément devant le genre d'événements auquel il fut sujet ou pourrait l'être*. Cf. l'édition critique la plus récente et la plus complète, GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla*, *Pamela maritata*, (éd) Ilaria CROTTI, Venezia, 1995, p. 77-79. Outre la présentation d'Ilaria Crotti, nous indiquons en particulier celle de Ginette Herry qui précède sa traduction française de la comédie. Cf. GOLDONI Carlo, *Pamela*, texte français de G. HERRY, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 4-16. Les extraits de *Pamela* traduits en français sont tous tirés de cette édition. La traduction inédite des autres œuvres cités a été effectuée par nos soins.

fiables, demandant à être fouillés¹. Dans la préface à *Nanine*, Voltaire condamne la comédie larmoyante pour ses « intrigues romanesques et forcées », ainsi que « tout ce qui aurait l'air d'une tragédie bourgeoise », mais pas la « comédie attendrissante », préconisant la conservation d'un comique honnête qui puisse succéder à l'émotion². Déjà, avec *La Putta onorata*, Goldoni a expérimenté la représentation de la vertu humble et souffrante et ses implications attendrissantes, apportant sa contribution aux propositions de Voltaire : « Quand je parle de vertu, je n'entends pas cette vertu héroïque, touchante par ses désastres, et larmoyante par sa diction (...). Les malheurs des Héros tragiques nous intéressent de loin, mais ceux de nos égaux doivent nous toucher davantage » (*Mémoires*, II, 3). Du point de vue de la nature de l'intrigue, comme du point de vue du ton, il y a assimilation des critiques de la comédie larmoyante et des critiques du mauvais roman. Or, avec *Pamela*, c'est bien à la tentation du larmoyant et du romanesque que doivent répondre les dramaturges.

2 L'originalité goldonienne : la vertu aux prises avec la passion

Goldoni est le premier auteur italien à amener *Pamela* sur les planches, sept ans après *Nivelle de La Chaussée* et un an après Voltaire³. La pièce fait partie des seize comédies de son fameux pari marathonien⁴, mais n'en est pas moins construite et réfléchie. La

1. Franco Fido a donné un aperçu précis des relations entre les deux auteurs et rappelé le côté exceptionnel de l'appréciation de Voltaire sur Goldoni. Cf. FIDO Franco, « Goldoni et Voltaire », *Revue d'histoire du théâtre*, numéro spécial *Goldoni à Paris*, 1993-1, p. 41-54.

2. VOLTAIRE, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, I, Paris, Gallimard, 1972, p. 871-872.

3. À Venise, la pièce est créée le 28 novembre 1750 par la Compagnie Medebach du théâtre de Sant'Angelo, mais elle a été montée la première fois lors de la tournée de la troupe à Mantoue, au printemps 1750. Goldoni la publie pour la première fois à Florence en 1753, dans le tome I de l'édition Paperini des *Commedie*, tandis que la pièce paraît la même année à Venise dans le volume V de l'édition Bettinelli d'après le manuscrit fourni à l'éditeur par le chef de troupe Medebach sans l'accord de Goldoni.

4. En 1750-51, Goldoni promet de fournir le double des comédies, toutes réformées, qui lui sont demandées par contrat par la compagnie de Medebach au théâtre de Sant'Angelo pour la saison théâtrale. *Pamela* est d'abord représentée

tentation romanesque et l'idée de la suite théâtrale ont été suivies de près par le rival de Goldoni à Venise, Pietro Chiari. Ce dernier inaugure, avec *La Marianna o sia l'Orfana* et *La Marianna ossia l'Orfana riconosciuta* (1751, un an après *Pamela*), inspirées du roman inachevé de Marivaux, la répartition préalable de l'action en plusieurs épisodes : il ne s'agit pas de véritable suite théâtrale apportée à une pièce à succès, mais, dès la conception, d'un étirement de l'action sur deux ou trois épisodes (trois dans le cas de l'adaptation théâtrale de *Tom Jones*), chaque épisode constituant une pièce reliée aux autres¹. Toutefois, la concentration due au passage du roman à la comédie conduit, là encore, à des choix différents selon l'auteur : alors que Chiari s'abrite derrière le roman d'origine pour justifier les nombreux rebondissements de ses pièces avec lesquels il procède par surenchère, Goldoni résiste à l'utilisation facile d'intrigues foisonnantes et met l'accent sur d'autres caractéristiques utilisables de l'œuvre romanesque.

Goldoni, contrairement à ses prédécesseurs français, revient à la situation richardsonienne initiale, se concentrant sur le moment de la décision du sort de Pamela, qui ne peut rester sous le toit d'un jeune maître sans maîtresse à servir. La situation de tension et d'urgence que provoque la perspective de son départ obligé inclut la possibilité de confier Pamela à la sœur de Milord Bonfil, Miladi Daure, qui, comme chez Richardson, est une femme hautaine et acariâtre. Le neveu de cette dernière devient, chez Goldoni, Ernold, un personnage ridicule de voyageur qui n'a retenu que des stéréotypes et des préjugés, y compris ceux du libertin, lors de son grand tour d'Europe. Un autre personnage nouveau de la comédie goldonienne est celui de la brave gouvernante Jevre qui procède à la fois d'un retour à l'intendante du roman et d'une transformation positive de la geôlière sans scrupules du comté de Lincoln (présente chez Nivelles). Comme chez Voltaire, le départ de la protagoniste pour sa campagne d'origine est interrompu par l'arrivée de son père. Toutefois, Goldoni crée une intrigue nouvelle qui

à Mantoue (édition Paperini, 1753) durant la tournée de la troupe de Medebach au printemps 1750. À Venise, Pamela est donnée pour la première fois au théâtre de Sant'Angelo durant la saison d'automne.

1. Cf. COMPARINI Lucie, « Les voyages de Marianne, du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari », in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1996, n° 1, p. 37-51.

non seulement corrige le mystère injustifié qui entourait le père de Nanine, mais ouvre la voie à un dénouement radicalement différent par rapport au roman et aux pièces françaises. La comédie de Goldoni marque donc un tournant dans la série des Pamela, car, après cette date, tous les dramaturges italiens qui reprendront l'argument de l'amour problématique de la femme de chambre anglaise avant son mariage, s'en tiendront au dénouement modifié par Goldoni : la reconnaissance finale de Pamela par un père noble qui annule le problème de la mésalliance. La retenue idéologique de Goldoni produit une déviation du sens du roman d'origine et des comédies françaises construites sur le même argument : la vertu n'est récompensée que par le revirement miraculeux du sort qui permet le mariage noble. Dans son Avis au lecteur, Goldoni justifie longuement le choix du refus de la mésalliance en avançant une conception strictement sociale de l'honneur et en donnant à la reconnaissance de l'héroïne le caractère d'une intervention providentielle après les épreuves morales et amoureuses endurées. Tout en profitant de l'attrait que pouvait représenter l'exploitation théâtrale d'un roman en vogue et de l'anglomanie ambiante, Goldoni préserve les bienséances sociales¹. Or, le lieu de la fiction n'est pas italianisé, alors que le dénouement choisi par Goldoni aurait pu permettre une transposition de l'action théâtrale dans un contexte italien qui aurait d'autant plus justifié ce prudent dénouement. Mais le milieu campagnard disparaît au profit d'un environnement urbain, Londres, où est située l'action, de sorte que la ville anglaise, au lieu d'opérer une distanciation, rattache la fiction à une réalité urbaine proche du public, celle de Venise. La comédie reflète à la fois un type d'organisation sociale vraisemblable et les conceptions de l'auteur qui

1. Des critiques acérées furent lancées par Giuseppe Baretti (qui revenait de Londres) à propos du dénouement de Pamela dans *La Frusta letteraria*, n° XVII, 1er juin 1764, lisible aujourd'hui in BARETTI Giuseppe, *La Frusta letteraria*, présenté par PICCIONI L., II, Ban. 1932, p. 40-41) : « La maggior fatica di mente che il Goldoni sabbia mai fatta, io credo che sia quella di trasformare improvvisamente il contadino padre di Pamela in un pari scozzese. [...] Poveruomo! Avrebbe creduto di commettere un sacrilegio se avesse fatto come l'originale autore della Pamela » (« Je crois que le plus grand effort mental qu'ait jamais fait Goldoni est celui de transformer brusquement le paysan qui est le père de Pamela en un lord écossais. [...] Pauvre homme ! Il a dû croire qu'il commettrait un sacrilège s'il faisait comme l'auteur original de Pamela »).

s'en tiennent ouvertement au pragmatisme, comme le rappellent ses *Mémoires* (II, 9) :

À Londres un lord ne déroge pas à la noblesse en épousant une paysanne : à Venise un patricien qui épouse une plébéienne prive ses enfants de la noblesse patricienne, et ils perdent leurs droits à la souveraineté [...] il ne faut pas hasarder le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu.

Malgré la reconnaissance de l'héroïne, le problème de l'excessive mésalliance entre un noble et sa femme de chambre est abordé de façon théorique et très précise dans la comédie. Ce problème fait l'objet d'un véritable débat entre le protagoniste, Milord Bonfil, et son ami, Milord Artur, personnage créé par Goldoni. L'argument social se retrouve dans la bouche d'Artur qui est, en quelque sorte, la conscience raisonnante de Bonfil. À deux reprises, la thématique est directement affrontée par le biais de la discussion théorique. Le premier débat (I, 13) écarte tous les obstacles à cette mésalliance, excepté celui de la descendance ; le second débouche sur une remarque d'Artur qui prend en considération les conséquences psychologiques et amoureuses d'un tel mariage. La perspective de la réflexion est opposée à celle du protagoniste de la comédie de Voltaire. En effet, le bonheur de l'individu n'est conçu que dans sa relation au groupe social dont il demeure un membre et il ne peut déterminer les conditions de la félicité du couple que si les convenances du groupe sont respectées (II, 2) :

ARTUR : I vostri congiunti si lagneranno di voi, si crederanno a parte dell'ingiuria che fatta avrete al vostro medesimo sangue. [...] si parlerà con poca stima di voi [...]. Udite, Milord, udite ciò che non avrete cuor di soffrire, gli oltraggi che si faranno alla vostra sposa. Le donne nobili non si degneranno di lei ; le ignobili non saranno degne di voi. Vi vedrete [...] una serie di villani congiunti, che vi faranno arrossire. L'amor grande, quell'amore che accieca e fa parer tutto bello, non dura molto. Lo sfogo della passione dà luogo ai migliori riflessi ; ma questi, quando giungono fuor di tempo, accrescono il dolore e la confusione¹.

1. « Vos parents se plaindront de vous, ils se croiront touchés par l'injure que vous aurez faite à votre propre sang. [...] On parlera de vous avec peu d'estime [...]. Sachez, Milord, sachez ce que vous n'aurez pas le courage de supporter : les outrages que subira votre épouse. Les nobles dames ne daigneront pas la fréquenter,

Le même type de projection dans l'avenir social et matrimonial du couple mésallié est déjà présent chez la généreuse et raisonnable Pamela de Nivelles de La Chaussée, qui insiste davantage sur le risque d'un ressentiment de l'homme mésallié envers son épouse. Comme on sait, la vision simple et universelle de Madama Jevre vient nuancer le débat social. Le personnage de la gouvernante existait dans le roman, mais son action se limitait à la protection de la jeune fille contre les tentatives de séduction du lord. Goldoni lui donne le pouvoir de parler plus familièrement et plus directement à son maître : à trois reprises, Jevre lui suggère un mariage avec Pamela et c'est à elle que revient la tirade naturaliste qui remet en cause l'idée d'une mésalliance déshonorante, tout en évoquant l'image de la pâte originelle dont tous les hommes sont issus et vers laquelle ils retournent inévitablement (III, 3) :

JEVRE : Che s'abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo ; ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà novamente tutta una pasta ¹.

Goldoni, par cette réplique, inscrit l'égalitarisme dans la perspective chrétienne qui sublime les règles sociales, minorant ainsi la portée audacieuse de l'idée de droit naturel. Madama Jevre n'a rien d'une révolutionnaire : fidèle à ses maîtres et somme toute très respectueuse, elle prononce ces paroles dans un monologue, après le départ de Bonfil et d'Artur. En outre, la scène qui suit sa tirade

les roturières ne seront pas dignes de vous. Vous vous verrez entouré d'une foule de parents paysans qui vous feront rougir. Le grand amour, cet amour qui aveugle et fait tout paraître beau, ne dure pas longtemps. La satisfaction de la passion donne lieu à des réflexions plus posées ; mais quand celles-ci arrivent trop tard, elles augmentent la douleur et la confusion. »

1. « Qu'il faille mourir pour sauver son honneur, je veux bien ; mais que ce soit un déshonneur d'épouser une pauvre fille honnête, je ne comprends pas. J'ai entendu dire tant de fois que le monde serait bien plus beau si les hommes ne l'avaient pas gâché en détruisant par leur orgueil le bel ordre de la nature. Cette mère qui nous est commune nous considère tous des égaux et la suffisance des grands dédaigne les petits. Mais un jour viendra où des petits et des grands on fera de nouveau une seule pâte. »

plonge à nouveau les personnages dans l'action et débouche sur la solution artificielle de la reconnaissance par l'arrivée du père de Pamela. Le sens de l'honneur moral d'Andreuve est donc doublé d'une condition aristocratique. Le protagoniste de la comédie de Goldoni est très différent à la fois de celui de Richardson et de celui de Voltaire. Moins agressif que Milord B., il est, contrairement au Comte d'Olban, plus sensible aux arguments de son entourage et déchiré par le dilemme sans issue : « Sposarla ? Non mi conviene. Oltraggiarla ? Non è giustizia. Che farò dunque ?¹ » (I,7). Le personnage de Pamela s'est modifié plus encore par rapport à ses variantes françaises si raisonnables. La femme de chambre goldonienne défend sa vertu avec acharnement, employant les termes « onore » dans le sens d'intégrité sexuelle et de dignité individuelle. Sa verbe rappelle beaucoup l'héroïne du roman et la redéfinit comme un être de parole, elle lui donne la faculté de se défendre contre ceux qui, comme Ernold, sont aveuglés par les préjugés de classe, cherchent en elle la liberté et la légèreté attribuées aux soubrettes (II, 12-13), mais aussi de convaincre elle-même son principal interlocuteur de la respecter au nom de la vraie noblesse, celle du mérite personnel (I, 6) :

PAMELA : Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi cavaliere, io nata sono una misera donna : ma due cose eguali abbiam noi, e sono queste la ragione e l'onore. Voi non mi darette a intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio : poiché la ragione m'insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna : le azioni nobili caratterizzano il grande [...]².

Le père de Pamela, qui arrive à pied et dans ses vêtements de paysan chez Milord Bonfil s'avère être un comte écossais autrefois ennemi de la couronne d'Angleterre et proscrit. Pamela, qui ne connaît pas sa véritable identité, sera, comme Griselda, le jouet de

1. « L'épouser ? Cela ne convient pas à mon rang. L'outrager ? Ce serait une injustice. Que faire, alors ? »

2. « Monsieur, je suis une pauvre servante et vous êtes mon maître. Vous êtes gentilhomme, je suis née de condition misérable ; mais nous avons tous deux en partage deux choses, la raison et l'honneur. Vous ne me ferez jamais admettre que vous puissiez avoir quelque autorité sur mon honneur ; car la raison m'enseigne que c'est un trésor qui ne dépend de personne. Une noble naissance est un accident de la fortune ; seules les nobles actions font les grands [...]. »

son maître pendant quelques scènes où il lui annoncera son mariage avec une comtesse écossaise (III, 7-11, dont un extrait est proposé dans l'annexe anthologique). Ces scènes, à la fois comiques et pathétiques, sont emblématiques du souci de Goldoni de maintenir l'efficacité de la pièce, mais aussi des curieux revirements de la passion qui débouchent sur le plaisir (sadique ?) de faire perdurer la fable de la vertu persécutée. Le même effet hybride comico-sérieux est produit durant la scène du délicat quiproquo entre Pamela et Bonfil, lorsque ce dernier se renseigne sur les dispositions au mariage de Pamela (il pourrait la marier dans sa condition), alors que cette dernière, en partie convaincue par Jevre, croit que son maître va demander sa main, chacun des deux protagonistes se sentant à tour de rôle blessé par les répliques de l'autre (II, 5). Ces quelques exemples laissent entrevoir le traitement particulier de Goldoni. L'étude des sentiments contrastés, étendue à Pamela aussi bien qu'à Bonfil, se manifeste jusque dans les mouvements physiques des personnages. Goldoni revient à la violence de caractère du lord telle qu'elle était décrite chez Richardson, ainsi qu'à ses tentatives de séduction. La pièce de Goldoni s'inspire certainement des suggestions du roman traduit en italien. Dans l'extrait que nous en avons proposé précédemment, la réaction physique de Pamela « palpitante » suggère chez l'héroïne un trouble qui va être la caractéristique de la Pamela goldonienne dès les premières scènes. Le contraste est d'ailleurs assez net avec la *Nanine* de Voltaire, où cet élément n'est pas présent. En outre, la présence immédiate des larmes de Pamela donne le ton en créant un lien entre le roman et le genre larmoyant revisité par l'auteur italien : au lever du rideau Jevre, qui est aux côtés de Pamela pour des travaux de couture, lui demande d'emblée pourquoi elle pleure et soupçonne que ces larmes ne sont pas seulement le fait du deuil de leur maîtresse disparue. La dette de la comédie au genre épistolaire est elle-même utilisée comme ressort dramaturgique, dans la première scène de rencontre entre Pamela et son maître, lorsque ce dernier la surprend en train d'écrire à son père et exige de lire sa belle prose. Enfin, Bonfil tente aussi un rapprochement physique progressif avec Pamela, ce que Goldoni met en scène dans les limites du moralement représentable, mais avec une certaine audace, l'atmosphère menaçante s'intensifiant avec l'ordre « donne-moi ta main » qui scande les tentatives de séduction : Bon-

fil s'approche de Pamela en lisant la lettre qu'elle écrit, puis en lui mettant au doigt la bague de sa mère (I, 3) ; dans la seconde scène de confrontation des deux personnages (avant la tirade défensive de Pamela qui va produire le début de la conversion de Bonfil), en fermant la porte à clé et en lui proposant de l'argent (I, 6). L'intensité dramatique et la charge érotique de ces scènes sont soutenues par la brièveté des répliques et la rapidité des mouvements scéniques, indiqués par des didascalies à la fois précises et hautement suggestives pour le jeu des acteurs. Nous en citons les extraits les plus marquants dans l'annexe anthologique qui suit cette contribution ¹.

Pamela est donc chez Goldoni un personnage qui se découvre passionné et qui craint ses sentiments sans pouvoir les contenir tout à fait, avec des mouvements d'une spontanéité beaucoup plus vraisemblable que chez ses homologues françaises. La protagoniste, non pas dans le secret de l'introspection, comme c'est le cas chez Richardson, mais au contact de son entourage, doit lutter contre elle-même autant que contre le désir de son maître. Son discours devient sentencieux chaque fois qu'elle doit faire face aux assauts extérieurs, mais aussi intérieurs. Comme l'a remarqué Ginette Herry, Goldoni profite du « célèbre sujet du préjugé vaincu » pour « explorer en fait (...) certaines obscurités de l'âme humaine et des travers du désir ² ». L'évanouissement de Milord Bonfil, qu'on éloigne de la maison où se trouve encore Pamela (selon une inversion des déplacements par rapport à Richardson et à Nivelles) augmente la tension dramaturgique, mais ne résout pas le dilemme de la mésalliance impossible. Or, Pamela est particulièrement attachée au milieu qu'elle considère comme son milieu d'adoption, alors même que son éducation a commencé chez des parents qui, s'ils lui cachaient leur identité, ont dû commencer à l'élever au-dessus de sa condition. Tout se passe comme si Pamela devait tout à sa vieille maîtresse et à la maison qui l'a accueillie, qu'elle quitte comme elle quitterait sa maison. Un détail ne doit pas nous échapper : lorsqu'elle décide de retourner à la campagne avec son père, Pamela ne revêt pas ses vêtements de paysanne, mais se présente à son maître, bien qu'ha-

1. La scène I, 6 pourra être comparée avec la traduction-adaptation portugaise reproduite dans l'annexe de Marie-Noëlle Ciccio.

2. HERRY G., Introduction à la traduction de *Pamela*, *op. cit.*, p. 11. Voir aussi BENISCELLI Alberto, « Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela », in *Studi goldoniani*, n. 8, 1988, p. 85-105.

billée simplement, « da viaggio, col cappellino all'inglese¹ » (III,7). Dans le roman et dans les autres traitements théâtraux, l'héroïne est métamorphosée de nouveau en paysanne. Goldoni ne fait pas rentrer l'héroïne dans sa condition d'origine supposée, ni dans l'humilité excessive d'une Griselda renvoyée en chemise à la chaumière paternelle. La nouveauté dramaturgique de Pamela ne réside pas dans son contenu idéologique, mais plutôt dans le traitement de la relation amoureuse et dans le trouble identitaire provoqué par l'intégration sociale, Bonfil, de son côté, intégrant progressivement des valeurs qui ne sont pas partagées d'emblée par les hommes de son rang.

La préface de Goldoni constitue, avant la théorisation de Diderot, une tentative de définition du genre nouveau vers lequel tend sa production :

Questa è una commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una tragedia richiederobesi [...]. [Taluni] vorrebbero la commedia o ridicola sempre, o sempre critica, e mai di nobili sentimenti maestra : quasiché fra gli eroi solamente si avessero a figurar le virtù [...]. Il cuore umano risentesi più facilmente all'aspetto di quelli avvenimenti, a' quali o fu soggetto, o divenir potrebbe, e sarà sempre lodevole impresa, se colle comiche rappresentazioni, movendo degli uditori gli affetti, si tenterà di correggerli, o di animarli [...]².

La revendication de la noblesse de la comédie, le mélange des genres, l'attendrissement du public, l'identification aux personnages qui ne soient pas des héros de tragédie, sont des arguments qu'on trouve également dans la préface à *Nanine* de Voltaire. Goldoni y ajoute le souci de la vraisemblance et de l'étude psychologique qui constitue la dimension essentielle du roman de Richardson. Il en exploite aussi la veine sentimentale et pathétique.

1. « En habit de voyage, avec une capeline à l'anglaise. »

2. « Cette pièce est une comédie où les passions sont traitées avec autant de force et de délicatesse que l'exigerait une tragédie [...]. [Certains] voudraient que la comédie soit toujours ridicule ou toujours satirique et qu'elle ne traite jamais des sentiments nobles, comme si les vertus ne devaient être représentées que par les héros [...] Le cœur des hommes s'émeut plus facilement devant les événements qui l'ont touché ou qui peuvent le toucher et l'entreprise sera toujours louable, si on essaie, au moyen de représentations comiques qui s'adressent à la sensibilité du public, de corriger ces derniers ou de les encourager [...]. »

Les larmes de Pamela, mentionnées en didascalie et dans le texte, jalonnent la pièce (I, 1 ; I, 17 ; I, 18 ; I, 19 ; II, 5 ; III, 9). Les expressions de commisération sont fréquentes chez les personnages qui sont proches de Pamela par leur condition et leur caractère (Jevre et Longman). Enfin, le signe le plus révélateur de cet attendrissement général réside dans l'auto-commisération de l'héroïne qui se plaît à examiner sa situation à la troisième personne (II, 6 ; I, 7 ; III, 4). Toutefois, Goldoni, en conformité avec les préceptes Voltaire, modère les situations pathétiques, par exemple en insérant dans les scènes attendrissantes les remarques teintées de bon sens populaire de Jevre, ou encore, dans les monologues (I, 5 ; I, 12 ; I, 17 ; II, 3), en révélant la part de spontanéité en même temps que la part de faiblesse humaine des protagonistes. Chez Goldoni, la tension amoureuse dépasse donc la tension sociale sans laisser trop d'espace aux événements romanesques. La découverte de Bonfil n'est pas d'ordre moral, mais sentimental : l'amour le plonge dans une confusion d'humeurs et de sentiments violents et contrastés : encore sous l'influence des paroles d'Artur, il accepte de céder Pamela à sa sœur, puis décide de l'envoyer chez ses parents, et ordonne enfin qu'on ne la laisse pas sortir. Incapable de quitter Pamela, il s'évanouit alors qu'il se dirige vers sa résidence de campagne (II, 14). Les conséquences physiques d'un amour douloureusement excessif du lord, analysées par Richardson, étaient reprises par Nivelles de La Chaussée comme un coup de théâtre capable d'influer sur le préjugé de classe de la sœur du protagoniste. Chez Goldoni, elles révèlent l'aliénation passionnelle, mise en évidence par des dialogues amoureux où, de façon particulièrement moderne, l'émotion se mêle, sans alternance, mais simultanément, à un léger comique de situation (Jevre, en aparté de l'un d'entre eux, conclut « Oh che bei pazzi !¹ », II, 5, voir l'extrait dans l'annexe anthologique). Dans ses *Mémoires*, Goldoni consacre rétrospectivement le succès de sa comédie en indiquant que « le public la trouva intéressante et amusante » (II, 9), expression où il faut comprendre « intéressante » presque dans le sens de « touchante » pour saisir le paradoxe qu'il y a dans la nature également comique de la pièce. Ainsi, comme on l'a vu, l'émotion se mêle au rire et le rire un peu primaire provoqué par les personnages ridicules et excessifs enrichissent l'étude psychologique des

1. « Oh ! Les fous ».

personnages ainsi que l'organisation symbolique des contenus de la pièce, plus complexe qu'il n'y paraît, et dont Ginette Herry relève la modernité :

[...] l'égocentrique et instinctif Ernold ne fait qu'incarner les pulsions de l'« autre » Bonfil, tout comme Milady Daure est l'« autre » de la vieille lady disparue. Sur le mode du cauchemar. Et leurs excès par moments, le grotesque de leur allure, de leur comportement et de leurs propos sont seulement l'indice de leur condamnation et de leur rejet par la conscience. Si incongrus, si incohérents, si inintégrables soient-ils dans la perspective du vraisemblable, ils sont vrais à un autre niveau et participent de l'onirisme qui travaille la pâte de la pièce ; eux aussi, ils transportent Pamela du côté de notre « modernité »¹.

La prudence et le conformisme idéologiques de Goldoni, qui détourne le dénouement de Richardson et des dramaturges français, ne sont peut-être qu'une forme de leurre. Certes, Goldoni n'envisage pas le point de vue individuel de la question de la mésalliance, il reste dans une perspective communautaire qui empêche la transgression de l'interdit social. Mais voir dans le dénouement par *agnizione* la crainte de la censure ou une auto-censure éthico-sociale, lorsque l'abbé Chiari n'a pas ces scrupules dans la même aire culturelle, paraît un peu réducteur. La création du personnage nouveau de Milord Artur, l'ami intime de Bonfil, est au cœur du choix goldonien. Artur représente la raison sociale et l'obstacle à l'amour du lord, une fois que celui-ci s'est rendu à la passion vertueuse en renonçant à la séduction : les deux grandes scènes de discussion théorique entre les deux amis (I, 13 ; II, 2) débouchent sur le problème insurmontable de la descendance et de la perte de la transmission de la noblesse. Mais la conclusion de l'argumentaire d'Artur, comme les justifications que Goldoni fournit dans son Avis au Lecteur de *Pamela* (la bienséance théâtrale) et dans ses *Mémoires* (les usages sociaux vénitiens ; II, 9) semblent autant de faux arguments. Il n'était pas difficile de justifier un dénouement fidèle à l'original, comme le fait Chiari, une année après la création de la pièce goldonienne, avec son diptyque *La Contadina incivilita dal caso*, *La Contadina incivilita dal matrimonio* tiré du roman français de De Mouhy, *La Paysanne parvenue*, alors qu'il écrit pour la même Venise

1. HERRY G., Introduction, in C. GOLDONI, *Pamela*, *op. cit.*, p. 14.

que celle de Goldoni. Goldoni ne montre pas sur scène la victoire de l'amour et de la vertu sur le préjugé social, peut-être au nom de la vraisemblance non conventionnelle des particularités de ses personnages. Mais, si aucun système d'atténuations de la mésalliance n'intervient, contrairement à d'autres intrigues goldoniennes¹, en revanche, de manière plus subtile et plus intéressante, un système de relativisation de l'endogamie est mis en place. Comme l'a justement fait remarquer Ginette Herry dans sa brève introduction à la traduction de la pièce, l'évocation des soulèvements d'Écosse imbrique l'histoire privée et la grande histoire, et Goldoni retiendra l'idée dans sa *Pamela maritata*. Le mariage de Bonfil avec la fille du Comte d'Auspingh, qui n'a pas été réhabilité et qui n'a pas récupéré ses biens est bel et bien aventureux et dangereux, sans compter qu'il s'agit là d'une alliance entre une noblesse de cour et une noblesse de l'extérieur (peut-être une allégorie des nobles de Terre-Ferme dont la République de Venise?). Aussi, la suite goldonienne de Pamela permettra-t-elle de mettre en scène les troubles, non seulement sociaux et moraux, mais aussi psychologiques, du métissage², de même que la passion, sous la forme de la jalousie excessive de Bonfil, constituera le moteur de l'action de cette seconde comédie où, comme Goldoni le remarque lui-même, il ne se passe rien, la tentation du romanesque psychologique ayant dépassé la question de l'intrigue.

1. Comme c'est le cas dans les comédies qui mettent en scène des mariages inégaux, soit entre le vieux maître et la servante (*La Castalda*, *La Cameriera brillante*), soit entre un bourgeois et une artisanne (*La Donna di garbo*, *La Putta onorata*), soit entre un noble et une bourgeoise (*La Famiglia dell'Antiquario*, *La Moglie saggia*). Aucune comédie goldonienne ne se clôt par le mariage entre un noble et une servante. Cf. COMPARINI Lucie, « L'amour sous contrat : alliances et mésalliances dans le théâtre de Carlo Goldoni », *Revue des Études Italiennes*, n° 1-4, 1994, p. 107-124 ; COMPARINI Lucie, « Égalitarisme et mariage dans le théâtre vénitien du XVIII^e siècle », in actes du colloque *Soulèvements et ruptures : L'Italie en quête de sa révolution. Échos littéraires et artistiques*, Université de Nancy II, C.S.L.I., P.R.I.S.M.I., n° 2, 1998, p. 103-119.

2. C'est un thème qui intéresse particulièrement Goldoni et qui l'amène à évoquer à plusieurs reprises les suites de la relation passionnelle, confrontée à l'usure du temps et aux réalités du quotidien, comme c'est le cas dans de nombreuses comédies et en particulier dans le second volet du diptyque de Bettina, *La Buona Moglie*. Dans la *Pamela* goldonienne, les conséquences sociales et sentimentales du mariage inégal sont envisagées par Arthur (II, 2), et non par les protagonistes, alors que dans la pièce de Nivelles de La Chaussée, c'est la raisonnable Pamela elle-même qui évoque le risque de ressentiment de l'homme mésallié (IV, 8).

3 Goldoni et les autres : la suite des Pamela

Le livret que Goldoni tire de sa comédie (1756) connaît un succès considérable lorsque Piccinni le met en musique (1760). *La Buona Figliuola* doit ce succès en grande partie à l'expression musicale de la sensibilité. La différence fondamentale entre la jardinière Cecchina, dans le livret, et la femme de chambre Pamela, dans la comédie, réside dans l'absence d'ancrage familial et social, même fictif, qui puisse structurer l'identité de la jeune femme. Par ailleurs, la reconnaissance s'effectue grâce à un signe physique de reconnaissance (la « macchia di color blè¹ ») qui est peut-être une réminiscence du traitement chiarien du dénouement de *La Marianna o sia L'Orfana riconosciuta*. Le même élément se retrouve comme un signal dans la comédie *Pamela* (comédie en trois actes et en prose) du Napolitain Francesco Cerlone, dont on sait assez peu et auquel Goldoni ne fait allusion qu'à propos d'une *Pamela maritata* qu'il a également écrite². La lecture de la *Pamela* de cet auteur permet de dégager les potentialités de la thématique et les différences de traitements, par rapport aux œuvres inspiratrices, relevées ou pas par les auteurs vénitiens. Cette comédie (de date incertaine) est intéressante pour les traitements dont elle semble s'inspirer. Si les personnages ont le même nom que ceux de Goldoni, si les rôles de Bonfil et d'Artur restent dans le même registre, Cerlone a vraisemblablement voulu revenir à l'œuvre de Richardson : Madama Jerves devient la geôlière de Pamela (c'est la Jewkes du roman, également assistée du garde Colobrand et de la servante Nanon). Comme chez Nivelles de La Chaussée, l'action se déroule durant la captivité de Pamela et les épisodes restent assez fidèles à la trame du roman jusqu'au début du troisième acte. Les différents épisodes de cette captivité sont repris avec minutie. Ils sont scandés par les « conversions » successives de Bonfil : conversion au respect, conversion à l'amour vertueux et,

1. Une tache violette.

2. En 1759, Goldoni fait référence à deux auteurs qui ont composé une *maritata* avant lui, dont l'un est Chiari et l'autre sans doute Cerlone. Dans l'édition napolitaine de 1765 des œuvres de Cerlone, *Pamela* figure dans le premier tome et *Pamela maritata* dans le second. Dans la préface à *Pamela*, Cerlone indique qu'il a composé le rôle pour une incomparable actrice, qui pourrait être Teresa Martorini, qui joua à Naples entre 1760 et 1770. Il faudrait alors supposer que Pamela a été composée par Cerlone après *Pamela maritata* et que l'auteur a rétabli l'ordre chronologique de l'intrigue dans l'édition.

fait nouveau, conversion au principe du mariage avec la femme de chambre, enfin accepté par le protagoniste.

Cette modification de la transformation du protagoniste s'accompagne malheureusement de rebondissements dont Cerlone complique l'action : Pamela saisit un pistolet et menace de se tuer lorsque son maître essaie la première fois d'attenter à sa pudeur (I, 7) ; Miladi d'Aure est informée de la détention de Pamela par le paysan Andrews ; elle emploie un sicaire pour empêcher Pamela de revenir vers Bonfil ; blessée, Pamela est sauvée par un officier du Parlement (appelé Conte Ernold) envoyé sur ordre du roi pour la libérer ; ce dernier reconnaît en elle son enfant perdue à « un segno vermiglio a modo di stella¹ » (voici de nouveau la croix de ma mère) qu'elle a sur le bras (III, 6). Les choix romanesques de Cerlone déterminent une spatialité variée : tandis que l'action, dans la *Pamela* de Goldoni, a pour cadre une pièce de la maison londonienne de Bonfil, elle évolue ici dans le jardin, dans la cour et dans deux chambres, puis dans une auberge de campagne et dans un bois. Il semblerait qu'il y ait chez cet auteur une imprégnation des procédés romanesques employés par Chiari dans ses diptyques de Marianna et de Gianetta. Le recours aux ressorts romanesques les moins affinés va de pair avec le recours aux situations pathétiques. L'Avis au lecteur du premier tome des comédies Cerlone² se présente sous la forme d'une réflexion sur le genre que l'auteur a tenté d'imposer à ses acteurs selon le goût d'un public initié. L'utilisation de ce que Cerlone appelle la tendresse correspond, dans sa *Pamela*, à une profusion de ressorts pathétiques. Les répliques et les didascalies offrent une trentaine d'occurrences du champ sémantique des larmes (« lagrime, pianto, piangere », avec une concentration au second acte, en particulier durant la séparation des protagonistes, II, 12). Pamela, Madama Jerves, mais aussi, pour la première et seule fois dans la série des Pamela, Milord Bonfil, pleurent abondamment dans la pièce de Cerlone. En contrepartie, Cerlone glisse dans la succession des aventures de Pamela des scènes, presque indépendantes par rapport à l'action principale et d'un comique grossier, où apparaît Pulcinella, le rôle traditionnel et stéréotypé du théâtre napolitain.

1. « Une tache rouge en forme d'étoile. »

2. *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano*, Napoli, Vincenzo Plauto, 1765, t. 1, p. 3-4.

tain, de même que Chiari, dans ses diptyques, utilise le personnage du serviteur Truffaldino. Les lazzi, le dialecte et les grossières fautes d'expression font contrepoids au registre élevé des autres personnages, mais nous sommes loin du comique réformé de Goldoni et de la fusion dans une même scène des deux registres sans outrance.

La pièce de Cerlone reproduit le modèle de la vertu persécutée qui n'a pour défense que sa désolation, la supplication et l'espoir chrétien (1, 7). Elle récupère les épisodes érotiques et les élans religieux du roman. Mais le thème de base prend ici un tour particulier : la conversion à la moralité de Milord Bonfil lui fait occuper les devants de la scène et parfois même supplanter Pamela : l'exaltation de la vertu, la propension à l'humilité et, surtout, le repentir n'étaient pas le propre des fiers et virils protagonistes précédents. En outre, Cerlone a ménagé à sa pièce un dénouement assez surprenant. Comme Goldoni, mais de façon diamétralement opposée, il prolonge l'action au-delà de la reconnaissance de Pamela en maintenant Bonfil, et non Pamela, dans l'ignorance du revirement de fortune. Avant que Pamela n'arrive, Bonfil s'évanouit une seconde fois et amorce sa troisième conversion (III, 10). Il déclare successivement à Madama Jerves, puis à Artur, et enfin, en public, au Conte Ernold qu'il a résolu de renoncer à ses privilèges pour pouvoir épouser Pamela (III, 11) :

MILORD : Penso de porre con pubblica scrittura grado, norne, ricchezze, stati e quant'ho, e Miledi mia sorella lasciare erede. [...] voglio andare fra le capanne a terminare i miei giorni a Pamela unito [...]. Non essendo più Cavaliere, non le farò più spavento il tenero amor mio, mi amerà come suo pari [...]; ed ella averà quella sicurezza in campagna, che non avrebbe nella corte¹.

Cet *unicum* quelque peu invraisemblable de la série des Pamela italiennes est-il le signe d'un idéalisme qui donnerait à la noblesse le pouvoir de détruire les préjugés sociaux ? C'est peut-être trop prêter à l'imagination de l'auteur napolitain, car il s'agit avant tout d'un

1. « J'ai l'intention d'abandonner par un contrat mon rang, mon nom, mes richesses, mes terres et tout ce que je possède et de tout léguer à Milady, ma sœur. Je veux aller dans une chaumière finir mes jours uni à Pamela [...]. Puisque je ne serai plus noble, elle ne sera plus effrayée par ma tendresse et mon amour, elle m'aimera comme son égal [...]; et, de son côté, elle pourra jouir à la campagne de la sécurité que la cour ne peut lui offrir. »

coup de théâtre qui, par la magie de la reconnaissance avenue, na rien de subversif. En outre, par cette résolution extrême qui déclasserait le lord sans élever la servante, le problème de la mésalliance serait résolu par son annulation. Replacé dans le contexte du traitement italien de l'histoire de Pamela avant son mariage, le dénouement de Cerlone introduit toutefois une modification originale. Malheureusement, le Bonfil de Cerlone évolue trop rapidement et de façon trop peu nuancée. C'est un être d'exception plus encore que Pamela : à la fin de la pièce, le sort récompense la vertu du jeune homme. Le personnage tombe involontairement dans les ridicules qu'un Fielding a pris un malin plaisir à représenter grâce à la figure du frère vertueux de Pamela dans le récit satirique de *L'Histoire de Joseph Andrews*.

Moins digne d'intérêt nous est apparue la suite de l'auteur napolitain. *La Pamela maritata* de Cerlone¹ est en effet une sorte de comédie catholique rocambolesque : Pamela est chassée par son mari qui a découvert sa confession, elle retourne chez son père adoptif à la campagne et lui raconte qu'un serviteur de Bonfil (dont on ne saura plus rien, sinon qu'il s'est livré), a tenté de l'assassiner ; entre-temps, Bonfi, accusé d'avoir réellement tué Pamela par amour pour une de ses servantes, est emprisonné. Durant la séparation des époux, les péripéties se multiplient : le fils de Bonfil et de Pamela reconnaît cette dernière et appelle ses gens, Pamela est enlevée par des corsaires, puis sauvée par son père qui revient des Indes : Bonfil, de son côté, se jette à la mer de désespoir ; il est sauvé par des pêcheurs et Artur le convertit au catholicisme... Cette pièce, qui mêle sermons, cris de désespoir, gaieté pastorale et plaisanteries grivoises en dialecte napolitain, ne comporte pas une seule réplique à caractère polémique.

L'abbé Chiari est sans doute le premier auteur dramatique en absolu à avoir eu l'idée de créer une suite théâtrale à l'histoire de Pamela, même si la suite « matrimoniale » avait été créée par Goldoni pour le personnage de la blanchisseuse Bettina avec *La Buona Moglie* composé après *La Putta onorata*. Avec ce second volet du diptyque de Bettina, Goldoni revenait sur le problème de l'as-

1. Cf. *Commedia di Francesco Cerlone Napoletano, op. cit.* p. 116-192. Le personnage typiquement cerlonien de Don Fastidio (Fâcheux) apparaît dans la *Pamela maritata*, alors qu'il est absent de *Pamela*, ce qui pourrait être un élément utile à la datation des pièces.

cension inattendue et non résolue du couple des protagonistes. *La Pamela maritata* de Chiari est créée durant l'automne 1753 au théâtre Sant'Angelo, alors que la rivalité avec Goldoni est d'autant plus violente qu'il lui a succédé au théâtre de Sant'Angelo lorsque Goldoni a été appelé au théâtre de San Luca. Dans ses *Osservazioni* du volume IV des *Commedie in versi*¹, Chiari situe sa pièce dans la filiation à la fois richardsonienne et goldonienne :

[...] non è questa che un proseguimento di mia invenzione del rinomato Romanzo di questo titolo, su cui dal Signor Dottor Goldoni fu lavorata prima di me un'altra Commedia. [...] Essendo questa una Commedia di passione, interessò per gran modo chi l'ascoltava. Ed incontrò un universale approvazione per dieci sere continue che fu ella rappresentata².

Chiari indique également que la comédie a été représentée dans une forme qui ne nous est plus accessible, en trois actes et en prose, sur le modèle de la *Pamela* de Goldoni, mais qu'il la réécrit en vers martelliens et en cinq actes afin de rendre plus homogène l'édition de ses comédies, toutes en vers à partir de cette date (mais sans doute aussi pour se démarquer de Goldoni, qu'il rabaisse à sa qualité d'avocat comme on peut le voir dans la citation qui précède). Le choix de la prose est également celui que Chiari a adopté auparavant, entre 1751 et 1752, lorsqu'il était au service du théâtre San Samuele, notamment dans la composition de ses diptyques de Marianna et de Gianetta. Mais alors qu'il étire l'action sur cinq actes dans la réécriture théâtrale des romans de Marivaux et de De Mouhy, il s'en tient, dans *La Pamela maritata*, tirée de la pièce de Goldoni plus que de la suite du roman de Richardson, au découpage goldonien en trois actes et à l'unité du lieu de l'action. Sa pièce n'est pas une imitation, c'est plutôt une reconstruction romanesque de la comédie, dont il conserve les personnages. Or, le moteur de l'action

1. *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari Bresciano, Poeta di S.A. Serenissima il SiG, Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, 1759, t. 4, p. 173-244.

2. « Cette pièce n'est qu'une suite de mon invention du célèbre roman du même titre, à partir duquel l'Avocat Goldoni a tiré avant moi une autre comédie [...] Étant donné qu'il s'agit d'une comédie de passion, elle a grandement intéressé ceux qui l'ont vue et elle a remporté un succès général durant les dix soirées consécutives où elle a été représentée. »

est la remise en cause du bonheur de l'héroïne par un facteur social déterminant.

La fin de la *Pamela* de Goldoni laissait en suspens le retour en grâce du père de Pamela, dont Artur se portait garant. Chiari saisit ce détail pour faire rebondir les tribulations de l'héroïne : dans sa pièce, Pamela, dont le père est mort à l'étranger, est accusée d'usurpation d'identité par un imposteur qui se présente comme le vrai Comte Auspingh, muni d'une lettre falsifiée du défunt. Le vieil Andruf n'aurait été qu'un plébéien désireux d'élever socialement sa fille par la ruse. C'est tout le dénouement goldonien qui est ainsi remis en cause. Mais Chiari n'en revient pas pour autant au traitement richardsonien ou voltairien de la mésalliance. En effet, Pamela est répudiée par Bonfil et injustement chassée de sa famille. Dès avant l'apparition de la fausse lettre (I, 9), elle est victime de la malveillance de sa belle-sœur, Miladi Davre qui, désireuse de se remarier, accuse Pamela de vouloir séduire son propre prétendant et de provoquer la jalousie de son frère, tout en émettant des doutes sur la noblesse de la jeune femme. Une lettre équivoque que Pamela a écrite à son père avant son mariage finit de convaincre Bonfil. Davre demande même à son neveu Ernold d'envoyer à Pamela un avertissement anonyme sur le danger d'empoisonnement qu'elle encourrait. Après plusieurs coups de théâtre, un huissier du Parlement envoyé par le roi est introduit dans la demeure de Bonfil pour démêler l'affaire. Les véritables imposteurs sont démasqués et Pamela est réhabilitée.

Dans *La Pamela maritata* de Chiari, l'élément pathétique est strictement réservé à l'héroïne, mais selon un traitement qui n'est plus aussi intime que dans la comédie de Goldoni. Défendant héroïquement son innocence devant Bonfil, Pamela, mise à l'épreuve, en arrive à préférer la mort de son enfant à l'aveu d'une fausse culpabilité (Griselda répudiée préférait la mort de son fils à la trahison de son amour conjugal). Persuadée par la fausse lettre d'Ernold que son mari souhaite sa mort, elle boit un breuvage qu'elle croit empoisonné (Un an auparavant, Goldoni a créé une scène presque semblable dans *La Moglie saggia*). Pamela se transforme en une figure solitaire et sublime et le ton de sa souffrance, dans les deux moments forts de la pièce (le choix de la mort de son fils, III, 7 ; le choix de sa propre mort, IV, 1) résolument tragique :

PAMELA : Un bacio ancora, o figlio... e tu crudel lo svena,
Barbaro, i tuoi diritti su lui nissun t'invola ;
Ma sulla mia innocenza deggio aver dritto io sola ¹.

PAMELA : Sventurata Pamela, giacché pietà non sperì.
Cerca consiglio almeno da' tristi tuoi pensieri [...].
Giacché viva t'aborre, almen tua morte onori...
Giacché perdi il marito... fallo contento e mori ².

La thématique sociale est largement exploitée par Chiari, mais par la noirceur des personnages nobles, plus que jamais enfermés dans leurs préjugés. Bonfil ne peut supporter la honte de s'être uni à une servante trompeuse et d'avoir engendré un fils sans noblesse (I, 9 ; II, 4). Tout se passe comme si Chiari revenait en arrière dans le traitement de l'héroïne parvenue, élevée non pas par sa propre naissance, mais par son mariage, puis rejetée par sa belle-famille noble. Pamela est obligée de porter la faute de la soi-disant imposture de son père et la faute de sa propre naissance, comme une héroïne de tragédie. L'injustice qui s'abat sur elle est une injustice sociale, condamnée comme telle. L'héroïne chiarienne n'a cependant pas la retenue qu'on lui connaît dans les autres traitements. Son pouvoir de réaction dépasse celui de la protagoniste goldonienne : Pamela résiste aux accusations de façon virulente et démontre elle-même la fausseté de la lettre qui accuse son père (V, 2). La douceur de l'héroïne alterne étrangement — sans se fondre — avec son audace et on est étonné du caractère presque frondeur de certaines de ses répliques, où apparaît la critique de la noblesse immorale dans la joute verbale avec Miledi Davre (II, 6) :

PAMELA : Miladi, della nascita il caso è che decide,
Ma le cune più illustre guarda la morte e ride.
Sola virtude è il titolo che invan mai non si sperde
E ricomincia il saggio quando finisce il grande. [...]
Se la nascita mia fa il mio rossor profondo
Io conosco de' Grandi che fan rossore al mondo.
DAVRE : Non so di chi parliate, né di saperlo ho brama.
Per non dir insolente chi la vuol far da dama.

1. « Encore un baiser, mon fils... et toi, cruel, tue-le / Personne ne t'ôtera, barbare, les droits que tu as sur lui ; / Mais sur mon innocence moi seule ai des droits. »

2. « Malheureuse Pamela, puisque tu ne peux espérer la pitié, / Demande au moins conseil à tes tristes pensées [...] / Puisqu'il te hait vivante, qu'il honore au moins ta mort... / Puisque tu perds ton époux... satisfais-le et meurs. »

PAMELA : Insolenza è insultare gli oppressi e farne scempio ;
L'umiliare i superbi è di virtù un esempio.
DAVRE : Decision da Contessa.
PAMELA : Ci son delle Contesse
Che gir potriano a scuola dalle artigiane istesse¹.

Chiari opère un autre renversement : il transforme le conformiste Artur en défenseur de l'honneur entendu comme valeur morale individuelle, dans deux scènes (II, 4 ; IV, 4) qui font pendant à celles de la *Pamela* goldonienne. Par le biais de ce personnage qu'il a fait évoluer, Chiari se réfère directement aux opinions défendues dans la pièce de Goldoni : Bonfil rappelle à son ami ses anciennes prises de position : « Non v'ho sentito un dì / In materia d'onore filosofar così² », rétablissant la cohérence du personnage par le rappel des devoirs de l'homme marié envers son épouse (II, 4). Le ton sentencieux des répliques à caractère polémique donne à entendre un discours « philosophique » qui reste toutefois difficilement intégrable à l'action dramatique : Pamela ne sera réhabilitée qu'après avoir prouvé l'innocence et la noblesse de son père. La naissance plébéienne supposée de l'héroïne, parce qu'elle est liée à une imposture paternelle, ne peut garantir la validité du mariage. Chiari ne saisit donc pas l'occasion de la remise en cause du dénouement goldonien pour transformer le mariage endogame en une mésalliance acceptable. À ce traitement possible il préfère la représentation de la vertu persécutée et la condamnation sans risques du préjugé et de l'injustice sociale.

1. « PAMELA : Milady, c'est le hasard qui décide de la naissance, / Mais la mort regarde les lignées les plus illustres et rit. / La vertu est le seul titre qu'on ne perd jamais en vain / Et le sage recommence lorsque finit le grand. [...] / Si ma naissance est ma grande honte / Je connais des grands qui sont la honte du monde.

DAVRE : Je ne sais de qui vous parlez et je ne veux pas le savoir, / Pour ne pas traiter d'insolente celle qui veut parler en dame

PAMELA : Insulter et anéantir l'opprimé est une insolence ; / Humilier la superbe est un exemple de vertu.

DAVRE : Décret digne d'une comtesse.

PAMELA : Il y a des comtesses / Qui pourraient prendre exemple des artisanes mêmes ».

2. « Je ne vous ai pas entendu autrefois / Philosopher ainsi sur la question de l'honneur. »

Suivant de neuf ans sa première *Pamela, La Pamela maritata* de Goldoni¹ est postérieure aux *Pamela maritata* de Chiari et de Cerlone. Goldoni compose cette seconde comédie sur la demande de l'imprésario du théâtre Capranica de Rome. La difficulté consistait dans la création d'une suite qui pût relancer l'action sans tomber dans les travers de l'invraisemblance auxquels n'échappaient pas ses prédécesseurs. Pour introduire « le germe de la discorde » entre Pamela et Bonfil et « les rendre malheureux » (*Mémoires*, II, 38), Goldoni fonde l'action sur la jalousie de Bonfil envers l'estime réciproque qui lie Artur et Pamela, jalousie que Chiari avait ébauchée dans sa *Pamela maritata*. Goldoni rend compte de cette difficulté dans l'Avis au lecteur, où la critique adressée aux excès Chiari et la leçon dramaturgique qu'il lui adresse sont évidentes :

Grande è stato al mio scarso talento l'impegno di continuare un'azione intieramente finita ; grandissimo il labirinto, in cui mi sono posto da me medesimo di far divenire Milord geloso, ma con ragione, e mantenere Pamela onesta, e non coprire verun attore di scellerataggini, o d'imposture, ma far sì che da una semplice combinazione di fatterelli nascessero i sospetti e le ragionevoli congetture [...] ².

Pour mettre en scène cette « combinaison de faits anodins », Goldoni creuse le versant psychologique et sentimental du thème post-matrimonial. Une lettre peu explicite écrite par Pamela à Artur pour presser la réhabilitation de son père, alors qu'il est encore considéré comme un rebelle, tombe dans les mains de Miladi Davre qui distille le poison de la jalousie dans l'esprit de son frère. Une série de maladresses et de malentendus renforce la violence des accusations et des déchirements conjugaux, jusqu'à un duel au pistolet (hors scène et relaté par un serviteur, ce duel tourne heureusement à la péripétie comique grâce à l'intervention du personnage ridicule d'Ernold, II, 11) et à la décision du Comte d'Ausingh d'aller lui-

1. GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*, (éd.) Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 14 vol., vol. VII, p. 415-479.

2. « La tâche de continuer une action entièrement conclue a été grande pour mon talent insuffisant. Je suis entré de mon propre gré dans ce grand labyrinthe qui a été de faire devenir Milord jaloux, mais de façon vraisemblable, et de maintenir Pamela dans son honnêteté, sans donner à aucun personnage le caractère de scélérat ou d'imposteur, mais en provoquant, à partir d'une simple combinaison de faits anodins, des soupçons et des conjectures vraisemblables. »

même se livrer au roi afin de plaider l'innocence de sa fille (II,13). Enfin, Pamela, repoussée par son mari, injuriée par sa belle-sœur, convoitée de nouveau par Ernold, sauve son honneur en défendant sa propre cause dans un plaidoyer qui fait l'exégèse de sa lettre à Artur devant un ministre d'État détaché pour la circonstance. Ce dénouement d'inspiration chiarienne ne doit cependant pas tromper. Le parallélisme entre la réhabilitation amoureuse de Pamela et la réhabilitation sociale de son père ne prend pas le même aspect que dans *La Pamela maritata* de Chiari. Chez Goldoni, la noblesse de Pamela n'est pas remise en cause, même si la restitution des titres et des possessions paternelles semble être la condition nécessaire à une assise plus solide de sa condition. Tout à fait original, en revanche, apparaît le comportement atypique de la jeune Comtesse Pamela. Dès la première scène, la jeune femme se dit incommodée par la vie nouvelle qui est la sienne, les visites de convenance qu'elle doit effectuer sans son époux pour ne pas déroger aux coutumes de son rang et de son temps, obligations si lointaines du bonheur domestique et conjugal qu'elle avait espéré (I, 1) :

PAMELA : [...] Questa vita non mi piace, et non mi conviene. Non ho inteso di maritarmi per godere la libertà, ma per gioire della soavissima mia catena; e se in una grande città non si può vivere a suo talento, bramo la felicità del ritiro, e preferisco a tutti i beni di questa vita la compagnia del mio caro sposo¹.

Pamela, comme au temps où elle était femme de chambre, semble en décalage par rapport à la condition dont elle devrait assumer les libertés. Ainsi, les valeurs bourgeoises de Pamela, dans les usages comme dans les affects, majorent l'intensité de sa crise d'adaptation au milieu aristocratique. Miladi Daure explique l'infidélité supposée de Pamela par son changement imprévu de statut, ce qui place plutôt l'immoralité du côté de la noblesse et, en tout cas, définit Pamela comme une parvenue pervertie par les usages aristocratiques les plus condamnables (I, 8). Bonfil lui-même aspire à des principes de vie conjugale et familiale qui le rapprocheraient du

1. « Cette vie ne me plaît pas, elle ne me convient pas. Je n'ai pas voulu me marier pour savourer la liberté, mais pour jouir de mes chaînes si suaves ; et si dans une grande ville on ne peut vivre comme on l'entend, alors je désire le bonheur d'un lieu retiré, et je préfère à tous les biens de cette vie la compagnie de mon cher époux. »

protagoniste richardsonien de la fin du roman. Lorsqu'il se croit trompé, il avoue sa nostalgie d'une épouse telle qu'il l'avait recherchée en Pamela (II, 3), c'est à dire modeste, retenue et pleine de gratitude, alors même que, par la noblesse incontestée de la jeune femme, cette gratitude et cette humilité n'auraient pas lieu d'être. Bonfil semble donc avoir besoin de se prouver à lui-même que Pamela est moralement l'épouse idéale malgré la noblesse imprévue qui l'a élevée à son niveau. Au même titre que Pamela, il vit une sorte de crise d'adaptation. L'un des arguments d'Artur contre le mariage inégal était, dans la *Pamela* de Goldoni, l'impossibilité, pour une femme de chambre, de mener une vie digne d'un rang que la société refuserait de lui reconnaître. Milady Daure, pour attiser la jalousie de son frère, lui fait perfidement remarquer que l'énergie avec laquelle Artur avait voulu empêcher la mésalliance ne se justifiait pas (1,8) : « le ragioni d'Artur poteano esser buone per un altro paese. In Londra un cavaliere non perde niente, se sposa una povera fanciulla ¹ ». L'argument typiquement vénitien de la contamination de la descendance noble par la mésalliance avec une plébéienne, qu'on trouvait dans *Pamela*, est mis en contradiction avec le contexte anglais de l'action : la perspective de la remarque s'oppose à la présentation de la première *Pamela* par son auteur. S'agit-il d'une touche d'humour de Goldoni lancée contre la critique de l'incohérence de son propre traitement idéologique ou d'une réponse à la récupération exagérée du préjugé social par les personnages nobles de *La Pamela maritata* de Chiari ? Ce qui est certain, c'est que Goldoni fait de Bonfil et Pamela un couple atypique dans notre série, y compris après leur union. Bien que *Pamela maritata* se rapproche davantage du drame bourgeois que *Pamela*, le public italien de l'époque l'apprécia moins. Les *Pamela maritata* de Chiari et de Cerlone, grâce à leur caractère spectaculaire et à leurs répliques verbeuses mais clinquantes, remportèrent plus de succès (les représentations eurent lieu dix soirs de suite pour la première, quinze soirs de suite pour la seconde). Dans ses *Mémoires*, Goldoni interprète ainsi cette différence : « Il y avait plus d'étude et plus de finesse dans la seconde ; il y avait plus d'intérêt et plus de jeu dans la première. L'une était faite pour le théâtre, et l'autre pour le cabinet » (II, 38). Par cette brève et discrète analyse,

1. « Les raisons d'Artur pouvaient être valables pour un autre pays. À Londres, un gentilhomme ne perd rien s'il épouse une jeune fille pauvre. »

Goldoni soulève la question de la maturité de son public, ainsi que de la transformation du genre théâtral ouvert aux potentialités du roman moderne.

4 Un bilan français : Goldoni toujours

Essentiellement vulgarisé grâce au théâtre, le mythe de Pamela eut un impact puissant sous la plume de Carlo Goldoni. Concentrer les effets de la lecture du boudoir dans une représentation théâtrale ne pouvait se faire que par la sélection avisée et la création pure et simple de nouvelles constantes, en alliant tension dramatique, vraisemblance et sensibilité. Les variantes italiennes les plus romanesques, les plus larmoyantes ou les plus audacieuses idéologiquement eurent un succès indiscutable, mais de courte durée. Seule l'œuvre de Goldoni perdura et passa les frontières par un phénomène de retour créatif, en particulier en France. Au XVIII^e siècle, la *Pamela* de Goldoni réactiva l'écriture théâtrale des auteurs étrangers, comme le montrent les traductions plus ou moins fidèles et les adaptations de la pièce italienne. Elle est uagée assez vite, dès janvier 1755, « belle en elle-même et d'un genre nouveau pour l'Italie » par *Le Journal étranger* qui, par elle, rend compte pour la première fois de l'œuvre du dramaturge italien dont on fait l'éloge : « il s'est attaché à la noblesse des caractères et de l'expression, autant qu'à la décence des mœurs [...] il a pris la nature, la raison et le bon goût pour guide¹ ». La pièce n'en est pas moins critiquée pour certaines de ses scènes jugées « trop hardie[s] », pour ce que le caractère de l'héroïne peut avoir d'invraisemblable dans ses qualités ou, inversement, d'un peu trop humain dans ses défauts :

Pamela seule avec Mylord Bonfil, exposée aux emportements de l'amour, fait redouter au public des attentats, dont il est dangereux d'offrir même les approches. [...] Son ingénuité est trop clairvoyante, et sa vertu trop coquette. Il paraît qu'elle avait osé lever les yeux jusqu'à son maître, avant qu'il se fût abaissé jusqu'à elle. Elle parle de l'honneur en fille qui n'ignore point en quoi il consiste ; elle fait plus

1. Cité par JONARD Norbert, « *Le Journal étranger* comme intermédiaire en France de la littérature italienne », in *Revue de Littérature comparée*, juil.-déc. 1965, p. 575-588, p. 585-586.

de réflexions, elle marque plus de vues, que son âge et son caractère n'en annoncent¹.

Les voix qui s'élèvent pour vanter les mérites de la pièce de Goldoni sont étouffées par la polémique française autour des encyclopédistes et de l'accusation de plagiat lancée à Diderot lors de l'affaire du *Fils naturel*, dont l'auteur italien eut longtemps à souffrir sans y avoir participé. Pourtant, les traductions et les adaptations de *Pamela* en France ne se font pas attendre. Même si le travail de Bonnel du Valguier n'est pas de la plus grande qualité, sa traduction de *Pamela* a le mérite de figurer parmi les premières tentatives de diffusion de l'œuvre de Goldoni en France : si on excepte *Le Véritable ami* et *Le Père de famille*, traductions réalisées en 1758 pour protéger Diderot, *Pamela*², traduite et publiée en 1759, est la première pièce de Goldoni traduite et précédée d'une préface clairement favorable à l'auteur italien³. L'édition de référence du traducteur est l'édition florentine Paperini des comédies de Goldoni, parue entre 1753 et 1757. Dans la lettre dédicatoire à la Comtesse de la Marche, il est dit, curieusement, que « l'ouvrage (...) a pour sous-titre le *Triomphe de la Vertu* », La préface du traducteur, qui n'a pas jugé bon de reproduire l'Avis au Lecteur dont Goldoni accompagne sa *Pamela* est évoqué le roman d'origine, dont l'auteur italien, d'après le traducteur, se démarque par une création originale et habile, vraisemblable et respectueuse de l'ordre social⁴.

1. *Ibid.*, p. 586.

2. *Pamela, comédie en prose par Charles Goldoni, avocat vénitien, représentée à Mantoue en 1750, traduite en français par D.B.D.V., à Paris, chez Antoine Urbain Courtelcier, quai des Augustins, au coin de la rue Hurpoix, 1759.*

3. En préfaçant sa deuxième traduction goldonienne, *La Veuve rusée*, Bonnel du Valguier se permet même cette brève remarque qui s'efforce de faire sortir Goldoni de son étiquette de Molière italien et, bien que de façon voilée, qui minimise l'apport de Diderot : « il a cherché à rendre les conditions avec autant d'intérêt que plusieurs de nos auteurs français ont rendu les mœurs ». *La Veuve rusée, comédie en prose, en trois actes, par Charles Goldoni Avocat Vénitien, traduite par D.B.D.V., Paris, Veuve Quillau, 1761, Préface, p. II.*

4. Nous reportons l'intégralité de cette préface : « Cette pièce, quant au fond, n'offre rien de neuf. Le Roman Anglais, connu sous le nom de *Pamela, ou la Vertu récompensée*, est la source où Goldoni a puisé son sujet ; mais l'art avec lequel notre Auteur Italien a su l'assujettir aux règles du théâtre, et le soin qu'il a pris d'en écarter ce qui semblait heurter trop de front les opinions généralement reçues, même en Angleterre, m'ont fait croire que le public ne serait pas fâché de la voir paraître

Ainsi, c'est surtout le thème du préjugé vaincu qui est de nouveau relevé et débattu, tandis qu'aucune allusion n'est faite à la *Nanine* de Voltaire, dont le dénouement entérine la récompense de la vertu par le préjugé vaincu, c'est-à-dire par la mésalliance. Il est même possible que ce non-dit indique que nous sommes en présence d'une réponse implicite au philosophe par le traducteur qui, en proposant la pièce de Goldoni comme modèle, conteste le parti pris de *Nanine*, sans essayer de discerner la vraie originalité de la pièce goldonienne. À la même période, les anti-encyclopédistes utilisent *Il Vero Amico* de Goldoni (comédie de 1751, traduite en français en 1758) pour attaquer Diderot après la création de son *Fils naturel* en 1757 (et, notons-le, avec le sous-titre *Les Épreuves de la vertu*)¹ en l'accusant de plagiat. La traduction de Bonnel du Valguier tente de rester fidèle à la comédie de Goldoni en suivant sa répartition scénique et la succession des répliques. Mais on y détecte de nombreux ita-

dans notre langue, sous sa nouvelle forme. En effet, ce n'est plus cette fille dont toute la vie n'est qu'un tissu d'événements extraordinaires, et souvent peu vraisemblables. C'est une infortunée, que ses malheurs ont réduite à la servitude, et qui intéresse d'autant plus qu'elle était née pour jouir d'un meilleur sort. Milord Bonfil est un homme que sa passion aveugle, mais à qui la véritable origine de Pamela sauve la honte irréparable d'une mésalliance. On s'opposera peut-être qu'il ignore cette origine, et que l'amour ne triomphe pas moins ; mais le spectateur en est instruit, et la connaissance qu'il en a lui fait pardonner plus facilement un instant de faiblesse. En vain prétendrait-on, que pour l'en justifier, la vertu de son amante eut [sic] suffit [sic] seule. Le préjugé... disons mieux, l'opinion sensée que nous avons à ce sujet l'emportera toujours, et tel qui se fait gloire de s'en affranchir, rougirait dans l'âme d'imiter Milord Bonfil dans la conduite que lui fait tenir l'Auteur Anglais. Pamela, d'une naissance obscure, mérite par ses sentiments l'estime et l'amitié de tous les honnêtes gens ; mais ce n'est pas une raison (comme l'observe Goldoni lui-même dans une Préface qu'il a mise en tête de sa Pièce) pour qu'un Gentilhomme l'épouse par préférence à beaucoup d'autres femmes, qui joignent, à des sentiments aussi purs, une naissance distinguée ; et quoique sur cet article, on soit peut-être moins délicat en Angleterre que partout ailleurs, il est toujours constant qu'un Anglais ne consentira jamais au mariage que son fils, son frère, ou son parent fera dans l'intention de contracter avec une fille de basse extraction. L'air de nouveauté, que Goldoni a su donner à Pamela, est donc ce qui m'a engagé à en faire la traduction : le Lecteur jugera si ce changement méritait la peine que j'ai prise ». *Pamela, comédie en prose par Charles Goldoni, op. cit.*, p. 3.

1. Les dernières études concernant la question du *Fils naturel* sont les suivantes : FRANTZ Pierre, « Un hôte mal attendu : Goldoni, Diderot, Voltaire », in *Revue d'histoire du théâtre*. Goldoni à Paris, 1993-1, p. 55-66 ; MANGINI Nicola, « La polemica Goldoni/Diderot », in *Problemi di critica goldoniana*, III, Ravenna, Longo editore, 1994, p. 261-271.

lianismes et l'absence de traduction des expressions idiomatiques (« moins de réplique » pour « meno repliche » ; « peut-être peut-être rougirez-vous » pour « forse forse vi arrossirete » (il est bien possible que rougissiez alors), I, 6 ; « la lune est troublée » pour « la luna è torbida », I, 7 ; « bête, le thé » pour « bestia, il tè » (imbécile, le thé), I, 14, etc), quand ce ne sont pas des faux-sens ou des contresens ponctuels (« vous êtes assez belle » pour « siete assai bella » (très belle), I, 1 ; « j'oserais tout mon honneur » pour « ardirò tutto pel mio decoro » (pour mon honneur), I, 6 ; « trouvez-vous que je sois dans le cas d'être blâmé » pour « trovate voi che il mio caso meriti di essere compianto » (que ma situation mérite la compassion), II, 2 ; « je vous admire » pour « mi maraviglio di voi » (vous m'étonnez), II, 12, etc). En outre, le texte français donne une impression d'uniformité, le traducteur aplanissant les niveaux d'expression et les fluctuations du langage entre les personnages ou chez un même personnage. Le respect de l'unité de ton à la française et une certaine bienséance linguistique conduisent à la disparition des passages du « voi » au « tu » (comme par exemple entre Bonfil et Jevre, « sortez ou je vous tue », I, 7) ou au choix constant du tutoiement chaque fois que Bonfil s'adresse à Pamela, même là où Goldoni utilise le langage pour augmenter l'intensité dramatique ou révéler les passions contradictoires. Enfin, le traducteur a parfois utilisé l'antiphrase ou la périphrase au lieu de reproduire des termes jugés inconvenants (par exemple, l'injurieux « fraschetta » — insolente — devient « innocente », I, 6 ; « la gouvernatrice vien rimunerata col titolo di mezzana » — par le titre d'entremetteuse — devient « la gouvernante est récompensée par un titre peu convenable », I, 4).

Goldoni a probablement connu ce texte, mais sa défiance vis à vis de l'exercice même de la traduction théâtrale lui aurait sans doute fait préférer une bonne adaptation à une mauvaise traduction. Ses déclarations à ce sujet sont claires. Dans ses *Mémoires*, à propos de *L'Écossaise* de Voltaire dont il s'est inspiré « Regardant l'exacte traduction comme dangereuse, je ne pensai plus qu'à l'imiter » (partie II, chapitre 44) et dans l'Avis au Lecteur de *Il Burbero di buon cuore*, où il présente sa propre traduction-adaptation du *Bourru bienfaisant*, il insiste sur le handicap des traducteurs qui ne sont pas les auteurs des œuvres qu'ils transposent : « Un semplice traduttore non osa scostarsi, nelle difficoltà, dal senso letterale ; io, padrone dell'opera

mia, ho potuto di quando in quando cambiar le frasi, per meglio appropriarle al gusto della nazione mia¹. » Or il existe un texte à mi-chemin entre cette traduction maladroite et châtiée et l'adaptation de Neufchâteau, où l'intrigue et les caractères subissent des plaquages révolutionnaires, mais dont le traitement psychologique et sentimental est moins complexe et troublant que son original. Il s'agit du manuscrit de la traduction-adaptation de Madame Denis.

Le travail de Marie Louise Mignot, épouse Denis, nièce et compagne de Voltaire (à partir de 1749), a échappé à la plupart des goldonistes. Seul Franco Fido, dans une note aux lettres inédites de Goldoni qu'il a publiées, a indiqué l'existence de ce manuscrit, ainsi que la seule étude qui existe à ce sujet, l'article de Colin Duckworth publié en 1970². La datation de la traduction-adaptation est incertaine, elle se situe entre 1757 et 1759. Elle ne semble pas connue de De Bonnel du Valguier, dont la traduction est peut-être contemporaine. Quand à Goldoni, il connaissait sans l'avoir rencontrée Madame Denis, qui maîtrisait l'italien et s'intéressait au théâtre au point de s'essayer elle-même à la création dramaturgique³. Dans une lettre du 28 février 1763, Goldoni envoie l'*Extrait* imprimé de *L'Amour paternel* à Voltaire en notant : « Ecco della materia per divertire *Madame vostra niece*, che fa onore alla nostra lingua Ita-

1. « Un simple traducteur, dans les difficultés, n'aime pas se détacher du sens littéral : moi, maître de mon œuvre, j'ai pu de temps à autre changer les phrases pour mieux les adapter au goût de ma nation. »

2. DUCKWORTH C. R., « M^{me} Deni's unpublished Pamela : a link between Richardson, Goldoni and Voltaire », in *Studies on Voltaire and the 18th Century*, n. 76, 1970, p. 37-53. Le manuscrit, retrouvé à Ferney et listé en 1957 dans le catalogue de la bibliothèque de Voltaire, se trouve aujourd'hui à Harvard (il est consultable sous forme de microfilm). Cet article est cité par FIDO Franco, *Lettere di Goldoni : supplemento all'Epistolario*, in *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 324, n. 21. Dans la bibliographie de son édition critique des *Pamela* goldoniennes citée plus haut, Ilaria Crotti indique aussi l'article de Duckworth (p. 377). Nous nous permettons d'apporter notre propre contribution à la lecture comparée de la pièce goldonienne et de la traduction-adaptation de Madame Denis, certaines remarques de C. Duckworth nous paraissant incomplètes, voire discutables (par exemple, le moindre intérêt de Goldoni pour l'origine écossaise de Pamela, la moindre crainte de Pamela de rester seule avec son maître ou le doute de Jevre quant à la vertu de Pamela).

3. La maîtrise et la sensibilité linguistiques de la traductrice sont visibles dans le texte, où on ne retrouve pas les maladresses de Bonnel du Valguier et où sont conservés les passages du vouvoiement au tutoiement.

liana. Vorrei conoscerla personalmente, per ringraziarla¹ » (« Voici de la matière pour divertir madame votre nièce, qui fait honneur à notre langue italienne. Je voudrais la connaître personnellement pour la remercier »); mais rien n'indique clairement que Goldoni ait eu connaissance de la traduction-adaptation que Madame Denis avait effectuée de sa *Pamela*. Il n'en faut pas moins relever l'originalité de ce travail chargé de sens.

Colin Duckworth émet à juste titre l'hypothèse d'un lien entre la traduction de la *Pamela* goldonienne et la production voltairienne, elle-même ponctuellement liée à celle de Goldoni, même s'il commet quelques erreurs d'appréciation interne. En 1756, Voltaire, qui possédait déjà l'édition Bettinelli des œuvres de Goldoni, achète les premiers volumes d'une édition plus récente (Turin, Fantino-Olzati, 1756-58), retrouvée dans sa bibliothèque de Ferney (catalogue 1959). Sa nièce travaille à la traduction-adaptation de *Pamela* à cette période². Or, Voltaire écrit *L'Écossaise* en 1760, dans la préface de laquelle il célèbre « la naïveté et la vérité de l'inestimable Goldoni ». Si Giuseppe Ortolani a déjà remarqué que dans la pièce de Voltaire, on trouve des traces d'une lecture de *La Bottega del caffè* (le titre voltairien original est *Le Café ou l'Écossaise*), *Il Cavaliere e la Dama*, *Il Filosofo inglese* et *Pamela*³, la dette de Voltaire envers la *Pamela* goldonienne revisitée par Madame Denis est également à relever. L'intrigue concerne la fille d'un noble Écossais déchu à cause de sa rébellion à la couronne d'Angleterre, vivant dans la clandestinité, puis réhabilité grâce à l'amant de la jeune fille : dans la *Pamela* de Goldoni, la grâce vient du meilleur ami de cet amant, fils du seul gentilhomme qui œuvrait à cette réhabilitation mais mort trois mois auparavant et Madame Denis choisira de faire annoncer cette grâce par cet ami, tandis que Goldoni

1. Lettre publiée par Franco Fido, *Lettere di Goldoni : supplemento all'Epistolario*, in *Nuova guida a Goldoni*, op. cit., p. 323-324. Le 16 mars 1771, Goldoni écrira directement en français et à Madame Denis elle-même une brève lettre révérencieuse : « (...) votre mérite (...) [le] cas que Vous faites de notre langue et de notre nation ». Cf. GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*, op. cit., vol. XIV, lettre CLIV, p. 365-366.

2. Selon C. Duckworth, d'autres liens autobiographiques unissent Madame Denis à la figure de Pamela : son amour pour Marmontel et Baculard D'Arnaud qui, tous deux, écrivirent des romans inspirés de la *Pamela* richardsonienne, ainsi que le projet de Voltaire d'écrire, à partir de sa correspondance avec elle, l'histoire de leur relation, « un ouvrage dans le goût de Pamela ».

3. GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*, op. cit., vol. VII, p. 1312.

laissait en suspens ce dénouement ; dans *L'Écossaise*, la grâce vient de l'amant lui-même, fils du pire ennemi de l'Écossais. En outre, Goldoni, dans *Pamela*, évoque la révolte jacobite de 1715 (survenue trente ans auparavant), alors que, dans sa traduction-adaptation, Mme Denis fait allusion aux soulèvements de 1745 et c'est cette situation plus récente que reprend Voltaire dans *L'Écossaise*. A l'intrigue goldonienne, Madame Denis ajoute un détail qui se retrouve chez Voltaire : la mort subite et très récente du vieil ami qui était le seul soutien du proscrit. Ces quelques exemples prouvent que le travail de Madame Denis gagnerait à être connu. Mais, même sans référence à *L'Écossaise*, elle est digne d'intérêt, dans la mesure où il se situe à mi-chemin entre la traduction et l'adaptation.

Le manuscrit porte simplement le titre *Pamela comédie en trois actes et en prose*. La répartition formelle est maintenue, mais la comédie semble écourtée, les scènes étant plus concises (sans compter leur succession rapide, due au changement de scène induit par chaque entrée et sortie de personnage). Certaines scènes sont déplacées et réorganisées, avec une certaine efficacité dramaturgique (en particulier, les scènes I, 13 et suivantes de la comédie de Goldoni sont reportées au deuxième acte, de sorte qu'il ne reste qu'un seul long dialogue entre Artur et son ami), mais au détriment des nuances psychologiques et des tergiversations des protagonistes. La première page propose la liste des personnages, dont les noms sont modifiés : Milord Pamphil au lieu de Bonfil, Jore au lieu de Jevre, Miledy Stafore au lieu de Daure¹. Un seul personnage perd complètement les consonances de son nom et se trouve complètement modifié dans ses caractéristiques : Ernold, le voyageur ridicule et libertin, devient simplement l'étourdi Sire Charles, qui ne tente aucune violence envers Pamela et que Jore elle-même défend (III, 1) pour calmer la jalousie de son maître (il faut relever que, dans ses récits de voyage, disparaissent les stéréotypes italiens, I, 11). De même, la particularité comique introduite par la gouvernante, qui, chez Goldoni, a quelques des caractéristiques de la soubrette traditionnelle

1. C. Duckworth interprète ces changements dans le sens d'une francisation des sonorités, et, pour ce qui est de Jore, soutient l'hypothèse d'une allusion à un certain Claude François Jore avec lequel Voltaire avait eu des démêlés financiers. Il est possible aussi que Madame Denis ait voulu éviter les similitudes phoniques de la langue française avec les noms choisis par Goldoni : Bonfil (bon fil), Jevre (chèvre), Daure (dort).

(commentaires sur ce qu'il se passe sur scène, désir de faire réussir le mariage de la jeune protagoniste) est atténuée par madame Denis. Quant à Miledy Stafore, elle ne se permet pas les violences verbales de Miladi Daure et s'en tient à une impertinence hautaine, même si elle est exclue, ainsi que Charles, de la scène finale, où la réconciliation est simplement annoncée. Enfin, la brusquerie, l'humeur fluctuante, et la violence physique de Bonfil sont largement policées. Le seigneur de Madame Denis se situe entre le protagoniste de Goldoni et celui de la *Nanine* de Voltaire : il est vif et amoureux, mais plus honnête homme : moins frustré par la défense de la vertu que sincèrement admiratif, il ne tente pas de séduire Pamela et lui avoue son amour, lui proposant non pas de l'argent, mais un contrat qui lui assure un état sans contrepartie (I, 6). Enfin, les traces de comique le concernant sont gommées (par exemple, le dialogue, à la fois voltairien et goldonien entre le maître et son majordome qui voudrait également épouser Pamela disparaît). Pamela est une jeune fille plus raisonnable, elle se défend avec des tirades moins longues et pleure moins souvent (par exemple, la scène des adieux à la gouvernante est omise). En somme, les relations entre les protagonistes sont plus courtoises, moins excessives dans la passion : le jeu amoureux des reproches réciproques et des espoirs déçus ou l'enfantillage des larmes séchées sur la main du maître ne sont pas rendues, la continuation des souffrances de Pamela après la révélation de sa naissance par le quiproquo imposé par milord Bonfil se limite ici à une réplique venant du père de la jeune fille, que son amant s'empresse de rassurer, III, 12). Ne sont pas retenus non plus les éléments réalistes, peut-être jugés trop triviaux, comme la dot proposée pour le mariage de Pamela dans sa condition. On peut dire que, d'une certaine façon, tout se passe comme si Madame Denis essayait d'appliquer à sa traduction-adaptation les préceptes de genre que Voltaire énonce dans sa Préface à *L'Écossaise*, qui attaquent, comme dans celle de *Nanine*, les travers de la comédie romanesque et larmoyante :

Cette pièce paraît un peu dans le goût de ces romans anglais qui ont fait tant de fortune ; ce sont des touches semblables, la même peinture des mœurs, rien de recherché, nulle envie d'avoir de l'esprit, et de montrer misérablement l'auteur, quand on ne doit montrer que les personnages ; rien d'étranger au sujet ; point de tirade d'éco-

lier, de ces maximes triviales qui remplissent le vide de l'action (...) Quant au genre de la pièce, il est dans le haut comique, mêlé au genre de la simple comédie. L'honnête homme y sourit de ce sourire de l'âme préférable au rire de la bouche. Il y a des endroits attendrissants jusqu'aux larmes, mais sans pourtant qu'aucun personnage s'étudie à être pathétique.

Le traitement idéologique du préjugé vaincu par Madame Denis est la conséquence d'un savant compromis entre l'égalitarisme et la conscience de l'appartenance sociale. Le dilemme de Pamphil est moins douloureux que chez Goldoni : non seulement l'esprit du jeune homme est plus éclairé (« Je suis anglais, je suis libre et je n'oserais pas épouser celle à qui il ne manque que les frivoles dons du hasard ? », II, 4), mais l'incohérence entre sa nationalité et les obligations sociales auquel Goldoni le soumettait (la règle de la pureté de la descendance) n'a plus lieu d'être : le dialogue théorique sur la mésalliance qu'il a avec Artur aboutit au seul argument des conséquences psychologiques et sentimentales d'un rejet de l'épouse par la société (II, 5). De sorte que le monologue de la gouvernante à propos de l'égalité originelle (III, 5) ne peut être une accusation de l'orgueil des nobles, comme chez Goldoni, mais un réquisitoire contre « l'argent et la vanité », tandis que la perspective future d'un monde égalitaire est rapprochée du règne des vivants : « patience [ajout de Madame Denis], il viendra un temps où les petits et les grands ne feront qu'une pâte » (III, 5). À la fin de la comédie, Milord, qui s'achemine à la rencontre de ses parents, se dit déterminé à « leur faire connaître que rien sur la terre n'est aussi respectable que la Beauté pauvre et honnête » (III, 18), rétablissant l'équilibre rompu par la reconnaissance de Pamela. Pour Madame Denis, malgré sa fidélité à l'expédient goldonien, le dénouement de la comédie reste une mésalliance, pour laquelle la détermination du protagoniste noble constitue une victoire idéologique. Aussi traduit-elle ce que Goldoni dissimule sous le discours théorique et sous le dénouement apparemment conventionnel. La maturation du caractère de la Pamela de Madame Denis, jeune fille moins pulsionnelle que celle de Goldoni, ne s'opère pas au détriment de la composante sentimentale : l'absence des brutalités du lord conduit l'héroïne à une verbalisation nouvelle de la « tendre amitié » qu'elle ressent pour son maître et du danger dans lequel la mettent ses propres

sentiments : « je sens qu'à la longue je ne pourrais résister » (II, 1). On trouve donc dans la traduction-adaptation de Madame Denis des intuitions fulgurantes, absentes chez d'autres imitateurs goldoniens, italiens comme français, même si ces intuitions sont pliées au langage codé de la scène française de l'époque, là où Goldoni parle encore au public italien et français d'aujourd'hui.

Martial Poirson étudie les transpositions françaises jusqu'à l'adaptation-crédation de François de Neufchâteau, dont il vient de publier l'édition critique à partir du manuscrit de souffleur et de la version imprimée¹. Son imposante bibliographie est par ailleurs très utile à l'étude comparatiste. Signalons, pour compléter son approche, qu'il faut attendre l'année 1800 pour que certains textes de Goldoni soient traduits de manière plus rigoureuse et proposés en lecture bilingue, avec des notes de traduction et des commentaires dans une édition à prétention plus scientifique, celle d'Amar du Rivier. Marqué au sceau de l'inachèvement, comme toutes les tentatives de l'époque pour publier des recueils de traductions françaises de l'œuvre de Goldoni, le projet d'Amar du Rivier de diffuser les *Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni*² n'est mené à bien que pour six comédies de l'auteur italien et la publication ne va pas au-delà de la première livraison des volumes prévus³, bien que la fin du troisième tome annonce les titres d'une seconde livraison, qui ne verra jamais le jour. Or, une place de choix est réservée aux deux *Pamela* de Goldoni, qui ouvrent respectivement le premier et le second volume⁴.

1. NEUFCHATEAU Nicolas François de, *Pamela, ou La Vertu récompensée*, édition critique par Martial Poirson, Oxford, SVEC (Voltaire Foundation), 2007. Voir aussi, pour les retours en France de la *Pamela* goldonienne, COMPARINI Lucie, « Récurrences de Pamela en France : Goldoni traduit et adapté », in L. Badini Confalonieri (éd.), *Perspectives franco-italiennes – Prospettive italo-francesi*, Roma, Aracne, 2005, p. 43-64.

2. *Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni traduits pour la première fois en français avec le Texte Italien à côté de la traduction, un Discours préliminaire sur la vie et les Ouvrages de Goldoni, des Notes et une Analyse raisonnée de chaque Pièce*, par MAADR [A. Amar du Rivier], Lyon, Reyman, an IX.

3. Volume I : *Pamela jeune fille, L'Auberge de la poste*; volume II : *Pamela mariée, Molière, L'Avare*; volume III : *La Plaisante Aventure*, à quoi il faudrait ajouter la traduction très partielle de la tragi-comédie *Renaud de Montauban*. Le volume IV devait contenir *Le Valet de deux maîtres* et *Le Père de famille* (« suivie de l'analyse du drame de Diderot sur le même sujet »), le volume V *Le Tasse* et *La Veuve*, le volume VI *L'Épouse persane* et *Le Véritable ami*.

4. *Pamela jeune fille* et *Pamela mariée* dans cette édition sont lisibles en version

L'édition de la traduction de *Pamela maritata* est moins soignée que celle de *Pamela*, mais elle a le mérite d'être la première traduction française fidèle et publiée du second volet goldonien. Par ailleurs, Amar du Rivier fait état, dans son Examen de la comédie¹, d'une autre *Paméla mariée* dont il posséderait le manuscrit, repoussé par le comité de lecture de la Comédie Française, et qui, si on en croit les citations en alexandrins reportées dans les notes, ne correspond pas à l'adaptation en prose *Paméla mariée ou le triomphe des épouses* de Pelletier-Volméranges et Cubières-Palmézeaux² qui sera représentée et publiée en 1804. Ce manuscrit anonyme³ perdu ne correspond pas non plus au manuscrit de l'adaptation de Mercier *Pamela mariée, comédie en trois actes et en prose imitée de Goldoni*⁴ qui n'a pas été publiée, malgré la mise au propre des feuillets, peut-être parce Mercier a été devancé par l'adaptateur malchanceux auprès du comité de lecture, ou, plus vraisemblablement, par les deux adaptateurs plus heureux de *Paméla mariée ou le triomphe des épouses* (comme le travail de Madame Denis a dû être devancé par la publication de la *Pamela* de Bonnel du Valguier). Pour parfaire l'étude de la série des Pamela italiennes en France, nous préparons une édition aussi bien du manuscrit de Madame Denis que de celui de Mercier.

numérisée par Gallica et *Pamela* a également éditée (mais sans les notes ni les commentaires préfaciels ou postfaciels du traducteur) dans GOLDONI, *Comédies choisies*, (éd) Denis Fachard, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007, p. 560-691.

1. *Examen de la comédie Pamela mariée*, in *Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni*, op. cit., vol. II, p. 207.

2. PELLETIER-VOLMÉRANGES et CUBIÈRES-PALMÉZEUX, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses, drame en trois actes et en prose, représentée pour la première fois sur le théâtre de l'ancien Opéra, Porte Saint Martin, an XII [1804]*, Paris, Barba, an XII [1804].

3. Amar du Rivier finit son Examen de la pièce avec ces termes, qui laissent supposer que l'auteur est peu connu et jeune : « Il eût été à souhaiter qu'en montrant le mal, le comité eût en même temps indiqué le remède. Qui peut donner à de jeunes auteurs des conseils plus précieux que des artistes familiarisés avec tous les chefs-d'œuvres de la scène, et qui, par la manière dont ils les rendent, font découvrir chaque jour en eux de nouvelles beautés ? ». *Ibid.*

4. *Pamela mariée, comédie en trois actes et en prose, imitée de Goldoni, par L.S. Mercier, membre de l'Institut national*. Manuscrit du « Fonds Mercier » de la Bibliothèque de l'Arsenal (signé, en deux versions : l'une vraisemblablement de la main d'un copiste, l'autre avec des corrections autographes, mais dont il manque les 6 premières scènes,) [MS 15080 (3), plus facilement repérable sous la cote du microfilm M 51342]

Il ne fait aucun doute que les commentaires d'Amar du Rivier traducteur sont pour le critique très utiles, car ils tissent la trame de ce qui pouvait constituer les critères de transposition, voire de correction, d'une pièce étrangère sur la scène et jusque dans l'édition françaises. Elle est également un baromètre de l'état de la comédie en France dans la seconde moitié du siècle et des tentatives de renouvellement de cette dernière.

La version bilingue de *Pamela* par Amar du Rivier est enrichie de considérations intéressantes sur la transposition dangereuse du roman au théâtre, ainsi que d'un commentaire tardif, mais non moins clairvoyant, sur la pièce de Goldoni, comparée, très ponctuellement, dans les notes, à l'adaptation de François de Neufchâteau, mais aussi, plus généralement, dans la Préface et l'Examen, à la *Pamela* de Nivelles de La Chaussée et à la *Nanine* de Voltaire. Nous nous permettons d'en citer les longs extraits suivants qui constituent un apport de plus à l'étude de la réception française de la série des Pamela dans le triangle Angleterre-France-Italie :

Le public qui s'attend à retrouver des personnages de sa connaissance, veut les revoir sous leurs traits, et les entendre parler leurs langues. Rien de plus rare aussi que la réussite complète de ces sortes de pièces. [...] le romancier n'offrait que peu de ressource au poète, et la marche du roman est si froide, si totalement dénuée d'intrigue et d'action, qu'il fallait ou tirer beaucoup de son propre fond, ou faire une comédie détestable. Il y a sans doute dans la Pamela anglaise des détails charmants, des lettres très intéressantes : Pamela parle comme un ange : mais au théâtre, il faut agir, il faut qu'un personnage principal surtout se trouve dans des situations attachantes, capables d'exciter l'intérêt, et de soutenir l'attention du spectateur ; et, malgré les mérites de Richardson, il n'y a rien de tout cela dans le roman de Pamela.

Il fallait donc nécessairement ou prendre seulement le fond du sujet et inventer le reste, et c'est ce qu'a fait Goldoni avec succès ; ou transporter l'événement en d'autres temps et en d'autres lieux, et c'est ce qu'a fait Voltaire dans *Nanine*. On ne rendit pas, dans le principe, toute la justice possible à ce joli ouvrage, plus moral, quant au fond, que celui de Goldoni, et qui étincelle de beautés et de détails [...] il faut croire que, malgré l'art du poète et les charmes de son style, ce sujet est resté froid entre ses mains, parce qu'il l'était essentiellement¹.

1. *Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni, op. cit.*, Préface du traducteur, p. XXXI-XXXIV.

Les auteurs qui, en traitant le sujet de Pamela, se sont astreints à la marche de Richardson, n'ont produit que des ouvrages froids et dénués de toute espèce d'intérêt, dont le public a fait une prompte justice, et qui sont aujourd'hui totalement oubliés.

On ne conçoit pas, après lu la *Pamela* de La Chaussée, comment un ouvrage aussi médiocre a pu sortir de la même tête qui avait produit *le Préjugé à la mode*, *Mélanide*, *la Gouvernante*, et l'étonnement redouble encore, quand on considère que ce sujet appartenait naturellement au genre que La Chaussée avait choisi [...]. Trompé par le nom imposant de Richardson, et par la vogue étonnante du roman de Pamela qui a, à la lecture, l'intérêt des détails, La Chaussée crut y voir ce qui ne s'y trouvait pas, l'intérêt de la scène. Il traça son plan en conséquence, et son plan fut très mauvais¹.

Amar du Rivier est l'un des rares lettrés français de la seconde moitié du XVIII^e siècle qui s'est prononcé aussi précisément en faveur de l'art de Goldoni dans une publication. Le fait de comparer sa réalisation avec les tentatives des auteurs français de renom, jugées inférieures, est quelque peu exceptionnel dans le contexte critique. La difficulté de l'adaptation du roman à la scène est clairement soulignée par le commentateur, qui en indique les différentes modalités possibles, et les résultats qu'ont obtenus les auteurs qui se sont mesurés à un exercice dramaturgique périlleux, même dans le cas de recreation pure et simple. Goldoni lui-même, aux yeux du critique, n'y a pas totalement réussi sur le plan moral, mais sa pièce est louée pour son efficacité, louange qu'on pourrait presque qualifier de « chaleureuse » après avoir lu les critiques lancées aux pièces de Français. Goldoni lui-même, dans son Avis au lecteur, avait insisté sur les problèmes méthodologiques liés à l'adaptation scénique du roman :

Quantunque riescita siami felicemente questa Commedia, che da un Romanzo, come diceva, io trassi, non ardirei consigliare alcuno di farlo, né io medesimo da cotal fonte penso volerne trarre alcun'altra. E' troppo malagevole impegno restringere in poche ore una Favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni. Oltre a ciò manca il maggior merito, che nell'invenzione consiste, e rade volte succede ciò che a me questa fiata è riuscito, di valersi dei caratteri solamente, e prendendo della favola il buono,

1. *Ibid.*, Examen de la comédie, p. 307-308.

raggirar la catastrofe con un pensier nuovo, e rendere lo scioglimento più dilettevole¹.

On peut soupçonner que Goldoni, en soulignant ses difficultés, en dévoilant ses procédés (le tri dans l'intrigue du roman, la concentration sur les personnages, la création de péripéties conformes aux attentes du public), et, en déconseillant l'entreprise avec une certaine fausse modestie, suggère une comparaison avec les tentatives antérieures et contemporaines moins heureuses. C'est pourtant seulement après sa mort qu'au vu de la comparaison ses mérites seront réellement reconnus en France. Si Voltaire s'est exprimé avec enthousiasme, en particulier dans sa correspondance, sur les qualités du théâtre de Goldoni, il est resté assez discret quant à *Pamela*, même si (ou peut-être parce que) Madame Denis en a réalisé la traduction-adaptation à Ferney, peut-être en vue d'une représentation privée, sans la publier². La critique française a ensuite oublié Pamela jusqu'à des temps récents. Le second volet de Goldoni n'a toujours pas été retraduit depuis 1800. Le roman de Richardson est peu connu en France, la seule édition française, celle attribuée à Prévost, n'ayant connu qu'une édition incomplète dans les années 1970, et aucune traduction depuis le XVIII^e siècle, ni aucune réédition critique récente. Les pièces de Goldoni mises en scène en France sont globalement toujours les mêmes, à quelques brèves et rares excep-

1. « Malgré l'heureux succès de cette comédie que j'avais, comme je l'ai dit, tirée d'un roman, je n'oserais conseiller à personne de suivre cette voie, et je ne pense pas moi-même partir à nouveau de ce type de source pour écrire une comédie. C'est une tâche trop malaisée que de devoir ramener à quelques heures la durée d'une action à laquelle son premier auteur a accordé pour se développer des mois et des années. Une telle opération vous prive en outre du mérite principal qui est celui de l'invention, et il est bien rare que l'on puisse, comme j'ai réussi à le faire, se servir uniquement des personnages, et ne prenant de la fable que ce qu'elle a de meilleur, inventer une péripétie toute nouvelle qui rende le dénouement plus agréable. » C. GOLDONI, *Pamela*, *op. cit.*, p. 22.

2. Dans une lettre de Voltaire au marquis Albergati Capacelli du 23 décembre 1760, Voltaire annonce la représentation chez lui de la traduction d'une pièce de Goldoni « que j'ai nommé et que je nommerai toujours le peintre de la nature ». Cette lettre est reproduite par Goldoni dans sa préface à *Pamela maritata*. Cf. GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, (ed) Ilaria CROTTI, *op. cit.*, p. 194. Signalons que Voltaire surnommait sa nièce et compagne Pamela et qu'une partie de ses lettres à cette dernière (depuis Berlin) relatives à l'affaire de Francfort ont été publiées récemment par André Magnan sous le titre *L'affaire Pamela* (Paris-Méditerranée, 2004).

tions près (la énième *Locandiera* a vu le jour récemment, quand l'auteur italien a cent-vingt pièces à son actif). Pourtant, la *Pamela* de Goldoni offre la possibilité d'une représentation efficace, ici et maintenant, comme l'a prouvé la mise en scène d'Hervé Loichemol qui, en 1998, au Châtelard de Ferney-Voltaire, a proposé dans une même soirée la *Pamela* de Goldoni et la *Nanine* de Voltaire, mise en scène qui semble bien éclipser celles qu'ont favorisées, en Italie, les célébrations du bicentenaire de la mort de Goldoni (1993)¹. Les manifestations écrites de l'enthousiasme ne sont plus autorisées au traducteur ou au critique. Pour terminer cette étude, nous nous abriterons donc derrière les exclamations d'Amar du Rivier à la lecture attentive de la *Pamela* de Goldoni :

Le lecteur a pu voir [...] qu'il y avait très peu de chose à changer ou à rectifier dans la disposition générale et dans les détails de cette comédie, pour en faire une pièce régulière, et assujettie aux convenances de la scène française. Les caractères en sont parfaitement dessinés. Rien de plus aimable que Pamela ; [...] Quelle douce ingénuité dans son amour pour Bonfil ! comme elle semble craindre de se l'avouer à elle-même, et avec quelles armes elle en combat jusques à la pensée ! La position de Bonfil n'est point ordinaire ; un fond de naturel et d'honnêteté [...] mais la passion qui l'aveugle est à tout moment prête à l'emporter sur ses résolutions, et déconcertée à tout moment par la conduite et les discours de Pamela. [...] De là, les combats éternels qui se livrent dans le cœur de Bonfil, [...] de là, tous les projets formés et rejetés tour à tour dans la même minute : de là enfin, cette mobilité de sentimens qui cherche et craint de trouver un avis salutaire².

1. En mai 1993, à Venise (Teatro dell'Avogaria) Nelly Quette a intégré la pièce dans un montage de pièces de Goldoni intitulé *Pamela*. En septembre 93, Carlo Boso a mis en scène *Pamela* dans le cadre de la manifestation « Teatro in campo. Omaggio a Carlo Goldoni » (jardin de Ca' Rezzonico). Plus remarquable que ces deux dernières, la représentation, en décembre 1993, à Treviso (Teatro Comunale), des deux *farse* musicales de Gaetano Rossi tirées des deux pièces de Goldoni (que nous avons indiquées dans notre chronologie de la série des *Pamela* italiennes au début de cette contribution), *Pamela nubile* et *Pamela maritata*, direction Peter Maag, mise en scène Gabriele Vacis.

2. *Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni, op. cit.*, Examen de la comédie, p. 306-307.

Annexe anthologique

Carlo GOLDONI, *Pamela* (1750)

Édition italienne : Carlo GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, (ed) Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995.

Traduction française : Carlo GOLDONI, *Pamela*, texte français de Ginette Herry, Arles, Actes-Sud, 1995.

Premier assaut (la bague).

Atto I, scena 3

BONFIL : (Cara Pamela! Scrive). (*da sé indistanza*)

PAMELA : Sì, sì spero verrà. (*scrivendo*)

BONFIL : Pamela.

PAMELA (*si alza*) : Signore. (*s'inchina*)

BONFIL : A chi scrivi ?

PAMELA : Scrivo al mio genitore.

BONFIL : Lascia vedere.

PAMELA : Signore... Io non so scrivere.

BONFIL : So che scrivi bene.

PAMELA : Permettetemi... (*vorrebbe ritirar la lettera*)

BONFIL : No ; voglio veder.

PAMELA : Voi siete il padrone. (*gli da la lettera*)

BONFIL : (*legge piano*).

PAMELA : (Oimè ! Sentirà ch'io scrivo di lui. Arrossisco in pensarlo).
(*da sé*)

BONFIL : (*guarda Pamela leggendo, e ride*)

PAMELA : (Ride. Di me o della lettera). (*da sé*)

BONFIL : (*fa come sopra*)

PAMELA : (Finalmente non dico che la verità). (*da sé*)

BONFIL : Tieni. (*rende a Pamela la lettera*)

PAMELA : Compatitemi.

BONFIL : Tu scrivi perfettamente.

PAMELA : Fo tutto quello ch'io so.

BONFIL : Io sono il tuo caro padrone.

PAMEAL : Oh signore, vi domando perdono, se ho scritto di voi con poco rispetto.

BONFIL : Il tuo caro padrone ti perdona e ti loda.

PAMELA : Siete la stessa bontà.

BONFIL : E tu sei la stessa bellezza.

PAMELA : Signore, con vostra buona licenza. (*s'inchina per partire*)

BONFIL : Dove vai ?

PAMELA : Madama Jevre m'aspetta.

BONFIL : Io sono il padrone.
PAMELA : Vi obbedisco.
BONFIL : Tieni. (*presenta un anello*)
PAMELA : Che cos'è questo, signore ?
BONFIL : Non lo conosci ? Quest'anello era di mia madre.
PAMELA : E' vero. Che volete ch'io ne faccia ?
BONFIL : Lo terrai per memoria di lei.
PAMELA : Oh, le mie mani non portano di quelle gioie.
BONFIL : Mia madre a te l'ha lasciato.
PAMELA : Non mi pare, signore, non mi pare.
BONFIL : Pare a me. Lo dico. Non si replica. Prendi l'anello.
PAMELA : E poi...
BONFIL : Prendi l'anello. (*alterato*)
PAMELA : Obbedisco. (*lo prende, e lo tiene stretto in mano*)
BONFIL : Ponilo al dito.
PAMELA : Non andrà bene.
BONFIL : Rendimi quell'anello.
PAMELA : Eccolo. (*glielo rende*)
BONFIL : La mano, dico, la mano. (*alterato*)
PAMELA : Oimè !
BONFIL : Non mi far adirare.
PAMELA : Tremo tutta. (*si guarda d'intorno, e gli da la mano*)
BONFIL : Ecco, ti sta benissimo. (*le mette l'anello in dito*)
PAMELA : (*parte, coprendosi il volto col grembiule*)
BONFIL : Bello è il rossore, ma è incomodo qualche volta. Jevre. (*chiama*).

Acte I, scène 3

BONFIL (*à part, en la regardant de loin*) : Ma chère Pamela ! Elle écrit.
PAMELA (*écrivant*) : Oui, oui, j'espère qu'il viendra.
BONFIL : Pamela.
PAMELA (*elle se lève*) : Monsieur.
(*Elle lui fait la révérence*)
BONFIL : À qui écris-tu ?
PAMELA : J'écris à mon père.
BONFIL : Fais-moi voir.
PAMELA : Monsieur... Je ne sais pas écrire.
BONFIL : Je sais que tu écris très bien.
PAMELA : Si vous permettez...
(*Elle voudrait ranger la lettre*)
BONFIL : Non ; je veux la lire.

PAMELA : Vous êtes le maître. *(Elle lui donne la lettre. Bonfil lit tout bas).*
(À part) Miséricorde ! Il verra que je parle de lui. Je rougis d'y penser. *(Bonfil regarde Pamela tout en lisant et rit).* *(A part)* Il rit ? De moi ou de ma lettre. *(Bonfil continue comme plus haut).* *(À part)* Finalement, je ne dis que la vérité.

BONFIL : Tiens.

(Il lui rend la lettre)

PAMELA : Excusez-moi.

BONFIL : Tu écris à la perfection.

PAMELA : Je ne fais pas mieux que je ne sais faire.

BONFIL : Je suis donc ton cher maître.

PAMELA : Oh, monsieur, je vous demande pardon si j'ai parlé de vous avec peu de respect.

BONFIL : Ton cher maître te pardonne et t'approuve.

PAMELA : Vous êtes la bonté même.

BONFIL : Et toi, la beauté même.

PAMELA : Monsieur, avec votre permission.

(Elle lui fait une révérence pour se retirer)

BONFIL : Où vas-tu ?

PAMELA : Madame Jèvre m'attend.

BONFIL : Je suis le maître.

PAMELA : Je vous obéis.

BONFIL : Tiens.

(Il lui tend une bague)

PAMELA : Qu'est-ce que c'est que cette bague, monsieur ?

BONFIL : Tu ne la reconnais pas ? Elle était à ma mère.

PAMELA : C'est vrai. Que voulez-vous que j'en fasse ?

BONFIL : Tu la garderas en mémoire d'elle.

PAMELA : Oh, mes mains ne portent pas de tels bijoux.

BONFIL : C'est à toi que ma mère l'a laissée.

PAMELA : Je ne crois pas, monsieur, je ne crois pas.

BONFIL : Moi, je le crois. Je le dis. Et personne ne réplique. Prends cette bague.

PAMELA : Et ensuite...

BONFIL *(irrité)* : Prends cette bague.

PAMELA : J'obéis.

(Elle prend la bague et la tient serrée au creux de sa main)

BONFIL : Mets-la à ton doigt.

PAMELA : Elle ne m'ira pas.

BONFIL : Rends-moi cette bague.

PAMELA : La voilà.

(Elle la lui rend)

BONFIL *(irrité)* : Ta main, je te dis, ta main.

PAMELA : Misère !

BONFIL : Ne me mets pas en colère.

PAMELA : Je tremble de partout.

(Elle regarde autour d'elle, puis donne sa main)

BONFIL (il lui met la bague) : Voilà, elle te va très bien. (Pamela s'en va en se couvrant le visage de son tablier) C'est beau, la rougeur, mais c'est gênant parfois. Jèvre. (Il l'appelle).

Second assaut (l'argent).

Atto I, scena 6

[...]

BONFIL : Mia sorella è una pazza.

PAMELA : Perché dunque, perdonatemi, me l'avete proposta ?

BONFIL : Per sentir ciò che mi rispondevi.

PAMELA : Potevate esser sicuro che avrei detto di sì.

BONFIL : Ed io mi lusingava che mi dicessi di sì.

PAMELA : Per qual ragione, signore ?

BONFIL : Peché sai ch'io ti amo.

PAMELA : Se questo è vero, signore, andrò più presto a servire vostra sorella.

BONFIL : Crudele, avresti cuore di abbandonarmi ?

PAMELA : Voi parlate in una maniera che mi fa arrossire e tremare.

BONFIL : Pamela, dammi la tua bella mano.

PAMELA : Non l'avrete più certamente.

BONFIL : Ardirai contraddirmi ?

PAMELA : Ardirò tutto, pel mio decoro.

BONFIL : Son tuo padrone.

PAMELA : Sì, padrone, ma non di rendermi sventurata.

BONFIL : Meno repliche : dammi la mano.

PAMELA : Madama Jevre ! (*chiama forte*)

BONFIL : Chetati.

PAMELA : M'accheterò, se partite.

BONFIL : Impertinente ! (*s'avvia verso la porta comune*)

PAMELA : Lode al cielo, egli parte.

BONFIL : (*chiude la porta, e torna da Pamela*)

PAMELA : (Cielo, aiutami)

BONFIL : Chi son io, disgraziata, un demonio che ti spaventa ?

PAMELA : Siete peggio assai d'un demonio, se m'insidiate l'onore.

BONFIL : Via, Pamela, dammi la mano.

PAMELA : No certamente.

BONFIL : La prenderò tuo malgrado.

PAMELA : Solleverò i domestici colle mie strida.

BONFIL : Tieni, Pamela, eccoti cinquanta ghinee. Fanne quello che vuoi.

PAMELA : La mia onestà vale più di tutto l'oro del mondo.

BONFIL : Prendile, dico.

PAMELA : Non fia mai vero.

[...]

Acte I, scène 6

[...]

BONFIL : Ma sœur est folle.

PAMELA : Pourquoi alors, excusez-moi, me l'avez-vous proposée ?

BONFIL : Pour savoir ce que tu répondrais.

PAMELA : Vous pouviez être certain que je dirais oui.

BONFIL : Et moi, je me flattais que tu me dirais non.

PAMELA : Pour quelle raison, monsieur ?

BONFIL : Parce que tu sais que je t'aime.

PAMELA : Si c'est vrai, monsieur, j'irai d'autant plus vite servir votre sœur.

BONFIL : Cruelle, tu aurais le cœur de m'abandonner ?

PAMELA : Vos paroles sont d'une sorte à me faire rougir et trembler.

BONFIL : Pamela, donne-moi ta belle main.

PAMELA : Vous ne l'aurez plus, ça, c'est sûr.

BONFIL : Tu oserais me contredire ?

PAMELA : J'oserais tout pour ma réputation.

BONFIL : Je suis ton maître.

PAMELA : Oui, le maître, mais pas de me déshonorer.

BONFIL : Assez répliqué : donne-moi ta main.

PAMELA (*appelant d'une voix forte*) : Madame Jevre !

BONFIL : Calme-toi.

PAMELA : Je me calmerai si vous sortez.

BONFIL : Insolente.

(*Il se dirige vers la porte d'entrée*)

PAMELA : Le ciel soit loué, il s'en va. (*Bonfil ferme la porte à clé et revient vers Pamela*) (*À part*) Dieux du ciel, aidez-moi.

BONFIL : Que suis-je donc, malheureuse ? Un démon qui t'épouvante ?

PAMELA : Vous êtes pire qu'un démon si vous attendez à mon honneur.

BONFIL : Allons, Pamela, donne-moi ta main.

PAMELA : Non, sûrement pas.

BONFIL : Je la prendrai de force.

PAMELA : J'ameuterai les serviteurs par mes cris.

BONFIL : Tiens, Pamela, voilà cinquante guinées. Fais-en ce que tu veux.

PAMELA : Mon honnêteté vaut plus que tout l'or du monde.

BONFIL : Prends-les, je te dis.

PAMELA : Jamais.

[...]

Les adieux

Atto II, scena 5

[...]

PAMELA : Signore, voi partite oggi e io partirò domani. Non avrò più la fortuna di rivedervi.

BONFIL : Ingrata ! Sarai contenta.

PAMELA : Permettemi che io vi baci la mano.

BONFIL : Tieni ; per l'ultima volta.

PAMELA : Il cielo vi renda merito di tutto il bene che fatto mi avete. Vi chieggo perdono, se qualche dispiacere vi ho dato ; ricordatevi qualche volta di me. *(gli bacia la mano piangendo, e la bagna colle lacrime)*

BONFIL *(mostra la sua confusione, poi si sente bagnata la mano)* : Ah ! Pamela ! Tu mi hai bagnata la mano.

PAMELA : Oimè ! Vi domando perdono ; sarà stata qualche lacrima caduta senz'avvedermene.

BONFIL : Asciugami questa mano.

PAMELA : Signore...

JEVRE : Via, vi vuol tanto ? Asciugatelo.

PAMELA *(col suo grembiale asciuga la mano a Milord)*

BONFIL : Ah ingrata !

PAMELA : Perché, signore, mi dite questo ?

BONFIL : Tu confessi che ti ho fatto del bene.

PAMELA : Conosco l'esser mio dalla vostra casa.

BONFIL : Ed hai cuor di lasciarmi ?

PAMELA : Siete voi, che mi licenziate.

BONFIL : Vuoi restare ? *(con dolcezza)*

PAMELA : Ah no, permettetemi ch'io me ne vada.

BONFIL : Lo vedi, crudele ! Tu sei, tu sei che vuoi partire ; non son io che ti manda.

JEVRE : (Oh che bei pazzi !).

Acte II, scène 5

[...]

PAMELA : Monsieur, vous partez aujourd'hui et moi, je partirai demain. Je n'aurai plus le bonheur de vous revoir.

BONFIL : Ingrate ! Tu seras contente.

PAMELA : Permettez-moi de vous baiser la main.

BONFIL : Tiens ; pour la dernière fois.

PAMELA : Que le ciel vous rende tout le bien que vous m'avez fait. Je vous demande pardon si j'ai pu vous causer quelque déplaisir ; souvenez-vous quelquefois de moi.

(Elle lui baise la main et la mouille de ses larmes)

BONFIL (*il manifesta son trouble, puis sentant sa main se mouiller*) : Ah !
Pamela ! Tu m'as mouillé la main.

PAMELA : Miséricorde ! Je vous demande pardon ; une larme que j'aurais laissé tomber sans m'en apercevoir.

BONFIL : Essuie-moi la main.

PAMELA : Monsieur...

JEVRE : En voilà une histoire ? Essuyez-le.

(*Pamela essuie la main de Milord avec son tablier*)

BONFIL : Ah ingrate !

PAMELA : Pourquoi, monsieur, m'appellez-vous ingrate ?

BONFIL : Tu avoues que je t'ai fait du bien ?

PAMELA : Ma vie a commencé quand je suis entrée chez vous.

BONFIL : Et tu as le cœur de me quitter ?

PAMELA : C'est vous qui me congédiez.

BONFIL (*avec douceur*) : Tu veux rester ?

PAMELA : Ah non, permettez-moi de m'en aller.

BONFIL : Tu vois cruelle ! C'est toi, toi qui veux partir ; ce n'est pas moi qui te renvoie.

JEVRE (*à part*) : Oh les fous !

Les faux adieux, le mariage déguisé, la révélation

Atto III, scena 9, scena 10, scena 11

III, 9 [...]

BONFIL : Perché quell'abito così succinto ?

PAMELA : Adatto al luogo dove io vado.

BONFIL : Perché quel cappellino così grazioso ?

PAMELA : Per ripararmi dal sole.

BONFIL : Quando si parte ?

PAMELA : Stassera.

BONFIL : Non sarebbe meglio partir adesso ?

PAMELA : (Non mi può più vedere). (*piano a Jevre*)

JEVRE : (Questa è una gran mutazione). (*piano a Pamela*)

BONFIL : Jevre ? Preparate l'appartamento per la mia sposa.

JEVRE : Per quando signore.

BONFIL : Per questa sera.

PAMELA : (Ora intendo, perché ei sollecita la mia partenza). (*piano a Jevre*)

[...]

JEVRE : Signore, perdonate l'ardire. Posso io sapere chi sia la sposa ?

BONFIL : Sì, ve lo dirò. E' la Contessa Auspigh, figlia di un Cavaliere scozzese.

PAMELA : (Fortunatissima dama !). (*da sé sospirando*)

BONFIL : Che avete, Pamela, che piangete ?

PAMELA : Piango per l'allegrezza di vedervi contento.

BONFIL : Ah Jevre, quant'è mai bella la mia Contessa !

JEVRE : Prego il cielo, che sia altrettanto buona.

BONFIL : Ella è la stessa bontà.

[...]

III, 10

PAMELA : (Oh Dio !)

BONFIL : Volete voi sapere il nome della mia sposa ?

PAMELA : Per obbedirvi, l'ascolterò.

BONFIL : Ella ha nome... Pamela.

PAMELA : Signore, voi vi prendete spasso crudelmente di me.

BONFIL : Porgetemi la vostra mano...

PAMELA : Mi maraviglio di voi.

BONFIL : Voi siete la mia cara sposa...

PAMELA : V'ingannate, se vi lusingate sedurmi.

BONFIL : Voi siete la Contessa Auspingh.

PAMELA : Ah troppo lungo è lo scherno. (*va per uscir di camera*)

III, 11

ANDEUVE : Figlia, dove ten vai ?

PAMELA : Ah padre, andiamo subito per carità.

ANDEUVE : Dove ?

PAMELA : Lungi da questa casa.

ANDEUVE : Per qual cagione ?

PAMELA : Il padrone m'insidia.

ANDEUVE : Milord ?

PAMELA : Sì, egli stesso.

ANDEUVE : Sai tu chi sia Milord ?

PAMELA : Sì, lo so, è il mio padrone, ma ora mai...

ANDEUVE : No, Milord è il tuo sposo.

PAMELA : Oh Dio ! Padre ; che dite mai ?

ANDEUVE : Sì, figlia, ecco l'arcano che svelar ti dovea. Io sono il Conte d'Auspingh, tu sei mia figlia. Le mie disavventure mi hanno confinato in un bosco, ma non hanno cambiato nelle mie vene quel sangue, che a te diede la vita.

PAMELA : Oimè ! Lo posso credere ?

ANDEUVE : Credilo all'età mia cadente, credilo a queste lagrime di tenerezza, che m'inondano il petto.

BONFIL : Pamela, rivolgetevi una volta anche a me.

PAMELA : Oh Dio ! Che è mai questo nuovo tremore, che mi assale le membra ! Ahi che vuol dir questo gelo che mi circonda le vene ! Oimè, come dal gelo si passa al fuoco ? Io mi sento ardere, io mi sento morire.

BONFIL : Via, cara, accomodate l'animo vostro ad una fortuna, che per tanti titoli meritate.

PAMELA : Signore, vi prego per carità, lasciatemi ritirare per un momento. Non mi assalite tutt'ad un tratto con tante gioie, ognuna delle quali avrebbe forza di farmi morire.

[...]

Acte III, scène 9, scène 10, scène 11

III, 9 [...]

BONFIL : Pourquoi cet habillement si modeste ?

PAMELA : Il convient à l'endroit où je vais.

BONFIL : pourquoi cette capeline si gracieuse ?

PAMELA : Pour me protéger du soleil.

BONFIL : Quand le départ ?

PAMELA : Ce soir.

BONFIL : Ne vaudrait-il pas mieux partir maintenant ?

PAMELA (*bas à Madame Jevre*) : Il ne peut plus me voir.

JEVRE (*bas à Pamela*) : Voilà un grand changement.

BONFIL : Jevre, préparez l'appartement de ma future épouse.

JEVRE : Pour quand, monsieur ?

BONFIL : Pour ce soir.

PAMELA (*bas à Madame Jevre*) : Maintenant, je comprends pourquoi il veut hâter mon départ.

[...]

JEVRE : Monsieur, excusez mon audace. Puis-je savoir qui est l'épousée ?

BONFIL : Oui, je vais vous le dire. C'est la comtesse d'Auspingh, fille d'un gentilhomme écossais.

PAMELA (*à part, en soupirant*) : Trop heureuse dame !

BONFIL : Qu'avez-vous, Pamela, vous pleurez ?

PAMELA : Je pleure de joie de vous voir content.

BONFIL : Ah Jevre, qu'elle est belle, ma comtesse !

JEVRE : Je prie le ciel qu'elle soit aussi bonne que belle.

BONFIL : Elle est la bonté même.

[...]

III, 10

PAMELA (*à part*) : Mon Dieu !

BONFIL : Voulez-vous savoir, vous, comment s'appelle mon épouse ?

PAMELA : Pour vous obéir, j'entendrai son nom.

BONFIL : Elle s'appelle... Pamela.

PAMELA : Monsieur, vous vous raillez cruellement de moi.

BONFIL : Donnez-moi votre main...

PAMELA : Comment osez-vous ?

BONFIL : C'est vous que j'épouse...

PAMELA : Vous vous trompez, si vous croyez me séduire.

BONFIL : C'est vous qui êtes la comtesse d'Auspingh.

PAMELA : Ah, la plaisanterie a trop duré.

Elle se dirige vers la porte.

III, 11

ANDEUVE : Ma fille, où vas-tu ?

PAMELA : Ah mon père, allons-nous-en, par pitié.

ANDEUVE : Où ?

PAMELA : Loin de cette maison.

ANDEUVE : Pourquoi ?

PAMELA : Le maître me harcèle.

ANDEUVE : Milord ?

PAMELA : Oui, lui.

ANDEUVE : Sais-tu bien qui est Milord ?

PAMELA : Oui, je le sais, il est mon maître. Mais maintenant...

ANDEUVE : Non, Milord est ton époux.

PAMELA : Oh Dieu ! Mon père, qu'est-ce que vous dites ?

ANDEUVE : Oui, ma fille, c'est là le secret que j'avais à te dévoiler. Je suis le comte d'Auspingh, et tu es ma fille. Les malheurs de ma vie m'ont renfermé dans une forêt, mais ils n'ont pas changé dans mes veines le sang d'où tu es née.

PAMELA : Misère ! Je peux le croire ?

ANDEUVE : Tu peux en croire mon vieil âge, tu peux en croire les larmes de tendresse que tu vois inonder ma poitrine.

BONFIL : Pamela, adressez-vous aussi à moi, quelquefois.

PAMELA : Oh Dieu ! Quel est ce tremblement inconnu qui assaille mes membres ? Aïe, que veut dire ce froid qui glace mon sang dans mes veines ? Misère, voilà que le froid devient feu ! Je sens que je brûle, je sens que je meurs.

BONFIL : Allons, ma chérie, disposez votre esprit à une fortune que vous méritez à tant d'égards.

PAMELA : Monsieur, je vous le demande par pitié, laissez-moi me retirer un moment. Ne m'assaillez pas d'un coup de tant de bonheurs, quand un seul d'entre eux serait assez fort pour me faire mourir.

[...]

Bibliographie

Sources

[BONNEL DU VALQUIER], *Pamela, comédie en prose par Charles Goldoni, avocat vénitien, représentée à Mantoue en 1750, traduite en français par D.B.D.V., à Paris, chez Antoine Urbain Courtelier, quai des Augustins, au coin de la rue Hurpoix, 1759.*

- [CERLONE Francesco], *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano*, Napoli, Vincenzo Plauto, 1765.
- [CHIARI Pietro] *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari Bresciano, Poeta di S.A. Serenissima il SiG, Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, 1759.
- FIELDING Henry, *Shamela*, (éd) Daniela & Guido FINK, Venezia, Marsilio, 1997.
- GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*, (éd.) Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 14 vol., p. 415-479.
- GOLDONI Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, introduction et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992.
- GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, (éd) Ilaria Crotti, Venezia, 1995, p. 77-79.
- GOLDONI Carlo, *Comédies choisies*, (éd) Denis Fachard, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007, p. 560-691.
- Les Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni traduits pour la première fois en français avec le Texte Italien à côté de la traduction, un Discours préliminaire sur la vie et les Ouvrages de Goldoni, des Notes et une Analyse raisonnée de chaque Pièce, par MAADR [A. AMAR DU RIVIER]*, Lyon, Reyman, an IX (1800-1801). [Vol. I, *Pamela jeune fille* ; vol. II, *Pamela mariée*].
- MME DENIS, *Paméla*, manuscrit (non signé, avec corrections autographes) retrouvé à Ferney, conservé à la bibliothèque de Harvard [Harvard College Library, cote Houghton MS Fr 232.1].
- MERCIER Louis-Sébastien, *Paméla mariée (Pamela mariée, comédie en trois actes et en prose, imitée de Goldoni, par L.S. Mercier, membre de l'Institut national)* manuscrit du « Fonds Mercier » de la Bibliothèque de l'Arsenal (signé, en deux versions : l'une vraisemblablement de la main d'un copiste, l'autre avec des corrections autographes, mais dont il manque les 6 premières scènes,) [MS 15080 (3), plus facilement repérable sous la cote du microfilm M 51342].
- NEUFCHATEU Nicolas François de, *Pamela, ou La Vertu récompensée*, édition critique par Martial Poirson, Oxford, SVEC (Voltaire Foundation), 2007.
- NIVELLE DE LA CHAUSSÉE Pierre-Claude, *Pamela*, in *Comédies larmoyantes*, éd M.G.PORCELLI, Taranto, Lisi, 2002, p. 507-574.
- PELLETIER-VOMERANGES et CUBIÈRES-PALMEZEAUX, *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses, drame en trois actes et en prose*, Paris, Barba, an XII [1804], représentée pour la première fois sur le théâtre de l'ancien Opéra, Porte Saint Martin, an XII [1804].

- RICHARDSON Samuel, *Pamela, ovvero la virtù premiata. Traduzione dall'inglese*, Venezia, Bettinelli, 1744 (t1-3) – 1745 (t. 4).
- RICHARDSON Samuel, *Pamela o la virtù ricompensata*, trad. Masolino D'AMICO, Milano, Frassinelli, 1995.
- RICHARDSON Samuel, *Pamela*, intro., pref. Valentina POGGI, trad. Vittoria OTTOLENGHI, Milano, Garzanti, 2005.
- VOLTAIRE, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, I, Paris, Gallimard, 1972, p. 871-872.

Ouvrages critiques

- BENISCELLI Alberto, « Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela », in *Studi goldoniani*, n. 8, 1988, p. 85-105.
- BERTOLINO Jane V., *The many faces of Pamela*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1990.
- BERTONI Clotilde, « Dal romanzo alla scena : note intorno al personaggio femminile nella commedia settecentesca », in *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, X, 1787-1788, p. 213-274.
- CLERICI Luca, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio, 1997.
- COMPARINI Lucie, « Conditions subalternes et ascensions sociales au théâtre : les choix de Goldoni », in actes du colloque *Goldoni et l'Europe*, Université Stendhal-Grenoble III, Filigrana, 1995, p. 213-235.
- COMPARINI Lucie, « Égalitarisme et mariage dans le théâtre vénitien du XVIII^e siècle », in actes du colloque *Soulèvements et ruptures : L'Italie en quête de sa révolution. Échos littéraires et artistiques*, Université de Nancy II, C.S.L.I., P.R.I.S.M.I., n° 2, 1998, p. 103-119.
- COMPARINI Lucie, « L'amour sous contrat : alliances et mésalliances dans le théâtre de Carlo Goldoni », *Revue des Études Italiennes*, n° 1-4, 1994, p. 107-124.
- COMPARINI Lucie, « Les voyages de Marianne, du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari », in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1996, n° 1, p. 37-51.
- COMPARINI Lucie, « Récurrences de Pamela en France : Goldoni traduit et adapté », in L. BADINI CONFALONIERI (éd.), *Perspectives franco-italiennes – Prospettive italo-francesi*, Roma, Aracne, 2005, p. 43-64.
- CRIVELLI Tatiana, « *Pamela, o la virtù ricompensata* ». *Metamorfosi settecentesche*, in L. BALLERINI, G. BARDIN, M. CIAVOLELLA, *La Lotta con Prometeo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* (coll. Intern. AISLLI, L.A., University of California, 1997), Firenze, Cadmo, 2000-2001, vol. II, p. 979-992.

- CRIVELLI Tatiana, « Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda ». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002.
- CROTTI Ilaria, *Percorsi della frasa tra romanzo e teatro*, in AA.VV. *I vicini di Mozart*, II, (ed) David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, p. 489-549.
- DE BERNADIS Ilenia, « L'illuminata imitazione ». *Le origini del romanzo moderno in Italia : dalle traduzioni all'emulazione*, Bari, Palomar, 2007.
- DUCKWORTH C. R., « Mme Deni's unpublished Pamela : a link between Richardson, Goldoni and Voltaire », in *Studies on Voltaire and the 18th Century*, n. 76, 1970, p. 37-53.
- FIDO Fido, « Goldoni et Voltaire », in *Revue d'histoire du théâtre*, numéro spécial *Goldoni à Paris*, 1993-1, p. 41-54.
- FIDO Franco, *Lettere di Goldoni : supplemento all'Epistolario*, in *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Turin, Einaudi, 2000, p. 323-234.
- FINETTO Annamaria, « "La Pamela" e "La buona figliuola" : il linguaggio patetico di Goldoni », in *Studi Goldoniani*, 8, 1988, p. 107-136.
- FIorentino F., « Pamela a teatro. Una crisi dei rapporti fra il romanzo e la scena », *Atti del convegno Da Moliere a Marivaux*, ed B. Sommavigo, Pisa, Università di Pisa, Edizioni Plus, 2002, p. 123-130.
- FRANTZ Pierre, « Un hôte mal attendu : Goldoni, Diderot, Voltaire », in *Revue d'histoire du théâtre. Goldoni à Paris*, 1993-1, p. 55-66.
- JONARD Norbert, « Le "Journal étranger" comme intermédiaire en France de la littérature italienne », in *Revue de Littérature comparée*, juil-déc, 1965, p. 575-588.
- MADRIGNANI Carlo A., *All'origine del romanzo in Italia. Il « celebre Abate Chiari »*, Napoli, Liguori, 2000.
- MANGINI Nicola, « La polemica Goldoni/Diderot », in *Problemi di critica goldoniana*, III, Ravenna, Longo editore, 1994, p. 261-271.
- TOLDO Piero, « Attenenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni », in *Giornale Storico della Letteratura italiana*, XXXI, 1898, p. 343-360.
- ZAMBON Maria Rosa, *Bibliographie du roman français en Italie au xviii^e siècle. Traductions*, Firenze-Paris, Didier-Sansoni, 1962.

L'avatar portugais de la *Pamela* de Goldoni : un roman mis en pièce ¹

Marie-Noëlle CICCIA
Université Paul-Valéry – Montpellier III

Pamela, la célèbre soubrette du roman de l'Anglais Samuel Richardson, a voyagé dans une bonne partie de l'Europe y compris au Portugal. Cependant, et en dépit des relations anglo-portugaises très privilégiées — essentiellement en matière d'économie et de commerce, il faut bien le dire — Pamela n'est pas arrivée à Lisbonne directement depuis Londres. L'étape vénitienne de son périple européen est déterminante puisque les Portugais feront sa connaissance au XVIII^e siècle à travers l'adaptation théâtrale que Carlo Goldoni avait faite du roman, adaptation qui, à son tour, a été traduite « ao gosto português », c'est-à-dire adaptée par le traducteur anonyme pour répondre aux attentes du public des théâtres de Lisbonne².

1. Cette contribution a été publiée dans la revue *Quadrant*, Montpellier, 2005, p. 23-51.

2. Première édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela virtuosa, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magrífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa*, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1763, 47 p. Deuxième édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela virtuosa, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magrífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa*, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1766, 47 p. Troisième édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela*

C'est donc transformée par le prisme d'une double adaptation que la *Pamela* anglaise est reçue pour la première fois en 1763 au Portugal. La traduction en portugais du roman lui-même est nettement postérieure¹. Commise par Felix Moreno de Monroy y Ros, citoyen espagnol mais résidant à Lisbonne de longue date, la première édition date de 1790 (selon A. A. Gonçalves Rodrigues²). Il ne faut guère s'en étonner dans la mesure où la langue anglaise est très mal connue au Portugal au XVIII^e siècle. À titre d'exemple, le nom de Shakespeare ne commence à circuler dans les milieux littéraires qu'à partir de 1762. L'anglais ne représente pas un véhicule privilégié de culture, à l'inverse du français et de l'italien³ ; c'est davantage la langue des négociants. En revanche, le goût des Portugais à la fois pour le théâtre et pour la langue d'un Goldoni, explique assez naturellement ce passage de *Pamela* par Venise.

Après un bref rappel de l'importance de l'influence italienne sur le théâtre populaire portugais dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, je retracerai autant que faire se peut (en raison de la rareté des documents de l'époque) l'historique de cette traduction et tâcherai de donner un nom au traducteur anonyme de la pièce de

virtuosa, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magnífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa, Lisboa, Oficina de Lino da Silva Godinho, 1790, 47 p.

1. Je n'ai retrouvé que le *parecer* autorisant la réimpression de cette traduction : *Pamela Andrews ou a virtude recompensada*. « Felix Moreno de Monroy, Licença para imprimir e correr Deputado João G. Ch. Müller, nomeado em 27 de julho de 1798, Parecer favorável de 26 de Out. de 1798 para imprimir e de 29 de Abril de 1799 para correr ». Un nouveau *parecer* autorisant l'impression date du 9 mars 1799 ; l'ouvrage ne sera publié pour la seconde fois qu'en 1807.

2. A. A. GONÇALVES RODRIGUES, *A Tradução em Portugal*, Vol. 1^o : 1495-1834, Lisboa, Casa Nacional da Moeda, 1992. Inocêncio est encore moins précis puisqu'il indique une traduction dans les années 1790 sans spécifier ni la date ni le typographe (Tomo 2, p 267 du *Dicionário Bibliográfico*). Le roman connaît une deuxième édition en 1807 : *Pamela Andrews ou a Virtude recompensada*, traduzida livremente, resumida e acomodada à linguagem portuguesa. Dedicada à Sereníssima Senhora D. Carlota Joaquina, princesa do Brasil, por D. Felix Moreno de Monroy. Lisboa, Oficina de João Rodrigues Neves, 1807, 2 vols., 270 + 265 p. Inocêncio en indique deux autres : 1818 et 1834-36, sans plus de précision.

3. Pour information, l'autre grand roman de Richardson, *Clara Harlowe* (*História da Virtuosa e Infeliz Clara Harlowe*, 15 vols., 1804-1818), subit un sort similaire à celui de *Pamela*. La traduction en portugais est établie à partir de la traduction française du roman, et non pas à partir de l'original, ce qui souligne la faible divulgation de la langue anglaise au Portugal.

Goldoni. Puis, en procédant à la comparaison des textes portugais et italien, j'essaierai de voir dans quelle mesure cette pièce s'insère dans le cadre social portugais dominé par la figure emblématique du marquis de Pombal.

Depuis la première moitié du siècle, le spectacle musical italien fait les délices de l'aristocratie portugaise. Le roi Jean V est un fervent admirateur d'opéras et accueille à sa cour de nombreux musiciens italiens. Des troupes de chanteurs transalpins s'installent également à Lisbonne, comme la fameuse troupe du bolonais Alessandro Paghetti (connue comme la troupe des *Paquetas*) qui fait vibrer les planches de l'Academia de Música da Trindade à partir de 1735 sur des livrets des Italiens Apostolo Zeno (*Merope*, en 1739) mais surtout Métastase¹ (par exemple *Alessandro nell'India* en 1736, *Artaserse* en 1737, *Semiramide* et *La Clemenza di Tito* en 1738. Ce dernier opéra fut dédié à la « nobreza de Portugal² »). Métastase représente la quintessence du goût des aristocrates de la première moitié du siècle et l'opéra est le plus souvent représenté à l'intérieur même du palais royal, ce qui, du reste, s'explique par la pauvreté de la capitale en matière de salles de spectacles ; les théâtres sont insuffisamment équipés pour recevoir les compagnies italiennes et satisfaire aux besoins des mises en scènes avec machineries. Les textes de Métastase, qui exaltent la morale et la vertu, recevront un accueil favorable tout au long du siècle, le goût pour l'opéra italien en général ne se démentant pas puisqu'en 1793 est inauguré à Lisbonne le nouveau temple destiné à célébrer l'art lyrique : le théâtre de São Carlos. Peu à peu l'opéra, parfois chanté en portugais, atteindra des publics issus de couches sociales plus humbles et ne se cantonnera pas aux salles royales. En effet, le théâtre public de la Rua dos Condes (reconstruit après le tremblement de terre et dont j'aurai l'occasion de reparler) accueillera de nombreux opéras. Parallèlement à cet engouement musical, le théâtre déclamé ravit un public plus

1. José da Costa Miranda, « Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal (século XVIII) : ainda acerca dos textos impresos ou divulgados nas décadas de 30 e 40 », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Homenagem a Paul Teyssier, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa/Paris, 1987, p. 651-658.

2. *Clemência de Tito, drama para música, do abade Metastásio, para se representar em Lisboa no Teatro Novo da Rua dos Condes, no ano de 1738 ; dedicado à nobreza de Portugal*, in Teófilo BRAGA, *História do Teatro Português no século XVIII - A Baixa Comédia e a Ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa - Editora, 1871, p. 351.

humble mais fort nombreux. Dans les premières années du siècle, le théâtre portugais est encore empreint de l'influence espagnole, et seul un nom se détache dans ce domaine, celui d'António José da Silva, *O Judeu*, auteur de plusieurs « opéras » (mélange de théâtre déclamé et de chants, dont les personnages sont des marionnettes de liège). C'est essentiellement dans la seconde moitié du siècle, après le tremblement de terre de 1755, que les textes dramatiques français et italiens envahissent les planches dans leurs versions traduites, ou plutôt « nationalisées ».

Précédant de peu Molière sur la scène portugaise (1768¹), Carlo Goldoni, dont la production dramatique est contemporaine à sa diffusion au Portugal, remporte un succès populaire assez extraordinaire². Ses textes se voient et s'entendent sur scène mais se lisent aussi beaucoup, car les traductions des comédies, même si elles sont d'une qualité parfois plus que médiocre, ont le mérite d'être vendues à petits prix (sous forme de *folhetos de cordel*) par les marchands ambulants, souvent aveugles, dans les rues. En effet, l'immense production écrite de pièces de *cordel* ne correspond pas à autant de représentations et il importe de garder en mémoire le rôle de la lecture solitaire ou en public de ces ouvrages. Le texte dramatique, dont la population raffole, devient ainsi un instrument de propagande plus ou moins volontaire en faveur de la politique pombaline prônant le retour à des mœurs plus rigoureuses et une morale bourgeoise plus sage. La première pièce traduite de Goldoni (sauf erreur, et d'après les catalogues dont je dispose) date de 1755 ; il s'agit de *O Cavalheiro e a Dama*³. Elle sera suivie de nombreuses autres (j'ai compté 27 traductions différentes imprimées entre 1755

1. Voir Marie-Noëlle CICCIA, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, 618 p.

2. José DA COSTA MIRANDA, « O Teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII) » - Subsídios para o seu Estud o separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, Coimbra, 1974, p. 35-85.

3. Carlo GOLDONI, *O Cavalheiro e a Dama, Comédia do Doutor... que se representa no Teatro do Bairro Alto, escrito na língua italiana e portuguesa*, Lisboa, Oficina de Francisco Luís Ameno, 1755, 261 p. On notera que l'édition est opportunément simultanée à la représentation (« que se representa... »), preuve sans doute de l'accueil très favorable de la comédie sur scène. Par ailleurs, il convient de noter que cette édition, contrairement aux autres qui paraissent sous forme de *folhetos*, se présente, elle, sous forme d'un volume in 8°. L'édition suivante de cette pièce date de 1768, cette fois sous forme de *folheto*. La première édition se destinait à un public certainement plus lettré et plus argenté. En quelques années, on voit ce public évoluer

et 1792 — année qui clôt brutalement un cycle goldonien important au Portugal —, ainsi que 15 rééditions). Quelles sont les raisons qui peuvent expliquer un tel engouement pour le théâtre de Goldoni ? C'est que, tout comme celle de Molière, l'œuvre dramatique de Goldoni est une fine analyse de la vie quotidienne que les traducteurs adaptent, avec plus ou moins de bonheur, à la société bourgeoise portugaise ; les spectateurs s'y retrouvent donc et retrouvent leurs congénères sans difficulté. La comédie bourgeoise de Goldoni est une « luta aberta contra o formalismo, o postigo e o ridículo, por uma defesa do que é simples e espontâneo¹ ».

Les mœurs étrangères qui sont révélées aux spectateurs n'ont rien de révolutionnaire. Bien au contraire, même si elles présentent des situations inattendues pour les Portugais, si elles exposent des coutumes ou des habitudes divergeant des leurs, elles ne s'éloignent jamais de l'intention moralisante et, du même coup, se conforment sans mal aux attentes de la censure pombaline. Du reste, le théâtre de Goldoni n'a jamais connu le couperet de la Real Mesa Censória ni du Desembargo do Paço. Contrairement à plusieurs comédies de Molière que les députés de la Real Mesa Censória n'ont pas admises en raison de leur contenu polémique (*Dom Juan*, par exemple), bien qu'elles aient été terriblement défigurées par un adaptateur méfiant, pratiquant l'autocensure, les comédies goldoniennes passent sans difficulté la barrière censoriale :

As apreciações feitas pelos censores às versões portuguesas das comédias de Goldoni assumem vários tons, indo da simples auto-rização concedida em forma totalmente banal, até às considerações que envolvem já um juízo de valor sobre o seu teatro ou a expansão do seu teatro na Europa. Considerações a que não faltam palavras encomiásticas em louvor da moral e da decência das comédias goldonianas : adesão oficial a uma tese que os tempos difundiram e o

singulièrement puisque, désormais, toutes les éditions de traductions de pièces de Goldoni prennent la forme de ces opuscules bon marché : les lecteurs se comptent parmi une couche beaucoup plus modeste, mais aussi beaucoup plus large, de la population.

1. « Une lutte ouverte contre ce qui est formel, postiche ou ridicule, pour la défense de ce qui est simple et spontané ». José DA COSTA MIRANDA, « De uns superfluos apontamentos sobre teatro de cordel e uma pergunta (inocente) sobre Goldoni », sep. da *Revista Lusitana*, nova série nº 1, Lisboa, 1981, p. 77.

próprio Goldoni estimulara, insistindo no propósito de « educar » através do seu teatro¹.

En outre, les textes de Goldoni reçoivent un accueil favorable explicable par la progressive ouverture d'esprit d'un public qui se délivre peu à peu du poids censorial du tribunal de l'Inquisition. À la structure sociale bipolaire de la première moitié du XVIII^e siècle (les richissimes / les miséreux), succède une société plus nuancée :

As reformas pombalinas, a saída dos jesuítas, uma melhor gestão dos negócios do Estado, a progressiva e cautelosamente tolerada entrada dos *estrangeirados* contribuíram para a constituição de classes intermédias (...) permitindo que « as novas classes », progressivamente, fossem definindo os seus contornos económicos, culturais. (...) Goldoni, Metastásio, Apóstolo Zeno, Voltaire, Corneille ou Racine encontravam agora — e só agora — os seus destinatários ideais que poderíamos definir em termos genéricos por *nova burguesia ascendente*².

Pombal promet cette évolution — fort lente — de la société qu'il veut plus productive. C'est à ce titre que les femmes commencent à avoir une place à prendre dans ce programme qui maintient néanmoins, grâce à la vigilance de la censure, un profond attachement à la morale religieuse et chrétienne. José da Costa Miranda relève que la simplicité des intrigues, les situations souvent répétitives, la recherche de l'exemplarité, du bon sens et de la vie honnête des

1. « Les appréciations des censeurs relatives aux versions portugaises des comédies de Goldoni adoptent des tons différents, allant de la simple autorisation accordée de façon tout à fait banale, à des considérations qui impliquent un jugement de valeur sur son théâtre ou sur la diffusion de celui-ci en Europe. Des considérations qui ne manquent pas de termes enthousiastes louant la morale et la décence des comédies : adhésion officielle à une thèse qui s'est perpétuée et que Goldoni lui-même avait soutenue en insistant sur le but d'"éduquer" par son théâtre ». José DA COSTA MIRANDA, *op. cit.*, p. 50.

2. « Les réformes pombalines, l'expulsion des jésuites, une meilleure gestion des affaires de l'État et l'entrée progressive et prudemment tolérée des *estrangeirados*, contribuèrent à l'émergence de classes intermédiaires (...) permettant aux "nouvelles classes" de définir peu à peu caractères économiques et culturels. Goldoni, Métastase, Apostolo Zeno, Voltaire, Corneille ou Racine trouvaient alors, et seulement alors, leurs destinataires idéaux que nous pourrions qualifier en termes génériques de "nouvelle bourgeoisie ascendante" ». José Oliveira BARATA, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII) - António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, Lisboa, Difel, 1998, p. 141-142.

classes moyennes avaient toutes les chances de combler le public ciblé par ce type de publication. En somme, les traducteurs de Goldoni auraient exploité un filon à la fois rentable et sans danger sur le plan censorial puisqu'il se conformait aux exigences du pouvoir. On en trouve souvent des exemples dans les *pareceres* de la Real Mesa, tel celui d'António Pereira de Figueiredo, relatif à la comédie *A Família do Antiquário* : « (...) ao mesmo tempo que diverte, pode tão bem servir de não pequena instrução aos leitores ou espectadores ¹ ».

Si l'œuvre de Goldoni reçoit le satisfecit des théoriciens du théâtre tels que Manuel de Figueiredo, qui le juge un auteur de « comédias correctas ² », les comédies de *cordel* n'obtiennent pas ses louanges : elles sont, selon lui, vulgaires et mal ourdies. Il est alors naturel que le public apprécie la touche personnelle, la construction de l'intrigue, les dialogues percutants et le rythme souvent enlevé des bonnes comédies goldoniennes ³. En outre, « o entrecho se irmanava a uma ironia amável e a uma pintura de um mundo bem do tempo. No procurado intuito de educar as gentes ; de as moralizar ⁴ ».

Rappelons toutefois que Manuel de Figueiredo lisait Goldoni en version originale, tandis que les spectateurs / lecteurs n'avaient droit, pour la plupart, qu'à la version portugaise, traduite avec plus ou moins de bonheur et de patte personnelle de la part du traducteur, ce qui la rendait parfois guère meilleure que les comédies nationales.

1. « En même temps qu'elle divertit, elle peut servir de bonne instruction aux lecteurs ou aux spectateurs ». Extrait du *parecer* (ANTT/RMC, ano 1771, doc. 39) relevé par JOSÉ DA COSTA MIRANDA, « O Teatro de Goldoni... », *op. cit.*, p. 56.

2. Manuel DE FIGUEIREDO, *Teatro*, vol. V, Lisboa, Imprensa Régia, 1804, p. 212.

3. Un *entremez* de José Daniel Rodrigues da Costa illustre bien l'attachement du public pour Goldoni que les petits auteurs de théâtre cherchent à imiter. Dans *Anatomia Cómica*, quatre poètes viennent proposer leur comédie à un directeur de théâtre en lui vantant ainsi leur production :

Alberto :	Senhor empresário...	Alberto :	Monsieur le directeur...
Clitandro :	Temos composição magnífica.	Clitandro :	Nous avons ici une composition magnifique.
Maltevenha :	Uma tragédia em verso sáfico.	Maltevenha :	Une tragédie en vers saphiques.
Cornélio :	Um drama que cheira a Goldoni	Cornélio :	Un drame qui sent son Goldoni.

José Daniel RODRIGUES DA COSTA, *Anatomia Cómica*, in *6 Entremezes de Cordel*, Lisboa, Editorial Estampa, Seara Nova, 1973, p. 39.

4. « L'intrigue allait de pair avec une aimable ironie et avec la peinture d'un monde tout à fait contemporain, le but étant d'éduquer les gens, de leur inculquer une morale ». JOSÉ DA COSTA MIRANDA, *op. cit.*, p. 42-43.

Une caution de poids est à mettre à l'actif de Goldoni : la bienveillance du roi à son égard constitue une sorte de gage de qualité, conforté par l'indulgence des instances censoriales. En effet, Goldoni semble avoir été véritablement propulsé sur la scène portugaise lorsqu'en mai 1764, Joseph 1^{er} prend lui-même l'initiative de lui proposer de travailler pour la Cour et de produire une comédie exclusivement destinée à une scène royale portugaise. Goldoni se trouve alors à Paris. Sa réputation s'est étendue jusqu'au Portugal qui entretenait de solides relations culturelles avec la France (à sens unique, il faut bien le reconnaître, les Portugais imitant les Français sur le plan de la mode vestimentaire, des habitudes, du parler, de la danse... mais pas le contraire). Le monarque portugais établit avec lui un contrat, par l'intermédiaire de son ambassadeur à Paris, D. Vicente de Sousa Coutinho, et le paie pour le travail accompli. Goldoni s'acquitte en effet rapidement de sa commande :

Remeto a V. S.^a essa carta ao D.^{or} Goldoni, que V. S.^a lhe entregará, dando-lhe na mesma ocasião cinquenta moedas de ouro de quatro mil e oitocentos réis cada uma (...)¹.

Goldoni fait également état de cette commande dans ses *Mémoires* :

L'ambassadeur de Portugal m'avait fait travailler pour sa Cour : il m'avait fait présent de mille écus pour un petit ouvrage qui avait réussi à Lisbonne ; j'avais lieu d'espérer que ma personne n'aurait pas été refusée dans un pays où les spectacles dans ce temps-là flo-rissaient et les talents étaient récompensés².

La comédie est jouée au théâtre royal de Salvaterra mais elle n'obtient pas le succès escompté. Cet échec est attribué au manque de temps dont disposait Goldoni pour composer sa comédie :

A ópera que ele fez para o Teatro de Salvaterra não encheu a expectação em que dele estávamos, o que certamente me admirou, pois

1. « J'envoie à Votre Excellence cette lettre pour M. Goldoni que vous lui remettez, accompagnée de 50 pièces d'or de 4 800 réaux ». La correspondance concernant cet échange entre Goldoni et le Portugal est étudiée par Giuseppe Carlo Rossi, « Il Goldoni nel Portogallo del Settecento (documenti inediti) », *Annali dell'istituto universitario orientale, Sezione Romanza*, Napoli, luglio 1967, p. 243-273.

2. Carlo GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 428.

o seu merecimento está bem visto em muitas outras que tem composto ; o que infiro é que ele se achava ocupado e lhe faltou tempo para a trabalhar. V. S.^a bom será que lhe insinue, totalmente como cousa sua, que faça outra, pois ele bem sabe que não perde o seu tempo... (11 décembre 1764)¹.

Néanmoins, un mois plus tard, Goldoni est à nouveau sollicité pour une comédie. Cette fois, on lui demande de ne pas la faire transiter par l'Angleterre (comme pour la première) afin de réduire les délais de livraison. Dans le même temps, Goldoni abandonne la Comédie-Italienne de Paris et l'ambassadeur portugais en France contribue à lui procurer une autre activité rémunératrice : Goldoni devient professeur d'italien de la princesse Adélaïde, fille de Louis XV². En mars 1765, il n'a toujours pas produit la pièce réclamée par Joseph 1^{er} et c'est seulement dans une lettre de l'ambassadeur portugais à son roi, lettre datée du 5 juillet 1765, que l'on apprend la remise de deux *opéras* au monarque. Un courrier daté d'août 1765 confirme que le roi a apprécié les textes (qui sont restés inconnus) et entend rétribuer le dramaturge de la même façon que l'année précédente. C'est là que s'arrêtent les liens directs entre Goldoni et le Portugal. En revanche, ses œuvres, comme nous l'avons déjà dit, font carrière en terre lusitane depuis cette période. L'épisode fait suite à la traduction de *Pamela* et de *La Bella Selvaggia*, et c'est probablement à la

1. « Le livret d'opéra qu'il a écrit pour le théâtre de Salvaterra n'a pas comblé nos attentes, ce qui m'a fortement étonné car son mérite est manifeste dans beaucoup d'autres œuvres de sa composition ; je suppose qu'il était trop occupé et qu'il a manqué de temps pour y travailler davantage. Il serait bon de votre part que Votre excellence lui suggère — comme étant une idée de vous — qu'il en fasse une autre car il sait bien qu'il n'y perdra pas son temps ». Rossi, *op. cit.*, p. 247.

2. Goldoni bénéficie longtemps de l'attachement du roi de France à son égard, mais aussi du monde des lettrés. Bachaumont nous le rappelle en 1769 :

« 12 janvier 1769. Le roi vient de donner 1 000 livres de pension au sieur Goldoni, appelé en France depuis plusieurs années par les comédiens italiens pour fournir leur théâtre en pièces de leur genre, et depuis nommé pour apprendre à Mesdames la langue dans laquelle il a donné des drames si intéressants, et qui l'ont fait sur-nommer le Molière d'Italie. Il est certain que cet auteur, très inférieur au Français du côté de la force des caractères, de l'énergie et des situations, de la finesse de l'intrigue, de la gaieté soutenue de ses personnages, est admirable pour le naturel du dialogue, l'exactitude des détails et de l'imbroglio, que sa nation entend si bien ».

BACHAUMOND, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, tome 4, Londres, chez John Adamson, 1784, p. 188-189.

fois la renommée de Goldoni en France et le succès des comédies sur les planches portugaises qui ont donné au roi le désir de voir des textes inédits représentés dans son théâtre personnel et royal de Salvaterra.

Venons-en à la Pamela proprement dite. C'est la deuxième pièce de Goldoni traduite en portugais mais on peut la considérer comme celle qui sera à l'origine de la « vague goldonienne » dans le théâtre populaire portugais. La première comédie traduite en 1755 ne semble pas avoir éveillé un engouement particulier, mais il importe de pondérer ce jugement à la lumière de la catastrophe du tremblement de terre de cette année-là et de la désorganisation sociale qui s'en est suivie. Pendant plusieurs années, la vie culturelle de la capitale fut réduite à sa plus simple expression tant le moral de la population mais aussi de la famille royale et de la cour était meurtri. C'est donc en 1763 que le théâtre goldonien prend son essor au Portugal. 24 comédies du dramaturge italien sont éditées dans leur version portugaise jusqu'en 1792. Elles sont représentées essentiellement dans la capitale, mais pas uniquement puisque 1774 sera une année faste pour Goldoni dans la ville de Porto avec 5 pièces différentes représentées¹. *Pamela*, quant à elle, remporte les suffrages puisqu'elle connaît au moins deux rééditions, l'une en 1766, l'autre en 1790. Il est possible qu'en 1763 le texte ait été édité deux fois car la Biblioteca Jorge de Faria, à l'Université de Coimbra, conserve deux exemplaires légèrement différents mais comportant cette même date. Son succès auprès des lecteurs se combine avec celui des représentations au théâtre de la Rua dos Condes. En effet, la pièce a eu la faveur du public lisbonnais à en juger par ces quelques lignes au frontispice de la première édition : « (...) por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no Magnífico Teatro da Rua dos Condes desta Cidade de Lisboa² ».

Il est à noter que l'édition de la pièce ne comporte pas le nom de l'auteur, contrairement à la plupart des autres traductions (postérieures) de Goldoni, comme si celle-ci avait fait office de ballon d'essai. On a vu que son succès a ouvert toutes grandes les portes du pays à l'Italien, à tel point que certaines traductions connaîtront

1. José DA COSTA MIRANDA, *op. cit.*, p. 6.

2. « qui a été tant de fois représentée, à la satisfaction générale, dans le magnifique théâtre de la Rua dos Condes de cette ville de Lisbonne ».

plusieurs rééditions au XVIII^e siècle telles que *A Dama dos Encantos* (cinq éditions), *A Viúva Astuta*, *A Bela Selvagem* ou *A Esposa Persiana* (trois éditions chacune). La seule année 1770 est riche sur le plan du théâtre goldonien puisque feront l'objet d'un *requerimento* dans le but d'être représentées ou imprimées non seulement *Pamela*, mais aussi plusieurs autres comédies de Goldoni, qui l'obtiennent sans difficulté. Je propose ici quelques-uns des *pareceres* conservés à la Torre do Tombo, tous favorables¹ :

- A comédia de Goldoni *O Conde Fingido*² nada contém que deva embarçar que ela se represente em público.
Lisboa, 10 de Maio de 1770.
António Pereira de Figueiredo
Frei Francisco de Sá
Frei João Batista de São Caetano
(ANTT/RMC, Caixa 325, nº 45 - Cens. 1770)
- A comédia atribuída a Goldoni que tem por título *O Vilão Ruim* da sorte que o Capitão Manuel de Sousa a oferece traduzida, nada contém por que se não deva representar em público. Lisboa, 14 de Maio de 1770.
António Pereira de Figueiredo
Frei Francisco de Santana
Frei Manuel da Ressurreição
(ANTT/RMC, Caixa 325, nº 49 - Cens. 1770)
- As duas comédias intituladas *O Molière*, *A Mulher de Garbo* ou *o Juízo*, reconhecem por seu autor o Doutor Carlo Goldoni : acham-se vertidas em idioma português e pretendem os impresários do Teatro do Bairro Alto expô-las em público no mesmo teatro. Eu as julgo muito dignas que se lhes deve conceder a licença que pedem. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos. Lisboa, 25 de Junho de 1770.
Frei Joaquim de Santa Ana
Frei Santos... (nom illisible)
Frei Manuel da Ressurreição
(ANTT/RMC, Caixa 325, nº 62 - Cens. 1770)
- A comédia de Goldoni que tem por título e por assunto *O Mentiroso* nada contém que deva embarçar que se imprima com tanto que se emende a ortografia que ordinariamente é péssima. Lisboa, 19 de Outubro de 1770.

1. Costa Miranda en retranscrit d'autres dans son article.

2. Ce titre n'apparaît pas dans la liste des comédies publiées. Il semble qu'il ait été modifié entre la représentation et la publication.

António Pereira de Figueiredo
Frei Francisco de Sá
Frei Luís do Monte Carmelo
(ANTT/RMC, Caixa 325, nº 111 - Cens. 1770)

- A comédia que tem por título *A mais Heróica Virtude ou a Virtuosa Pamela* quanto a mim é um dos melhores dramas que saíram da pena de Goldoni pelo artifício, pela subtilidade (?), pela moral e pela decência que em todo ele se observa. Assim que acho esta comédia muito digna de se representar. Lisboa, 22 de Novembro de 1770.

António Pereira de Figueiredo
Frei Francisco de Sá
Frei Luís do Monte Carmelo
(ANTT/RMC, Caixa 325, nº 136 - Cens. 1770)

Les représentations des comédies de Goldoni se sont vraisemblablement partagées entre les deux théâtres publics de Lisbonne puisque l'un des *pareceres* indique clairement que c'est au Bairro Alto (salle davantage destinée aux spectacles de théâtre déclamé) que *A Mulher de Garbo* et *O Molière* vont être données ; à l'inverse, chacun des frontispices des éditions de *Pamela* précise que la comédie a connu le succès au théâtre de la Rua dos Condes. On pourrait s'étonner de cette information mais il me semble que l'explication du choix de la salle est liée à la personne du traducteur dont je parlerai plus loin. En tout état de cause, chacun des publics de ces théâtres populaires était assuré d'assister à une leçon de morale et tout particulièrement dans le cas de *Pamela* dont je rappelle le titre exact : *A mais heróica Virtude ou a Virtuosa Pamela*. Le traducteur prend cette première liberté par rapport au texte goldonien. En revanche, il ne fait pas preuve d'originalité mais bien d'opportunisme car il calque son titre sur ceux de traductions de pièces italiennes déjà très en vogue, telles que *A mais Heróica Virtude ou Zenóbia em Arménia*¹, *O mais Heróico Segredo ou Artaxerxe*² ou *A mais Heróica Lealdade ou o Valeroso Aní-*

1. Pietro METASTASIO, *Comédia A mais Heróica Virtude ou Zenóbia em Arménia, composta na língua italiana pelo abade Pedro Metastásio - Agora novamente traduzida e acrescentada segundo o gosto do teatro português no ano de 1755*, Lisboa, Oficina dos Herdeiros de António Pedroso Galram, 1755 (?), 36 p. (au moins deux autres éditions en 1782 et 1791). La traduction serait de Nicolau Luís, selon Teófilo Braga.

2. Pietro METASTASIO, *Comédia intitulada O mais Heróico Segredo ou Artaxerxe, composta na língua italiana pelo abade Pedro Matestasio [sic], s.l., s.d.*, 40 p. Autres éditions : Lisboa, Oficina Manuel António Monteiro, 8º, 1758, 36 p. ; Lisboa, Ofi-

bal¹. Ce procédé consistant à décliner les titres des pièces à succès à la mesure de bien fonctionner et le traducteur de *Pamela* n'est pas le seul à l'employer ; bon nombre de titres d'*entremeses* sont imités les uns des autres, nous laissant augurer d'un public trouvant son plaisir dans la répétition incessante des mêmes intrigues². Il met à profit l'écart de ce que Hans Robert Jauss nomme l'« écart esthétique » entre le texte produit et le texte attendu par les spectateurs. Plus l'écart esthétique est réduit, c'est-à-dire plus on s'attend à l'effet que l'œuvre va produire, plus l'œuvre se rapproche du pur divertissement qui « n'exige aucun changement d'horizon, mais au contraire comble l'attente suscitée par les orientations du goût régnant³ ».

L'horizon d'attente semble donc assez large, si l'on s'en tient simplement à l'observation des titres des pièces. Ce public qui accourt au théâtre et raffole des opuscules de *cordel*, aime osciller entre le rire et l'émotion. Le théâtre populaire pourvoit à ce goût : les *entremeses* s'inscrivent dans le registre de la farce, souvent grossière, dont le texte est court et l'intrigue bien mince. La comédie se veut plus raffinée ; la morale qui s'en détache est sensée avoir reçu un traitement plus approfondi ; l'analyse des personnages se voudrait plus rigoureuse. De ce fait, il n'est pas rare que la comédie devienne sérieuse, voire larmoyante même si elle demeure une comédie puisqu'elle offre un dénouement heureux. L'*entremez* est une forme théâtrale courte, traditionnelle et populaire, la comédie, et la tragédie sont de formation littéraire dans la mesure où la construction de l'intrigue que les personnages sont davantage fouillés. *Pamela* ne déroge pas à cette règle : pour preuve, elle est entièrement versifiée (à l'inverse de la pièce de Goldoni). Le traducteur entend imprimer au texte une certaine élégance linguistique.

Qui peut être le traducteur de la comédie de Goldoni ? Le frontispice reste muet sur ce point, comme il est d'usage la plupart du temps au xviii^e siècle lorsqu'il s'agit de théâtre de *cordel*. Je me

cina Francisco Borges de Sousa, 8^o, 1764, 39 p. ; Lisboa, Oficina José de Aquino Bulhões, 8^o, 1764, 39 p.

1. Anonyme, *Tragédia intitulada A mais Heróica Leadade ou o Valeroso Aníbal, traduzida do idioma italiano*, Lisboa, Oficina de António Gomes, s.d., 32 p.

2. Voir, par exemple, mon analyse des titres des pièces de *cordel* dans *Le théâtre de Molière au Portugal au xviii^e siècle*, op. cit., p. 338-341.

3. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1996, p. 58-59.

hasarderaí néanmoins à avancer un nom, celui de Nicolau Luís da Silva. La biographie de cet homme de théâtre est jonchée de points totalement obscurs mais plusieurs éléments me permettent de soutenir cette hypothèse. Le premier est qu'il est auteur, traducteur et metteur en scène pour ainsi dire attitré du théâtre du Bairro Alto. Les quelques données biographiques le concernant insistent beaucoup sur ce point : son implication dans la vie de ce théâtre. Il n'en reste pas moins qu'il a travaillé pour diverses autres salles de spectacles, y compris pour le théâtre de la Rua dos Condes, comme l'atteste la seule comédie qu'il ait signée : *Comédia Nova intitulada Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*, composta por Nicolau Luís da Silva, e representada no Teatro da Rua dos Condes, Lisboa, Oficina Morazziana, 1788, 39 p.

C'est un point commun avec *Pamela*. En second lieu, Nicolau Luís connaît très bien l'italien. Auteur reconnu de la traduction de *La Bella Selvaggia*¹ (*A Bela Selvagem*) de Goldoni, représentée au théâtre du Bairro Alto, il trouve son inspiration chez les auteurs dramatiques français et italiens. Il s'est approprié, on le sait, plusieurs autres comédies de Goldoni (*Semiramis Reconhecida*, par exemple) mais aussi de Métastase. Il n'aurait, en réalité, véritablement composé que quatre comédies, ses autres ouvrages étant des traductions plus ou moins fidèles, plus ou moins adaptées de textes français et italiens. Il n'est donc pas inconséquent d'envisager qu'il soit aussi responsable de la traduction de *Pamela* d'autant que celle de *A Bela Selvagem* date de la même année 1763². Cette dernière pièce a été traduite pour être représentée cette année-là — comme *Pamela* — mais non pas imprimée (1^{re} édition en 1778). De plus, à l'instar de *Pamela*, comme un *requerimento* le prouve, elle a aussi été mise en scène au théâtre de la Rua dos Condes en 1769³.

1. Voir l'étude et l'édition bilingue du texte par José MASCARENHAS, *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na versão setecentista de Nicolau Luís da Silva*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, 255 p.

2. *A Bella Salvagem [sic], comédia nova composta no idioma italiano pelo Dr. Carlo Goldoni, e traduzida na língua portuguesa para se representar no Teatro do Bairro Alto*. (ANTT/RMC, Temas Diversos, manuscrito n° 545, caixa 235)

3. *A Bela Selvagem* : « Data da censura : 8 de abril de 1769; licença que se pede : Para se representar ; nomes dos censores : António Pereira de Figueiredo, Fr. Luís do Monte Carmelo, Fr. João Baptista de São Caetano ; natureza do parecer dado : autorizada ».

José Mascarenhas (*op. cit.* p. 116) indique que dans le manuscrit *Contas do Princi-*

Hormis ces coïncidences portant sur le lieu de représentations, il n'est pas rare de remarquer la grande liberté des adaptateurs portugais des comédies venues de l'étranger pour ce qui est de la structure de la pièce (la suppression ou l'ajout de scènes ou de répliques, le découpage en nombres d'actes ou de scènes différents...) mais aussi de sa portée idéologique. Or, José Mascarenhas note qu'il n'est pas fait usage de cette liberté dans la traduction de *A Bela Selvagem*¹ ; cela n'est pas non plus le cas avec *Pamela*. L'adaptateur se conforme le plus souvent à la pièce italienne sur le plan de la structure et du message idéologique, notamment au sujet de la place de la femme dans la société, ce qui est assez nouveau au Portugal². Un autre indice porte sur la forme théâtrale privilégiée par Nicolau Luís : toujours des comédies, toujours écrites en vers (à la seule exception des *Maridos Peraltas...*)³. Or, il se trouve que la *Pamela* de Goldoni en prose est transposée en vers dans sa version portugaise. Cette transposition rappelle d'autant plus Nicolau Luís que nous savons que ce dernier est formé à l'école du théâtre espagnol⁴ :

Nicolau Luís não só não acompanhava a impressão como traduzia adaptando o texto aos velhos cânones do teatro que então se praticava⁵.

On peut trouver ici la raison du choix de la *redondilha maior*, ce vers de sept syllabes qui est, de fait, un canon de la lyrique portugaise.

pio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto figure une liste de pièces — parmi lesquelles *A Bela Selvagem* — jouées au mois de juin 1769 à la fois au Bairro Alto et à la Rua dos Condes.

1. José MASCARENHAS, *op. cit.*, p. 19.

2. Mascarenhas (*ibid.* p. 29) évoque « o novo papel que todos os cidadãos são chamados a representar, incluindo a figura feminina, que ganha autonomia própria, já não apenas como uma serva do homem, mas como uma identidade, um poder pensar, sentir e agir que, à data, lhe estavam vedados ».

3. « Costa e Silva dá como principal característica para conhecer as comédias de Nicolau Luís, o ter ele sempre escrito em verso, e achar a prosa como imprópria do poema dramático. Por fatalidade, a única comédia que existe assinada por Nicolau Luís é em prosa ». in Teófilo BRAGA, *História do Teatro Português no século XVIII - A Baixa comédia e a Ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa-Editora, 1871, p. 202-203.

4. « À maneira espanhola, Nicolau Luís adoptou o verso de redondilha com assoantes » affirme Braga, *ibid.*, p. 225.

5. « Non seulement Nicolau Luís ne s'occupait pas de l'impression, mais en plus, il traduisait en adaptant le texte aux anciens canons du théâtre qui se pratiquaient à ce moment-là ». José MASCARENHAS, *op. cit.*, p. 53.

Du reste, ce vers (le plus souvent blanc) est utilisé aussi dans *A Bela Selvagem*. Enfin, la lecture comparative de la *Pamela* portugaise et de *A Bela Selvagem* permet d'observer dans le langage et le style de chacune des pièces un certain nombre de points convergents : le goût pour une syntaxe alambiquée, privilégiant l'inversion des termes de la phrase, procédé fréquent dans les comédies en vers et particulièrement dans les deux citées précédemment ; l'usage de l'hyperbole, des figures de l'exagération, mais surtout l'emploi récurrent de certains termes précieux ou rares dans le texte de comédie. Ces termes, parfois communs aux deux pièces sont employés avec une régularité qui s'apparente à un tic de langage ou, du moins, à un goût mal contrôlé pour l'emploi de certains mots. Ces occurrences pourraient, par conséquent, être l'indice d'un même auteur. Je propose ici un tableau illustrant ce relevé, non exhaustif toutefois :

	<i>Pamela</i> (1763)	<i>A Bela selvagem</i> (1763)	<i>Os Maridos</i> <i>Peraltas</i> ¹ (1788)
Afectar/ afecto (o)	8	25	1
Apartar	23	4	-
Condoer	3	1	-
Decoro (o)	7	7	-
Dilatar	7	1	-
Dita (a)	4	4	-
Egrégio	4	1	-
Empenho / empenhar-se	5	3	-
Excesso (o)	9	12	2
Extremo (o) / extremoso	9	6	3
Fausto/infausto	4	9	-
Idolatrar	4	5	-
Indulto	2	4	-
Iras (as)	4	14	3
Ludíbrio (o)	3	3	-
Numem (o) / numens (os)	3	21	-
Pejo (o)	4	6	-
Pesares (os)	4	3	1

1. *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes, composta por Nicolau Luís da Silva e representada no Teatro da Rua dos Condes, Lisboa, Oficina Morazziana, 1788, 39 p.*

À titre de comparaison, j'ai consulté les textes d'autres pièces en vers de la même époque dont Nicolau Luís n'est pas l'auteur : ce « lexique-échantillon » ne s'y retrouve que de manière très ponctuelle comme, par exemple dans la tragédie *Ósmia*, de la vicomtesse de Balsemão. La comédie anonyme du *Rústico Disfarçado* n'en est pas plus pourvue, tout comme les entremeses en vers que j'ai consultés (tous anonymes). En revanche, *Os Amos Fingidos Criados*, comédie anonyme, est assez riche de ce vocabulaire et me laisse penser que son auteur est également Nicolau Luís. Le tableau suggère enfin que la seule comédie signée par l'homme de théâtre, mais comédie en prose cette fois, contient un lexique d'une tout autre teneur que celui des pièces versifiées. L'écriture de ces dernières réclame la préciosité, l'inversion des termes, l'hyperbole, la pompe. Elle ne souffre ni le « grosseiro » ni le burlesque que l'on retrouve dans l'*entremez* en prose. La comédie en vers est plus statique ; certes, on assiste à plusieurs entrées et sorties de personnages, mais à aucun épisode relevant de la farce, à aucun claquement de porte... La prose dans la dramaturgie portugaise de cette période illustre des situations du quotidien sur le mode souvent burlesque. Le vers exprime une volonté plus moralisante, un discours plus sentencieux, plus sage, plus sérieux. L'exemple de Nicolau Luís est frappant à ce titre. Sa seule comédie en prose s'ouvre sur le dialogue entre la maîtresse de maison, D. Rosaura, et sa soubrette, Colombina, à qui elle demande de surveiller la marmite afin qu'elle ne brûle pas. S'ensuivent des considérations sur la cuisine et le repas du soir, autant de sujets relativement triviaux n'apparaissant jamais dans les comédies en vers qui soulignent des intérêts plus nobles de la part des protagonistes. Par exemple, Pamela brode ou se promène mais ne s'affaire jamais à la moindre tâche ménagère. Les caractéristiques de cette comédie en vers me laissent donc penser que son traducteur est bien Nicolau Luís.

Abordons le troisième aspect de cet exposé : jusqu'à quel point la traduction est-elle fidèle à son modèle ? Certaines remarques sont à faire à ce sujet, tant sur la forme que sur le fond. Même si, dans le Portugal de la seconde moitié du siècle, il n'est pas encore possible de parler de la propagation des idées qui mèneront à la Révolution Française, de nouveaux concepts commencent à être instillés par petites touches au sein du public (de la capitale essentiellement) par

le biais de la circulation des livres et de leurs traductions ainsi que par celui du théâtre. José Mascarenhas le constate à propos de *A Bela Selvagem* :

A Bela Selvagem surge-nos, pois, como um modelo que reflete a ideologia em expansão no século das Luzes, isto é, uma certa prefiguração do que, mais tarde, em 1789, viria a tornar-se o lema da Revolução Francesa : *liberté, égalité, fraternité*¹.

Cette remarque peut également s'appliquer à *Pamela* dans la mesure où, toute vertueuse qu'elle soit, la servante n'en ose pas moins aimer d'un amour véritable son maître ; de son côté, Bonfil envisage clairement de l'épouser, ce qui est pourtant inadmissible, tant dans la Venise de Goldoni que dans le Portugal de Nicolau Luís. Goldoni justifie dans ses *Mémoires* les distances qu'il a prises avec le roman de Richardson quant au dénouement de son intrigue par l'impossibilité de la part du public vénitien d'accepter une telle union. La France de l'Ancien Régime défendait les mêmes valeurs de sang, si l'on en juge par cet extrait de *La vie de Marianne* (1736) de Marivaux au cours de laquelle l'héroïne se trouve dans une situation similaire à celle de Pamela. L'abbesse du couvent où elle est enfermée lui tient ces propos :

Il y a un homme dans le monde, un homme de condition, très riche, qui appartient à une famille des plus considérables, et qui veut vous épouser ; toute cette famille en est alarmée, et c'est pour l'en empêcher qu'on a cru devoir vous soustraire à sa vue. Non pas que vous ne soyez une fille très sage et très vertueuse ; de ce côté-là, on vous rend pleine justice ; ce n'est là-dessus qu'on vous attaque ; c'est seulement sur une naissance qu'on ne connaît point, et dont vous devez savoir tout le malheur. Ma fille, vous avez affaire à des parents puissants, qui ne souffriront point un pareil mariage. S'il ne fallait que du mérite, vous auriez lieu d'espérer que vous leur conviendriez mieux qu'une autre ; mais on ne se contente pas de cela dans le monde. Tout estimable que vous êtes, ils n'en rougiront pas moins de vous voir entrer dans leur alliance ; vos bonnes qualités n'en rendraient pas votre mari plus excusable ; on ne lui pardonnerait

1. « *A Bela Selvagem* nous apparaît donc comme un modèle reflétant l'idéologie qui se répand au siècle des Lumières, c'est-à-dire une certaine préfiguration de ce qui, plus tard, en 1789, deviendra la devise de la Révolution Française : *liberté, égalité, fraternité* ». José MASCARENHAS, *op. cit.*, p. 20.

jamais une épouse comme vous ; ce serait un homme perdu dans l'estime publique. J'avoue qu'il est fâcheux que le monde pense ainsi ; mais, dans le fond, on n'a pas tant de tort ; la différence des conditions est une chose nécessaire dans la vie, et elle ne subsisterait plus, il n'y aurait plus d'ordre, si on permettait des unions aussi inégales que le serait la vôtre, on peut même dire aussi monstrueuses, ma fille ; car, entre nous, et pour vous aider à entendre raison, songez un peu à l'état dans lequel Dieu a permis que vous soyez, et à toutes ses circonstances ; examinez ce que vous êtes et ce qu'est celui qui veut vous épouser ; mettez-vous à la place des parents, je ne vous demande que cette petite réflexion-là¹.

Une trentaine d'années plus tard, la noblesse portugaise ne se comporte pas autrement et se refuse tout autant de mêler son sang à celui du tiers-état. Noblesse et bourgeoisie évitent de se côtoyer². Cependant, et cela peut paraître paradoxal, les maîtres portugais semblent entretenir des rapports plus étroits, plus intimes et plus simples avec leurs domestiques, même si les classes sociales ne se mélangent pas, comme l'illustre ce témoignage du voyageur anglais Dalrymple :

Je me suis trouvé à dîner quelquefois avec des gens de qualité. (...) Ils vivent aussi familièrement avec leurs gens qu'avec leurs égaux, c'est au point d'admettre les premiers d'entre eux à leurs parties de jeux, s'il y a des places vacantes ; cependant les gens de condition sont ici très jaloux de leur naissance, et ne voudraient pas vivre en société avec des bourgeois³.

On retrouve ce comportement social dans les pièces de théâtre de *cordel* qui fourmillent de situations où maîtres et valets nourrissent des liens d'interdépendance plus ou moins affective. Le maître a besoin de son domestique dans toutes sortes de situations. J'ai choisi, parmi tant d'autres exemples, d'illustrer cet état de fait par l'*entremez* anonyme *O Castigo da Ambição* dans lequel Frangalho, le

1. MARIVAUX, *La vie de Marianne*, in *Romans, récits, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 320. La sixième partie du roman, dont est extrait ce passage, a été publiée en 1736.

2. « Le bourgeois s'essouffle à imiter la noblesse qui le méprise ou l'ignore ». Suzanne CHANTAL, *La vie quotidienne au Portugal après le tremblement de terre de 1755*, Paris, Hachette, 1962, p. 106.

3. DALRYMPLE, *Voyage en Espagne et en Portugal dans l'année 1774*, Paris, s.e., 1783, p. 210.

valet de l'étudiant Felisberto, va l'aider à conquérir sa maîtresse contre un vieil avare qui avait des vues sur elle :

Felisberto :	Frangalho, de tua ideia Pende todo o meu acerto.	Felisberto :	Frangalho, de ton industrie dépend toute ma bonne fortune.
Frangalho :	Bem é que agora o confesses, Nem arrotos de soberbo, Para que vejas que os grandes Necessitam dos pequenos. ¹	Frangalho :	Il est bon que tu l'avoues à présent et que tu arrêtes de péter d'orgueil pour que tu finisses par comprendre que les grands ont besoin des petits.

Cependant, le mariage n'est jamais envisageable entre deux personnages de classes sociales différentes. Par exemple, dans *l'entremez O Pintor Fingido*², le jeune amoureux de la demoiselle de la maison peut pénétrer chez elle avec l'accord de son père car il s'est travesti en peintre en bâtiment et que son état ne donne pas de raison de se méfier de lui. Si la demoiselle a l'interdiction de regarder travailler le peintre — sauf si elle est accompagnée de sa servante — c'est davantage pour protéger sa vertu que par peur qu'elle ne s'amourache d'un homme au-dessous de sa condition. Même s'il importe de rappeler que les mentalités évoluent peu à peu sous l'influence du marquis de Pombal, qui entend donner une place plus importante à la bourgeoisie et récompenser la production plutôt que la noblesse oisive, le mélange des classes est hors de propos dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En conséquence, le dénouement que Goldoni imagine pour sa *Pamela* est en adéquation avec le cadre social portugais. Il n'y a donc pas de raison que le traducteur modifie son texte sur ce point. Et, en effet, la version portugaise est très fidèle au modèle italien. L'analyse de la pièce par le Portugais n'est pourtant pas poussée, car, si l'on se réfère à l'opinion de Giuseppe Baretti, critique italien farouchement opposé à Goldoni, Pamela est tout à fait immorale. C'est une pimbêche sans vergogne qui affiche une fausse vertu. Eût-elle été véritablement vertueuse qu'elle aurait quitté son maître sans retard, n'aurait jamais accepté la bague qu'il lui offrait, aurait pleuré d'un vrai chagrin pour sa maîtresse morte et non pas d'amour pour le lord³. Ce point de vue ultra moralisateur eût pu être soutenu par les députés de la Real Mesa Censória

1. *O Castigo da Ambição ou o Velho Aparento Enganado e Desenganado*, 2^a edição, Lisboa, Oficina de Filipe da Silva e Azevedo, 1785, p. 8. (1^{re} édition chez José da Silva Nazaré, 1771, 16 p.)

2. Anonyme, *O Pintor Fingido*, Lisboa, Oficina Francisco Borges de Sousa, 1788, 16 p.

3. Giuseppe BARETTI, *La Frusta Letteraria*, n° XVII (1^o giugno 1764), in *Opere Scelte*, vol. 1, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1975, p. 441-442.

s'ils avaient lu la pièce portugaise avec davantage d'esprit d'analyse puisque, je le rappelle, la traduction est parfaitement fidèle sur ce plan. On pourrait juger Baretti bien rétrograde, mais il n'est que moraliste car, par ailleurs, il veut bien accepter l'idée saugrenue qu'une servante puisse épouser son maître ; en revanche, il lui est insupportable que la comédie érige la fraude et l'hypocrisie en leçon de morale :

E se qualche spiritoso goldonista mi dicesse qui che le cameriere non sono biasimevoli cercando di farsi sposare da padroni babbei, io gli rispondo che non glielo nego ; ma che il dare lezioni pubbliche d'artifici e di fraude sarebbe cosa meritevole d'altre frustate (...) ¹

Baretti n'a pas davantage de tendresse pour les autres personnages, soit nigauds, soit violents, soit les deux à la fois. Quant au contexte de la pièce, il regrette que Goldoni ait induit en erreur ses spectateurs / lecteurs sur divers aspects du lieu de l'action : l'Angleterre. Sur le plan géographique, il constate qu'il n'y a pas de canal à Londres ni de montagnes aux alentours de la capitale anglaise ainsi que l'avance Goldoni. Sur le plan des traditions et coutumes, il remarque que jamais les Anglais ne mettraient de rack dans leur thé. Du reste, loin d'être des brutes féroces d'un autre temps, les lords anglais sont des gens parfaitement policés, alors que le dramaturge italien leur prête un caractère sanguin... proche des latins ² ! De leur côté, les domestiques et les subalternes acceptent sans réagir les injures du lord dans la pièce alors que, de l'avis de Baretti, la population anglaise vit dans un pays « di libertà somma, di giusti-

1. « Et si un goldoniste ne manquant pas d'esprit me disait que les femmes de chambre ne sont pas à blâmer si elles essaient de se faire épouser par leurs nigauds de maîtres, je lui répondrais que je ne le nie pas ; mais le fait qu'il donne des leçons publiques d'artifice et de fraude est une chose digne d'être punie par d'autres fouets que le mien ». *Ibidem*, p. 445.

2. Bonfil, le Portugais, est encore plus irascible que son homologue italien. On le voit à plusieurs reprises brutaliser Pamela ou Geuri, se mettre en colère, alors que le texte original ne fait pas état de cet excès. Ce comportement a peut-être pour but d'ajouter au dramatique de la situation. La comédie n'est pas une farce, elle n'a rien de burlesque. Ainsi Dauri, la sœur de Bonfil présente-t-elle aussi ce caractère que l'on retrouve dans le texte italien avec moins de force par endroits :

zia rigidissima e di coltissima universale eleganza¹ ». Ces reproches faits par Baretti à l'Angleterre théâtralisée de Goldoni sont parfaitement valides, comme le confirme au xx^e siècle Ginette Herry, la traductrice française de *Pamela* :

Nous voici loin de l'Angleterre « philosophique » de la raison, de la liberté intérieure et de la liberté des échanges, de la dignité de chacun et de l'égalité des chances dans la reconnaissance du mérite (...), mais l'Angleterre qui ressort de la pièce est plutôt le lieu expérimental de la passion que la terre élue de la raison².

Notre traducteur s'est rarement posé ces questions et se conforme sans résistance au texte italien, sauf pour l'ajout du rack dans le thé ! Savait-il, du reste, ce qu'était le rack ? Ses lecteurs, en tout cas, avaient toute chance de l'ignorer et ce détail lui a semblé superflu :

Pamela de Goldoni

Isacco : Signore ?
Bonfil : Porta il tè. (Isacco vuol partire)
Ehi, porta il rak. (Isacco via)
Lo beberemo col rak. (Acte I, sc. 13)

(Isaac : Monsieur ?

Bonfil : Apporte le thé.
(Isaac veut sortir).
Holà, apporte aussi du rack (Isaac sort).
Nous prendrons le thé³
avec du rack. (p. 44.)

A Virtuosa Pamela

Lizardo : Senhor, que mandais ?
Milord : Traze depressa
Um pouco de chá : podeis
Continuar o que vos resta. (p. 13)

(Lizardo : Monsieur,
que désirez-vous ?
Milord : Apporte vite
un peu de thé :
vous pouvez continuer à boire
ce qui vous reste.)

Pamela de Goldoni

Miledi Daure : Dunque vieni meco.
Pamela : Non posso farlo.
Miledi : Perchè ?
Pamela : Perchè il padrone lo vieta. (Acte II, sc. 11)

(Daure : Donc tu viens avec moi.
Pamela : Je ne peux pas.
Daure : Pourquoi ?
Pamela : Parce que mon maître l'a interdit. (p. 85)

A Virtuosa Pamela

Dauri : Em fim, se por bem não vieres,
Hás-de vir por violência.
Pamela : Não, por certo, não hei-de ir
Sem que vosso irmão convenha. (p. 29)

(Dauri : Enfin, si tu ne viens pas de bonne grâce,
tu viendras par force.
Pamela : Non, je n'irai sûrement pas sans
que votre frère n'en convienne.)

1. « De totale liberté, de justice très rigoureuse et d'une élégance universelle fort raffinée ». *Ibidem*, p. 447.

2. Ginette HERRY (traduction), Introduction, *Pamela* de Carlo GOLDONI, Arles, Actes Sud, 1995, p. 10. Tous les passages que nous proposons en français sont tirés de cette traduction dont nous précisons les pages.

Hormis ce détail, la fidélité du traducteur se retrouve dans les noms des personnages qui ne présentent pas la moindre connotation portugaise à l'exception du valet Lizardo, ce qui est saugrenu et sans logique. L'orthographe est simplement adaptée de manière à faciliter la prononciation.

<i>Pamela</i> de Goldoni	<i>A Virtuosa Pamela</i>
Milord Bonfil	Milor Bom Fil
Miledi Daure	Dauri
Il Cavaliere Ernold	Ernol
Milord Artur	Milor Artur
Milor Coubrech	Milor Curbexe
Pamela	Pamela
Andreuve	Andred
Madama Jevre	Geuri
Monsieur Longman	Logoman
Monsieur Villiome	Secretário
Isacco	Lizardo

Cette pratique se distingue de la coutume du théâtre populaire qui « nationalise » les noms des personnages des pièces étrangères, parfois en les faisant évoluer dans un lieu également nationalisé, mais pas toujours. Il n'est pas rare de lire, par exemple : « la scène est à Paris », alors que les personnages portent des noms tout autres que français, ce qui va à l'encontre de la plus élémentaire vraisemblance. Ce n'est pas le cas ici et cette fidélité apporte une touche d'exotisme à l'ensemble mais permet aussi de prendre prudemment des distances avec le message, comme si le traducteur sous-entendait qu'une intrigue comme celle de *Pamela* ne pourrait se produire dans son pays. C'est du moins ce que laisse entendre la traduction de la réplique suivante :

<i>Pamela</i> de Goldoni	<i>A Virtuosa Pamela</i>
Artur : Deggio dare una festa ad una mia cugina, ritornata di Portogallo. (Acte II, sc. 2)	Artur : Amigo, festejar quero Uma sobrinha que há pouco Chegou de fora. (p. 23)

3. Toutes les traductions de l'italien sont de Ginette HERRY, *op. cit.*

(Arthur : Je dois donner une fête
à l'une de mes cousines
qui est rentrée du Portugal. (p. 66)

(Arthur : Mon ami, je veux
accueillir chaleureusement
une nièce qui vient
d'arriver de l'étranger.)

Il semble que le traducteur ait voulu éloigner l'intrigue de sa pièce de tout contexte portugais apparent ; néanmoins, je montrerai plus loin que bon nombre de libertés prises sur le texte visent précisément à s'adapter au contexte portugais mais dans le but précis de suivre une ligne propagandiste, celle de la correction des mœurs. Pour l'heure, globalement, on peut dire que l'esprit (mais non pas la forme, j'y reviendrai) de la comédie goldonienne est respecté. Par endroit, la traduction est même pour ainsi dire littérale et on doit reconnaître au traducteur une certaine aisance pour rendre le double sens de certains termes, ou pour traduire les jeux de mots. Par exemple :

Pamela de Goldoni

Miledi : Eh, cavaliere, lasciatela stare.
Elle è caccia riservata
di Milord mio fratello.

Ernold : Non si potrebbe fare
un piccolo contrabbando ?
(Acte II, sc. 2)

(Daure : Eh, chevalier, laissez-la
tranquille. C'est la **chasse gardée**
de Milord mon frère.

Ernold : Pas moyen d'y **braconner**
un peu ? (p. 86)

A Virtuosa Pamela

Dauri : Deixai-a, porque é **fazenda**
solícita a meu irmão.

Ernol : Pois, madama, inda que seja,
Não se poderá fazer agora
na sua ausência

Um pouco de **contrabando** ? (p. 29)

(Dauri : Laissez-la car c'est
une denrée dont mon frère est friand.

Ernold : Et alors, madame,
même si c'est le cas,
ne pourrait-on pas faire en son
absence un peu de contrebande ?)

Mais il est plus intéressant, naturellement, de se pencher sur les différences entre les deux versions. Commençons par les moins porteuses de conséquences idéologiques, celles qui concernent la forme de la version portugaise. Pour ce qui est de l'adaptation structurale, on voit le traducteur portugais prendre quelques libertés sans

grandes conséquences par rapport à l'original, c'est-à-dire qu'il met en scène le premier acte dans trois lieux différents quand Goldoni se contente d'une seule localisation. Cette constatation plaide à nouveau en faveur de mon hypothèse concernant l'identité du traducteur. En effet, Nicolau Luís était avant tout metteur en scène et le goût pour le changement de décor et une visualisation de la pièce avant sa représentation est assez caractéristique d'un metteur en scène qui imagine sa comédie en l'écrivant. Goldoni ne fait que suggérer des lieux distincts puisque la salle comporte plusieurs portes¹. Nicolau Luís va plus loin dans la proposition de mise en scène. En revanche, il maintient la pratique ancienne, héritée de la *comedia* espagnole, de ne pas découper précisément le texte en scènes. Le premier acte comporte trois *mutações* (changements de décor) à l'intérieur desquelles les personnages entrent et sortent sans que soient comptabilisées les scènes. Le deuxième acte ne se passe que dans un seul lieu, mais à nouveau le troisième acte présente quatre *mutações* dont l'une est le jardin de la maison.

Comme je l'ai déjà signalé, sur le plan de l'écriture, de la prose de Goldoni, on passe en portugais à une comédie en vers, soit à une trans-stylisation, selon le terme générique emprunté à Gérard Genette. Cependant l'ensemble n'est pas homogène sur le plan métrique. Les premières scènes sont en *redondilhas maiores*, c'est-à-dire en vers de 7 pieds. Le parti pris du traducteur pourrait sembler être celui de la tradition populaire portugaise puisque les *redondilhas maiores* sont le mètre typique de la poésie traditionnelle depuis les troubadours. À cet égard, on serait tenté de lui reconnaître le mérite d'adapter la forme à la tradition de son pays et donc de rechercher aussi par ce biais l'adhésion du public en conformant le rythme du texte à celui auquel l'oreille est naturellement accoutumée². Un bémol toutefois à cet éloge : les vers ne riment pas, ce qui est en contradiction avec le but vraisemblablement à atteindre. On n'y décele même pas d'assonances ; les vers sont parfaitement

1. « Le lieu unique de l'action, "une pièce avec plusieurs portes", dont deux peuvent "se fermer au cadenas", comme le précise l'une des éditions, devient un lieu mental multiple, d'une étonnante plasticité ». Ginette HERRY, *op. cit.*, p. 9.

2. « Le rythme, c'est l'homme », écrit Gérard Genette au sujet de la transmétrisation, procédé consistant, par exemple lors de la traduction en vers d'un texte, à utiliser un mètre adapté au rythme naturel de la langue de réception. (Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Points, 1992, p. 313.)

blancs. Curieusement, à partir du dernier tiers de la page 7, au beau milieu d'une scène, non seulement apparaît la rime (le plus souvent plate), mais le mètre change et devient assez anarchique, car se voulant décasyllabiques (le mètre portugais de la poésie lyrique ou épique, vers néoclassique le plus souvent blanc), les vers n'ont parfois que 9 ou 8 pieds, ce qui donne une impression de grande maladresse. Le rythme s'en ressent ; son irrégularité annulerait l'expression de gravité et de sérieux si la rime ne compensait pas cette faiblesse. Le traducteur semble s'en être rendu compte puisque, à nouveau à la page 9, lors du premier monologue de Pamela, le mètre redevient la *redondilha maior*. On pourrait tenter de justifier ce choix par la volonté du traducteur de montrer que Pamela est issue du petit peuple. Or, tout son discours et son comportement prouvent le contraire : bien qu'elle ne se sache pas encore de noble extraction, elle possède, de façon presque innée, la sagesse, la pondération mais surtout le langage raffiné et précis de l'aristocratie. Le choix de la *redondilha maior* ne peut donc suggérer l'origine modeste du personnage à moins d'être en totale contradiction avec le message de la pièce. Du reste, dans les répliques précédentes, Pamela s'exprime en décasyllabes, donc l'argument ne tient pas. En revanche, son monologue en *redondilhas maiores* est rimé : les rimes sont alternativement croisées ou embrassées. Une fois le monologue achevé, la rime disparaît et l'on retrouve le rythme des premiers vers. On ne peut pas non plus conclure que le traducteur a choisi un mètre et des rimes spécifiquement lorsque Pamela s'exprime longuement et solennellement, puisque son second monologue n'est pas rimé. La rime ne constitue donc pas la suggestion de la rigueur, de la sentence, de la morale exprimée par Pamela. La suite de la pièce trouve son rythme de croisière régulier dans la *redondilha maior* mais sans les rimes (à de rares exceptions près, tous les vers sont blancs à nouveau). En somme, seuls deux passages en début de pièce se distinguent de l'ensemble, comme si le traducteur avait procédé à des essais qu'il n'aurait pas jugés concluants, mais sans pour cela revenir sur la page écrite. Cet avatar ne plaide pas en faveur de la qualité dramatique de l'ensemble et laisse une sensation d'inachevé.

Cette mise en vers implique diverses conséquences. En premier lieu, la traduction est très éloignée du mot à mot ; le traducteur se permet de dilater ou, au contraire, de contracter le texte origi-

nal, parfois sans raison apparente. Il arrive fréquemment que les répliques de plusieurs personnages ne soient attribuées qu'à un seul en portugais sans que cette simplification apporte quoi que soit au texte. Certains passages sont également remodelés et on assiste par endroits à un agencement assez libre des répliques. Ces adaptations ne modifient cependant pas le message, de sorte que l'on attribuerait cette tendance plutôt à une coquetterie, à une volonté d'apporter une touche personnelle au texte traduit. En second lieu, et c'est la caractéristique la plus évidente, l'enflure du discours est une constante dans l'adaptation portugaise. Autant le style de Goldoni est naturel, souple, souvent enlevé, autant celui de Nicolau Luís (?) est ampoulé, précieux, parfois à la limite du ridicule. Goldoni a des phrases courtes, percutantes pour certaines ; c'est souvent le procédé inverse en portugais. En voici quelques exemples :

Pamela de Goldoni

Pamela : Piango sempre,
quando mi ricordo
della povera mia padrona. (Acte I, sc. 1)

(Pamela : Je pleure toujours
quand je pense à ma pauvre
maîtresse. (p. 25)

Pamela : Signore...
Io non so scrivere. (Acte I, sc. 3)

(Pamela : Monsieur, je ne
sais pas écrire. (p. 28)

Pamela : Obbedisco. (Acte I, sc. 3)

(Pamela : J'obéis. (p. 30)

A Virtuosa Pamela

Pamela : Nestas lágrimas,
ao menos,
Mitigo a ardente saudade
Da minha senhora (p. 3)
(Pamela : Ces larmes, du moins,
calment quelque peu l'ardent
regret que j'ai de ma maîtresse.)

Pamela : Escrevo

Muito mal e não é justo
Que vejais os meus defeitos. (p. 5)
(Pamela : J'écris fort mal et il n'est
juste que vous voyiez mes défauts.)

Pamela : Cumpro, senhor,
o vosso raro preceito. (p. 6)
(Pamela : J'obéis, mon maître,
à votre insigne commandement.)

Du coup, cette préciosité, pas toujours également maîtrisée, mène par endroits à des faiblesses, par exemple à la perte de la clarté du discours :

Pamela de Goldoni

Pamela : Amo che me l'abbia dato il padrone, ma non vorrei ch'egli fosse padrone. Oh, fosse egli un servo come io sono, o foss'io una dama, com'egli è cavaliere! (Acte I, sc. 5)

(Pamela [au sujet de la bague offerte par le lord] :
J'aime que mon maître me l'ait donnée, mais je voudrais qu'il ne soit pas un maître. Oh, s'il était serviteur comme je suis servante, ou si j'étais une noble dame comme il est gentilhomme! (p. 32)

A Virtuosa Pamela

Pamela : Sim tenho, em me seres dada Por quem foste, imensa glória. Porém ele não havia De ser quem é. Oh, se eu fora Igual à sua grandeza ? Oh ! se ele (estrelas piedosas) Tivera, como eu, nascido Humilde da mesma forma ? (p. 7)

(Pamela : Oui, je ressens une grande fierté que tu n'aies été donnée par qui tu le fus. Pourtant, il aurait dû ne pas être celui qu'il est. Ah, si je pouvais égaler sa grandeur ! Oh (étoiles charitables !) s'il était né humble tout comme moi !)

On a aussi, au cours du texte, la sensation d'un certain essoufflement de la part de Nicolau Luís (?), comme s'il avait du mal à renouveler son lexique. Ainsi fait-il usage de répétitions maladroitement involontaires, en l'espace de quelques vers (mots en gras) :

Geuri : Dissesse que o não dissesse
Assim o deixou **ordenado**.
Pamela : Está feito, obedeço, pois
O ordena assim meu amo.
Geuri : E tu ficas com **vontade** ?
Pamela : Bem sabeis que o meu estado
Não tem a **vontade** livre :
Milord é sempre **meu amo**,
Pode **mandar-me**.
Geuri : Pamela,
Sim, já vejo, e não me engano
Que quem te **manda a vontade**
Tens na alma reconcentrado. (p. 28)

Geuri : Quoi qu'il ait dit, c'est ainsi qu'il en a ordonné.
Pamela : N'en parlons plus, j'obéis puisque mon maître l'ordonne ainsi.
Geuri : Est-ce un effet de ta volonté ?
Pamela : vous savez bien que mon état ne me permet pas d'agir à mon gré :
Milord reste mon maître ;
il peut me commander.
Geuri : Pamela, oui, je vois bien, et je ne me trompe pas, que tu portes bien dissimulé au fond de ton cœur celui qui commande à ta volonté.

Ici, les termes répétés appartiennent à un niveau de langue courant. En revanche, lorsqu'il s'agit d'un vocabulaire savant, ces répétitions confinent à la médiocrité car elles relèvent d'un manque de

moyens stylistiques. Je ne donnerai que cet exemple, parmi de nombreux autres : deux pages de suite, le lecteur tombe sur l'expression « *redundar nas ofensas* » (ici : être cause des offenses qui sont faites à), qui n'est pas d'usage courant et, donc, se repère d'autant plus aisément :

Pamela : É de Logoman o amor
Por inclinação sincera,
E **redunda** o de Milor
Em meu dano e **minha ofensa** (p. 18)

Pamela : L'amour de Longman est
une inclination sincère et celui
de mon maître se transforme en
offenses et blessures à mon rencontre.

(...) Vós me ajudai a aplacá-lo
Pois receio que a teima
De Milor com sua irmã
Redunde em suas ofensas. (p. 19)

(...) Vous, aidez-moi à le calmer
car je crains que l'entêtement de Milord
envers sa sœur ne se transforme
en offenses à son égard.

Cet exemple est symptomatique de la recherche, parfois inaccomplie, d'une élégance linguistique propre à ce type de comédie versifiée sur le mode larmoyant. Outre que l'on n'y trouve guère d'expressions populaires, même de la part des serviteurs, à l'inverse du texte goldonien¹, le traducteur se permet de nombreuses additions au texte pour le rendre encore plus pathétique et toucher au cœur un public sensible et prompt à tirer son mouchoir. La multiplication des apartés en portugais est, par exemple, surprenante. On les trouve en début, en fin et même au beau milieu d'une réplique, généralement pour invoquer le Ciel, ou pour se lamenter de sa mauvaise fortune, ce qui donne un tour tout à fait artificiel à la réplique et de surcroît sous-entend que le spectateur a besoin d'explications supplémentaires sur les pensées des personnages, que le texte ne lui suffit pas pour en analyser de lui-même la psychologie ; à moins

1. Madama Jevre répond à Milord qui lui ordonne d'avertir Pamela qu'il l'aime et qu'il attend sa réponse dans l'heure :

Pamela de Goldoni

A Virtuosa Pamela

Madame Jevre : Fra un'ora al più ?
Sì, queste sono cose da farsi
così **su due piedi.** (Acte I, sc. 4)

Geuri : E que tal ?
Meia hora ? É boa pressa ! (p. 6)

Sem que vosso irmão convenha. (p. 29)

(Geuri : Dans une heure au plus tard ? Bien sûr, ces choses-là se règlent plus vite que la musique ! (p. 32)

(Geuri : Et alors ? Une demi-heure ? Voilà un bel empressement !)

qu'il ne s'agisse d'incapacité de la part des acteurs à rendre ces sentiments...

Milor : Não é necessário,
atende **(eu me confundo)**.
Pamela : Ah, senhor, que
quereis que diga o mundo
De meu decoro, vendo
(que agonia)
Ambos sós, e sem outra
companhia ? (p. 7)

Milor : C'est inutile,
attends (Je suis confus).
Pamela : Ah, Monsieur,
que voulez-vous
que le monde dise de mon
honneur en nous voyant
(quelle souffrance !) tous deux
seuls, sans autre compagnie ?

Outre ces apartés, destinés, pour beaucoup, à préciser les états d'âme des personnages, d'autres additions de texte jouent sur le registre larmoyant, beaucoup plus insistant dans l'adaptation portugaise que dans la pièce italienne. Au début de la première scène, Pamela pleure la mort de sa maîtresse comme celle d'une mère (ce que ne dit pas le texte de Goldoni). On remarquera la dilatation de la réplique de Geuri, assez incongrue dans la bouche d'une gouvernante :

Pamela de Goldoni

Pamela : Piango sempre quando
mi ricordo della povera mia padrona.
Jevre : Vi lodo, ma sono
tre mesi che è morta.
Pamela : Non me ne scorderò mai.
Sono una povera giovane, figlia
d'un padre povero, che colle
proprie braccia coltiva le terre
che gli somministrano il pane.
Elle mi ha fatto passare dallo
stato misero allo stato comodo ;
dalla coltura d'un orticello all'onore
di essere sua camariera. Mi ha fatto
istruire, mi ha seco allevata, mi amava,
mi voleva sempre vicina ; e volete
ch'io me ne scordi ? Sarei troppo
ingrata, e troppo immeritevole
di quella sorte che il cielo
mi ha benignamente concessa.
(Acte I, sc. 1)

A Virtuosa Pamela

Pamela : Nestas lágrimas ao
menos,
Mitigo a ardente saudade
Da minha senhora.
Geuri : É justa
A tua dor, é louvável ;
A tua dor, é louvável ;
Porém, se já há três meses
Que é falecida ; bastante
Tempo havia para pôres
A tão contínuos pesares
Algum alívio.
Pamela : Se comigo
Foi tanta a sua piedade,
Como poderei eu dela,
Geuri, esquecer-me um instante ?
Entre as humildes cabanas
Em que nasci miserável,
E sendo meus pais uns pobres
Lavradores, a sua piedade

Me tirou, para fazer-me tão feliz,
Que eu era a imagem
Do seu amor ; que desvelos
Lhe não custou **o educar-me**
Como mãe! Ah ! que seria
Ingratidão estranhável
Se, à vista desta lembrança,
Os meus olhos se enxugassem !
(p. 3)

(Pamela : Je pleure toujours
quand je pense à ma pauvre
maîtresse.

Jèvre : C'est bien, mais voici
trois mois qu'elle est morte.

Pamela : Je ne l'oublierai jamais.

Je suis une pauvre fille dont le père
est pauvre et cultive les champs
de ses propres bras pour gagner
son pain. C'est elle qui m'a fait passer
de la misère à l'aisance, de la culture
d'un potager minuscule à l'honneur
d'être sa femme de chambre.

Elle m'a fait donner de l'instruction,
elle m'a élevée à ses côtés,
elle m'aimait, elle me voulait
toujours auprès d'elle ; et vous voudriez
que moi, j'oublie tout ça ? Je serais
trop ingrate et je mériterais trop peu
le sort heureux que le Ciel m'a concédé.
(p. 25)

(Pamela : Ces larmes, du moins,
calment quelque peu l'ardent regret
que j'ai de ma maîtresse.

Geuri : Ta douleur est juste et
Geuri : Ta douleur est juste et
louable ; cependant, il y a déjà
trois mois qu'elle est décédée ;
tu avais bien assez de temps
pour apporter quelque consolation
à de si longs chagrins.

Pamela : Si sa compassion fut si
grande envers moi, Geuri, comment
pourrais-je l'oublier un instant ?
Elle m'arracha à l'humble cabane
où je suis née dans la misère
puisque mes parents étaient de
pauvres paysans, pour me
rendre très heureuse, car j'étais
le reflet de son amour ; que de
peine n'a-t-elle pas dû prendre
pour m'éduquer comme une mère !
Ah, ce serait une ingratitude
bien étrange de ma part si,
à ce souvenir, mes yeux séchaient
leurs larmes.)

Je ne donnerai qu'un dernier exemple des ajouts portugais au
texte italien, celle de la réplique de Pamela au dernier acte, alors
qu'elle se trouve au jardin, lieu propice à la demande en mariage
à venir et aux divagations lyriques. Cette excroissance est de la
seule responsabilité du traducteur qui lui donne un tour rappelant

les thèmes des *cantigas de amigo* du Moyen Âge, mais dans une métrique tout à fait aléatoire :

Pamela : Florida habitação,
onde os cuidados
Nos tempos passados
Minha alma divertia
As penas que dentro em si sentia :
Eu me aparto a viver de vós ausente
Para sempre descontente
De um bem que eu mesmo ignoro
Se é respeito, ou se adoro.
Nem vós, ó claras fontes,
Penhascos e mais montes,
Murmureis mais de meus amores,
Nem de vós, ó flores,
Quero mais por piedade
Que levar para sempre
esta saudade. (p. 41)

Pamela : Demeure fleurie où,
autrefois, mon âme soulageait
les maux, les peines qu'elle sentait
en elle, je vous quitte pour
vivre loin de vous, pour toujours
insatisfaite d'un bien dont
je ne sais moi-même s'il est du regret
ou de l'amour. Vous non plus,
oh, sources limpides, vous rochers et
vous collines, ne dites plus rien
de mes amours ; De vous non plus,
oh, fleurs, je ne veux rien, par pitié,
qu'emporter avec moi pour
toujours cette nostalgie.

Même si le fond de la comédie goldonienne est respecté, on peut peut-être voir ici une certaine trahison de la part du traducteur qui ne s'est guère préoccupé de donner la vigueur et la fougue italienne à son texte, mais a précisément ajusté sa langue aux habitudes littéraires de ses récepteurs.

Venons-en à présent aux aspects liés à l'idéologie de la comédie. D'une manière générale, les modifications opérées par Nicolau Luís (?) ne sont que de l'ordre du détail. Par exemple, Bonfil menace Pamela de blasphémer si elle n'accepte pas les cinquante guinées qu'il lui offre. Il eût été impossible de lire une telle chose en portugais. La version est donc bien adoucie :

Pamela de **Goldoni**

Bonfil : Prendile, fraschetta,
prendile ;
che, giuro al cielo, mi sentirai
bestemmiare. (Acte I, sc. 6)

A Virtuosa Pamela

Milor : Oh, Céus supremos !
Aceita ingrata.
Esta acção é de uma fé que
é tão rendida,
Ou a impulsos da dor que me arrebatá
A teus olhos verás que perco a vida.
(p. 9)

L'avatar portugais de la *Pamela* de Goldoni : un roman mis en pièce

(Bonfil : Prends-les, petite sottie,
prends-les ; sinon, par tous les saints,
tu m'entendras blasphémer. (p. 35)

(Milord : Oh, Dieux du Ciel !
Accepte, ingrate ; cet acte est le fait
d'un amour très pur.
Ou alors, emporté par une douleur
sans frein, de tes yeux
tu me verras perdre la vie.)

Certains traits de caractères sont également forcés ou modifiés selon les mentalités portugaises. Ainsi, je l'ai déjà dit, Bonfil est encore plus autoritaire que son homologue italien ; quant à Pamela, si son intelligence est mise en valeur chez Goldoni, au Portugal cette qualité ne représente qu'un intérêt mineur. Ce n'est pas là ce que l'homme attend de la femme portugaise. Le traducteur le sait bien qui transforme l'intelligence en *formosura* (beauté) :

Pamela de **Goldoni**

A Virtuosa Pamela

Jevre : Voi fra le altre prerogative
avete quella d'uno spirito così pronto,
che tutto apprendre con facilità.
(Acte I, sc. 1)

Geuri : No teu semblante
Pôs o Céu da formosura
A mais portentosa imagem. (p. 3)

(Madame Jèvre : Vous, entre vos autres
excellentes qualités, vous avez celle
d'une intelligence si vive que vous
comprenez tout facilement. (p. 25)

(Geuri : Sur ton visage,
le Ciel a placé la plus prodigieuse
image de la beauté.)

Si certains ajouts ne portent pas à conséquence, d'autres sont introduits de manière à correspondre au canon de la comédie correctrice des mœurs et, au passage, propagandiste. Goldoni était pourtant un moraliste, mais pas encore suffisamment pour le Portugais :

Pamela de **Goldoni**

A Virtuosa Pamela

Bonfil : Vuoi restare ?
Pamela : Ah no, permettetemi
ch'io me ne vada. (Acte II, sc. 3)

Milor : Queres tu ficar, Pamela ?
Pamela : Ah, senhor, se vos agrada,
A mim, nem a vós, convém.
Cada um de nós só faça
O que nos convém a honra

E a obrigação nos manda (p. 26)

(Bonfil : Tu veux rester ?

Pamela : Ah, non, permettez-moi
de m'en aller (p. 77)

(Milord : Veux-tu rester, Pamela ?

Pamela : Ah, monsieur, si cela vous agréé,
ce n'est convenable ni pour moi,
ni pour vous. Que chacun de nous fasse
ce que l'honneur lui dicte et
la raison lui impose.)

Le traducteur n'oublie pas de glisser un éloge au roi, qui confine à la flagornerie. Quand le père de Pamela se révèle être un noble écossais, il est réhabilité dans sa dignité par le témoignage du père d'Arthur et par un décret signé d'un secrétaire d'État. Or, le Portugal vit, à ce moment-là, en plein despotisme éclairé, dans un régime régalien que Pombal entretient avec vigueur. Le texte s'en ressent, puisque c'est la clémence du roi qui rend son titre au comte :

Pamela de Goldoni

Artur : Tutto mi è noto.
Mio padre faticò tre anni per
ottenergli il perdono,
e pochi giorni prima della
sua morte uscir doveva il
favorevol rescritto.

Bonfil : Oh cieli ! Il conte ha ottenuta
la grazia ?

Artur : Si, non manca che farne spedire
il decreto dal segretario di Stato.
(Acte III, sc. 12)

A Virtuosa Pamela

Arthur : Tudo sei, porque meu pai
Fez exactas diligências
Por lhe alcançar o perdão
Que obteve da Real Grandeza.

Milor : Que me dizeis, caro amigo ?
Pois tanta foi a clemência

Do Soberano que já
Do Soberano que já
Perdoou ao conde ?

Artur : Só resta
Que o Secretário de Estado
Formalmente a graça expendá.
Tudo sei por uma carta
Que meu pai nos deixou feita
Para o conde, em que lhe dava
A indubitável certeza
De ter já da Majestade
Alcançado a mercê Régia. (p. 44)

(Arthur : je sais tout. Mon père
s'est efforcé pendant trois ans d'obtenir

(Arthur : Je sais tout car mon père
fit les requêtes nécessaires pour

son pardon, et peu de jours avant
sa mort, sa grâce devait être signée.
Bonfil : Dieux du ciel !
Le comte a obtenu sa grâce ?
Arthur : Oui. Il ne manque plus que
l'expédition du décret par
le Secrétaire d'État. (p. 117)

obtenir son pardon de Sa Majesté.
Milord : Que me dites-vous, cher
ami ? La clémence du souverain
fut-elle donc si grande pour qu'il ait
déjà pardonné au comte ?
Arthur : Il ne manque plus au
secrétaire d'État que de dépêcher en
bonne et due forme cette grâce.
Je sais tout par une lettre écrite
pour le comte que mon père nous
laissa, et dans laquelle il lui donnait
l'assurance indubitable d'avoir déjà
obtenu la grâce royale de Sa Majesté.)

Au chapitre des suppressions, une est intéressante : il s'agit de celle d'une partie de la tirade d'Ernold sur le théâtre. Le jeune voyageur affirme péremptoirement que les comédies anglaises ne font pas rire mais qu'en revanche, le théâtre italien est fort plaisant. S'en suit la description du personnage d'Arlequin et de quelques unes de ses saillies sur scène. Le traducteur portugais ne s'aventure sur ce terrain que sur la pointe des pieds. La mascarade n'est pas une coutume portugaise. Par ailleurs, les insolences d'Arlequin ne sont pas admissibles sur les scènes lusitanes. Du coup, sa réplique est tronquée, bien moins enlevée, et perd tout l'enthousiasme de celle d'Ernold :

Pamela de Goldoni

Ernold : (...) se andate al teatro,
ove si fanno le opere musicali,
vi andate per piangere,
e vi alletta solo il canto patetico,
che dà solletico all'ipocondria.
Le commedie inglesi sono critiche,
instruttive, ripiene di bei
caratteri e di buoni sali,
ma non fanno ridere. In Italia almeno
si godono allegre e spiritose commedie.
Oh se vedeste que bella maschera è
l'Arlecchino ! È un peccato,

A Virtuosa Pamela

Ernol : Só as comédias inglesas
Por fúnebres, vos agradam.
Ides chorar ao teatro
Por divertimento ? As farças
Só sei se executam bem
Nas comédias italianas.
Se vísseis ao Arlequim
Trocando sempre as palavras,
Falando sempre em comer,
Dando em seu amo pancadas !
Bravo, bravo, meus amigos,
Só isso é que me agrada. (p. 16)

che in Londra non vogliono
i nostri Inglesi soffrir
la maschera sul teatro.
Se si potesse introdurre nelle
nostre commedie l'Arlecchino,
sarebbe la cosa più piacevole
di questo mondo. Costui
rappresenta un servo goffo ed
astuto nel medesimo tempo.
Ha una maschera assai ridicola,
veste un abito di più colori,
e fa smascellar dalle risa.
Credetemi, amici, che
se lo vedeste, con tutta la
vostra serietà sareste sforzati
a ridere. Dice delle
cose spiritosissime. Sentite
alcuni de' suoi vezzi che ho
ritenuti in memoria. Invece di
dir *padrone*, dirà
poltrone. In luogo di dir
dottore, dirà *dolore*.
Al *cappello*, dirà *campanello*.
A una *lettera*, una *lettiera*.
Parla sempre di mangiare, fa
l'impertinente con tutte le donne.
Bastona terribilmente il padrone...
(Acte I, sc. 16)

(Ernold : Si vous allez au théâtre d'opéra,
c'est seulement pour pleurer, et
seules vous attirent les mélodies
pathétiques qui réveillent votre
hypocondrie. Les comédies anglaises
sont satiriques, instructives,
pleines de beaux caractères et
d'excellents jeux de mots, mais elles
ne font pas rire. En Italie, au moins,
les comédies sont pleines de vie
et de gaîté. Oh, si vous voyiez
quel personnage est l'Arlequin!
C'est bien dommage qu'à Londres,
les Anglais ne tolèrent pas les
personnages masqués sur la scène!
Si l'Arlequin pouvait être

(Ernold : Seules les comédies
anglaises vous agréent parce
qu'elles sont sinistres. Allez-vous
pleurer au théâtre par plaisir?
Des farces, seules les comédies
italiennes en ont de bonnes.
Si vous voyiez Arlequin inversant
toujours les mots, ne parlant que
de manger, donnant des coups
de bâton à son maître. Bravo,
bravo, il n'y a vraiment que
cela qui me plaise, mes amis.)

introduit dans nos comédies,
ce serait la chose la plus plaisante
du monde. Il représente un valet
niais et rusé à la fois. Il a un
masque très amusant, son habit
est de plusieurs couleurs et
il fait rire à vous décrocher
la mâchoire. Croyez-moi, mes amis,
si vous le voyiez, malgré toute
votre gravité, vous seriez
forcés de rire. Il dit les choses
les plus spirituelles du monde.
Voici quelques-unes de ses saillies
que j'ai retenues par cœur. Au lieu
de dire *patron*, il dit
poltron. Au lieu de dire
docteur, *douleur*.
À un *chapeau*, il dit *crapaud*.
À une *laitière*, *litière*.
Il parle sans cesse de manger,
il fait l'insolent avec toutes les femmes.
Il bâtonne furieusement son maître...
(p. 52-53)

S'agissait-il de se rattraper dans la suite de ce passage ? En tout état de cause, pour compenser la réduction précédente, le traducteur ajoute à cette réplique une bouffonnerie de son cru, bouffonnerie destinée à ridiculiser encore davantage le voyageur stupide, maladroit et impoli. Ce personnage est, du reste, conçu pour amuser le public, au prix parfois d'un comique assez peu raffiné !

Observons une autre coupe, celle de la scène 17, Acte 1, alors que Pamela, seule, fait en quelque sorte le point sur sa triste situation et décide de quitter le lord. Ce monologue, qui révèle les tourments psychologiques du personnage, a totalement disparu en portugais. Officiellement, elle veut fuir la maison car son maître a fait injure à son honnêteté et la harcèle. Ce faisant, elle évoque les conséquences de cette fuite : elle ne verra plus les êtres qui lui sont chers et qui forment, en quelque sorte, sa seconde famille : Madame Jèvre, Monsieur Longman, les domestiques de la maison et, enfin, le maître, un maître plein de qualités. Inconsciemment, c'est par lui que s'achève

sa liste ; c'est lui qu'elle retient fondamentalement. Elle tente de se raisonner en se souvenant de sa rudesse mais conclut par un « Je le fuirai avec difficulté, mais je le fuirai. (...) Mon pauvre maître ! » (p. 54). De tout évidence, si sa raison lui dicte la fuite, son cœur la convainc de rester. C'est cette attitude que Baretto considère hypocrite. Le traducteur portugais, lui, a évité le piège en réduisant la réplique à trois vers, probablement parce que ce passage rendait trop équivoque la vertu de la soubrette :

Pamela : Em fim, deixarei Milor ! Que rigorosa sentença ! Como a pronunciá-la chego ! (p. 17)	Pamela : Enfin, j'abandonnerai Milord ? Quelle sentence sévère ! Comment puis-je encore la prononcer ?
---	--

Une autre suppression concerne un dialogue entre Longman et Pamela : dans la pièce italienne, le vieillard commence une cour discrète à la jeune fille (Acte I, sc. 18). Ce petit passage disparaît dans la version portugaise, non pas qu'il soit indécent que des vieillards fassent la cour aux jeunettes, mais parce que c'est un sujet de farce maintes fois rebattu dont l'esprit ne convient pas à la comédie larvoyante à laquelle nous avons affaire. Il convient de ne pas mélanger les genres. Du coup ; puisque le Longman portugais ne fait pas état des sentiments à Pamela, la dernière réplique de la scène est incongrue :

Pamela : (...) Me estima e venera, Também me idolatra como Milor ; mas com diferença : Que é de Logoman o amor Por inclinação sincera, E redundo o de Milor Em meu dano e minha ofensa. (p. 18)	Pamela : Il m'estime et me vénère ; il m'idolâtre aussi tout comme Milord, mais avec une différence : c'est que l'amour de Longman est une inclination sincère et celui de mon maître se transforme en offenses et blessures à mon endroit.
---	---

Comment peut-elle connaître l'amour de Logoman pour elle puisque le passage où il aurait pu se déclarer manque justement ? On le voit : l'adaptation exige une rigueur qui n'est pas toujours de mise ici. Mais la modification la plus importante concerne la réplique, souvent commentée, de Madame Jèvre sur l'inégalité des classes sociales :

Jevre : Che si abbia a morire
per salvar l'onore, l'intendo ;
ma che sia disonore sposare una
povera ragazza onesta, non la capisco.
Io ho sentito dir tante volte che
il mondo sarebbe più bello, se non
l'avessero guastato gli uomini,
i quali per cagione della superbia
hanno sconcertato il
bellissimo ordine della natura.
Questa madre comune ci considera
tutti eguali, e l'alterigia dei
grandi non si degna dei piccoli.
Ma verrà un giorno, che dei
piccoli e dei grandi si farà
nuovamente tutta una pasta.
(Acte III, sc. 3)

Jèvre : Qu'il faille mourir pour
sauver son honneur, je veux bien ;
mais que ce soit un déshonneur
d'épouser une pauvre fille honnête,
je ne comprends pas. J'ai entendu
dire tant et tant de fois que
le monde serait bien plus beau si
les hommes ne l'avaient pas gâché en
détruisant par leur orgueil le bel
ordre de la nature. Cette mère
qui nous est commune nous considère
tous comme des égaux et la suffisance
des grands dédaigne les petits.
Mais un jour viendra où des petits
et des grands on fera de nouveau
une seule pâte. (p. 99)

Giorgio Cavallini dit avec justesse :

La battuta non presenta alcuna carica eversiva che sarebbe inconcepibile nel Goldoni, ma riflette il suo costante richiamo ai principi della natura e dimostra anche una certa sua sensibilità democratica nell'auspicare il superamento delle rigide divisioni sociali.¹

Naturellement, Goldoni n'est pas subversif, mais ce passage reflète son attrait pour une égalité naturelle entre les hommes et pour certaines notions philosophiques du XVIII^e siècle (n'oublions pas qu'il était proche de Voltaire). S'il évite prudemment le terme de « noblesse » au sens de titre, il sous-entend que le noble véritable, le noble de cœur, sait ce qu'est l'honneur et la droiture. L'ordre naturel se moque des classes sociales et c'est cette nature qui devrait prévaloir. Or, la suffisance des grands n'est pas dans l'ordre de la nature ; elle a été créée par les hommes, elle est artificielle. Il s'agit d'attendre que la nature regagne ses droits et l'on connaîtra alors la

1. « La réplique ne présente aucune charge subversive qui serait inconcevable chez Goldoni, mais illustre son rappel constant des principes de la nature et démontre également une certaine sensibilité démocratique de sa part dans le fait de souhaiter qu'un jour les catégories sociales ne seront plus de mise ». Giorgio CAVALLINI, *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni Editore, 1986, p. 53.

véritable égalité entre tous les hommes. Cette théorie, aussi humaniste qu'elle soit, ne pouvait pas être traduite littéralement en portugais. La réplique est rendue par un court dialogue entre Artur et Geuri :

Geuri : Pois há-de
A nobreza tanto arisca
Observar que há-de privar-se
Da prenda que mais estima
Só porque o Céu a criou
De origem menos distinta ?
Artur : Sim, Geuri, que um peito nobre
Há-de antes perder a vida
Que sacrificar a honra
Nos altares da ignomínia.
Geuri : Vaidosa desigualdade
Soube inventar a malícia ;
Pois, em fim, na sepultura,
Como sombra se dissipa. (p. 35)

Geuri : Alors, la noblesse si
intraitable devra bien constater
qu'elle se privera du présent
qu'elle estime le plus, simplement
parce que le Ciel lui a donné
une origine moins illustre ?
Arthur : Oui, Geuri, car un cœur
noble préférera perdre la vie
plutôt que de sacrifier son honneur
sur l'autel de l'ignominie.
Geuri : Vaniteuse inégalité que
celle que la méchanceté a su inventer.
Car enfin, dans la sépulture,
elle s'évanouira comme une ombre.

Ici, le terme *nobreza* est employé et comporte le double sens du titre hérité et de la qualité de cœur. Geuri semble tenir un discours plus clair. En revanche, elle est moins audacieuse que Jèvre : au lieu d'une affirmation péremptoire, elle pose une question, moins abrupte certes, mais qui induit une réponse négative de la part du lecteur/spectateur qui prend parti pour Pamela : les nobles doivent-ils renoncer à ce qu'ils chérissent le plus au monde pour des raisons d'ordre social ? Artur appartient à un monde du passé ; c'est un conservateur dont on sent qu'il obéit encore au code de l'honneur chevaleresque (emploi des mots *honra*, *perder a vida*, *ignomínia...*), alors que la servante italienne projette un avenir dans lequel les hommes seront égaux, puisque faits « d'une même pâte » : c'est à un discours presque politique que nous avons affaire. Geuri, elle, et c'est en cela qu'elle se distingue de Jèvre, tient un discours éminemment empreint de catholicisme. La vanité et la méchanceté (*vaidosa desigualdade*, *malícia*) qui sont des péchés capitaux, sont de prudentes métonymies. Ce ne sont pas les grands qui dédaignent les petits ; ce sont les défauts humains universels qui dérèglent le bon fonctionnement de la société. La solution pour réduire l'inégalité

entre les hommes réside dans la mort¹ ; c'est elle qui aplanit les différences (*Pois em fim na sepultura / como sombra se dissipa*).

On le voit à travers cet extrait, l'idéal est encore loin d'être l'idéal philosophique des Lumières. La mentalité portugaise est profondément ancrée dans une croyance catholique alliée du pouvoir en place et réfractaire à l'évolution de la société telle qu'elle commençait à se dessiner au xviii^e siècle dans divers pays d'Europe. Tant les prérogatives du clergé que celles de la noblesse ont encore de beaux jours devant elles et la morale est essentiellement fondée sur la religion, sans la moindre place pour l'idée de laïcité. Il était impossible à Goldoni de faire admettre un mariage entre une servante et un noble à Venise ; il est encore moins possible d'imaginer au Portugal un monde plus égalitaire, hormis au-delà de la vie terrestre ! L'adaptation portugaise de la *Pamela* de Goldoni est bien symptomatique d'un théâtre portugais encore soumis, en cette seconde moitié du xviii^e siècle, à des critères sociaux trop puissants pour qu'il puisse véritablement s'émanciper. Même si l'influence du dramaturge italien a contribué à l'évolution de ce théâtre, ce dernier reste un art trop populaire pour être libre et inventif. Contrôlé de près par le pouvoir, il est l'un de ses instruments de prédilection en matière sociale.

1 Annexe anthologique

Nova Comédia intitulada

*A mais heróica Virtude
ou a virtuosa Pamela*

(édition de 1790)

Acto I, Mutação II (p. 7-10)

(*Sai Milor da esquerda*)

Mil. Impaciente

Torno a ver a Pamela ;
se será Geuri ? mas não, é ela.

Comédie nouvelle intitulée

*La vertu la plus héroïque
ou La vertueuse Pamela*

Acte I, tableau 2

(*Milord entre à gauche*)

Milord : C'est plein d'impatience

Que je vais revoir Pamela ;
(*à part*) serait-ce Geuri ? Mais non, c'est elle.

1. Ce thème de l'égalité dans la mort remonte au Moyen-Âge.

(à parte)

Pam. É o senhor. (retirando-se)

Mil. (Para ela) Onde vais?
Espera : por ventura, sou eu alguma fera ?

Pam. Senhor. (à parte) Oh, Céus, valei-me e em tão grande perigo socorrei-me.

Mil. Pamela, a Geuri há pouco viste ?

Pam. Há mui breves instantes que de vós me apartei.

Mil. Creio que antes melhor tu disseras que fugiste.

Pam. Ainda vê-la me não foi possível.

Mil. (à parte) Demora insofrível! Pois tinha em que ocupá-la.

Pam. Pois permite que eu vá a chamá-la
(Partindo)

Mil. Oh, Céus! já é excusado esse exame.

Pam. Ao menos permite que Geuri chame.

Mil. Não é necessário, atende. (Eu me confundo)

Pam. Ah, Senhor, que quereis que diga o mundo de meu decoro, vendo (à parte : Que agonia!) ambos sós, e sem outra companhia ?

Mil. Pois é cousa que o crédito destrua o falar um amo a uma serva sua ?

Pam. Finalmente, Senhor, eu com decência nesta casa não estou.

Pamela : (en se retirant) Voilà mon maître.

Milord : Où vas-tu ? Attends : suis-je d'aventure quelque bête sauvage ?

Pamela : Monsieur. (à part) Oh, Dieu, Protégez-moi et, dans un si grand péril, venez à mon secours.

Milord : Pamela, as-tu vu Geuri tantôt ?

Pamela : Il n'y a qu'un instant que je vous ai quitté.

Milord : Tu devrais plutôt, me semble-t-il, dire que tu t'es enfuie.

Pamela : Je n'ai pu la voir en si peu de temps.

Milord : Quelle insupportable attente ! (à part) J'avais de quoi l'entretenir.

Pamela : Permettez donc que j'aille la chercher.

(elle se retire)

Milord : Ciel ! Il n'est plus nécessaire d'examiner davantage.

Pamela : Permettez au moins que j'appelle Geuri.

Milord : Ce n'est pas la peine, reste. (à part) Je suis troublé.

Pamela : Monsieur, que voulez-vous que dise le monde de ma vertu en nous voyant (à part : Quelles affres !) seuls tous deux, sans autre compagnie ?

Milord : Tout crédit est-il donc perdu lorsqu'un maître parle à sa servante ?

Pamela : À vrai dire, monsieur, il n'est plus décent que dans cette maison je vive encore.

Mil. Que impaciência! Nesta casa, porquê? Não desempenho a promessa que fiz de proteger-te?

Pam. Não é essa a razão.

Mil. Pois, qual é?

Pam. Porque não tenho como se está vendo, e o mundo observa, nela Senhora de quem seja serva.

Mil. Pois descança e vive sossegada que a minha irmã Dauri para criada te quer em casa; diz, irás com gosto?

Pam. O que vós dispuserdes, é disposto.

Mil. Pergunto se irás de boa mente?

Pam. Como, madama Dauri se contente desta minha pouca habilidade; eu, por mim, de boa e fiel vontade irei servi-la, bem que reconheço que Dauri é delicada com excesso. Eu estava costumada atégora a servir uma Senhora que, se um erro me via benigna o relevava e o sofria.

Mil. Está feito; logo irás.

Pam. Assim o espero.

Mil. Pois não hás-de ir.

Pam. Porquê?

Mil. Porque não quero.

Pam. Se me deixasseis ir, tínheis cumprido com a promessa.

Mil. Eu tenho discorrido não é justo te deixe ir.

Milord : J'enrage! Et pourquoi, plus dans cette maison? Est-ce que je ne tiens pas la promesse que j'avais faite de te protéger?

Pamela : Il ne s'agit pas de cela.

Milord : Qu'est-ce donc, alors?

Pamela : C'est parce que, comme chacun peut le voir, et le monde aussi, je n'ai plus de dame à y servir.

Milord : Eh bien, rassure-toi et sois tranquille, car ma sœur Dauri te veut chez elle pour servante; dis-moi, iras-tu volontiers?

Pamela : Il sera fait selon votre volonté.

Milord : Je te demande si tu iras de bonne grâce.

Pamela : Si madame Dauri se satisfait de mon peu d'habileté, quant à moi, c'est de la meilleure volonté du monde que je la servirai, même si je sais bien que Dauri est fort exigeante. J'étais accoutumée jusqu'à présent à servir une maîtresse qui, lorsqu'elle me voyait commettre une erreur, la corrigeait avec bonté et patience.

Milord : C'est décidé, tu iras de ce pas.

Pamela : C'est ce que je souhaite.

Milord : Eh bien, tu n'iras point.

Pamela : Pourquoi cela?

Milord : Parce que je ne le veux pas.

Pamela : Si vous m'y laissez aller, vous tiendriez ainsi votre parole.

Milord : J'ai bien réfléchi, il n'est pas bon que je te laisse t'y rendre.

Pam. Ficava eu bem com vossa irmã, Senhor.

Mil. Não é justo, nem razão que eu, Pamela, te cometa a Dauri, minha irmã, que é indiscreta.

Pam. Pois então, perdoai, qual foi o intento com que falastes em tal?

Mil. Teu pensamento quis ver por este modo descoberto.

Pam. Podeis estar certo que diria que sim.

Mil. Fora mais justo que disseses que não.

Pam. Tremo e me assusto! Que dissesse que não? A causa ignoro.

Mil. Sim, por que vês o muito que te adoro.

Pam. Se é certo o que eu escuto, e a causa é esta, me apartarei de vós com maior pressa.

(querendo retirar-se)

Mil. E tu tens coração para deixar-me?

Pam. Que impróprio estilo é esse de falar-me, que o não sofre o meu pejo e a minha fama?

Mil. Deixai que a ardente chama que me abrasa, belíssima Pamela, mitigue nessa mão nevada e bela.

Pam. Retirai-vos, Senhor.

(partindo)

Mil. Tens ousadia de contradizer-me?

Pamela : Je serais très bien chez votre sœur, monsieur.

Milord : Il n'est ni raisonnable ni convenable, Pamela, que je te confie à ma sœur Dauri, qui n'est guère délicate.

Pamela : Mais alors, avec votre permission, monsieur, dans quelle intention

M'avez-vous parlé de cela?

Milord : J'ai voulu ainsi mettre tes pensées à nu.

Pamela : Vous pouviez être assuré, pourtant, que j'allais dire oui.

Milord : Il eut été plus convenable de me dire non.

Pamela : J'en tremble et j'en suis effrayée! Vous dire non? Je ne vois pas pourquoi.

Milord : Parce que tu sais à quel point je t'adore.

Pamela : Si ce que j'entends est vrai, et si telle en est la raison, je m'éloignerai de vous bien plus vite encore.

(elle fait mine de partir)

Milord : Et tu aurais le cœur de me laisser?

Pamela : Sont-ce là des façons de me parler, offensantes pour ma pudeur et ma réputation?

Milord : Permettez que l'ardente flamme qui me dévore, belle Pamela, soit apaisée par cette blanche et jolie main.

Pamela : Retirez-vous, monsieur.

(elle s'en va)

Milord : Tu as l'audace de répliquer?

Pam. Tenho e mais teria valor e heroicidade para morrer constante em defesa da minha honestidade.

Mil. Não sejas ignorante, reconhece que eu sou quem te governa e sê comigo mais benigna e terna.

Pam. Conheço que vos sou subordinada, mas não para fazer-me desgraçada.

Mil. Não me repliques mais.

(quer pegar-lhe)

Pam. Mais que amante, tirano vos mostrais. Lisardo! Geuri!

Mil. Cala-te inimiga.

Pam. Se quereis que me cale, não prossiga mais vossa cega paixão em me afrontar, ou vos ide ou deixai-me já ausentar.

Mil. Já meu amor se vai mudando em ira.

(Faz que se vai, e torna com ímpeto)

Pam. Alento coração, que se retira.

(à parte)

Mas ai de mim! Céus soberanos, evitai o seu dano.

Mil. Dá-me, Pamela, a mão, vê que te peço um pouco exasperado,

E não queiras...

Pam. Estranho o vosso excesso, mas não me intimida a execução do enfado.

Mil. Usarei enfim dos meus rigores já por últimos modos...

Pam. E eu sublevarei com meus clamores os domésticos todos.

Pamela : Oui et j'aurais bien plus de courage et de vaillance pour mourir dans la ferme défense de mon honneur.

Milord : Ne fais pas l'innocente, reconnais en moi celui qui te commande et sois avec moi plus douce et plus tendre.

Pamela : Je reconnais l'obéissance que je vous dois mais pas au point de faire mon malheur.

Milord : Plus de réplique.

(il veut la saisir)

Pamela : Bien plus qu'en amant, c'est en tyran que vous vous comportez. Lisardo! Geuri!

Milord : Tais-toi, ingrate.

Pamela : Si vous voulez que je me taise, cessez cette aveugle passion qui me fait affront; partez ou laissez-moi bientôt me retirer.

Milord : Mon amour se change à présent en fureur.

(il fait mine de partir et revient brusquement)

Pamela : Courage, mon âme, il s'en va.

(à part)

Mais, pauvre de moi! Juste Ciel, épargnez-moi son courroux.

Milord : Donne-moi la main, Pamela, vois comme je te le demande de façon pressante.

Et ne va pas...

Pamela : Vos excès m'étonnent mais je ne crains pas les effets de votre colère.

Milord : J'en userai alors avec toi avec la dernière rigueur.

Pamela : Et moi j'ameuterai tous les domestiques par mes clameurs.

Mil. Cinquenta mil guinés te ofereço

E não sejas rebelde ao que te peço.

(mostra-lhe o dinheiro)

Pam. Se o vosso intento me não faz propícia,

Nem usar de rigor nem de carícia,

Menos ao meu decoro fará guerra

Toda quanta riqueza o mundo encerra.

Mil. Oh, Céus supremos! Aceita, ingrata

Esta acção de uma fé que é tão rendida, ou a impulsos da dor que me arrebatava a teus olhos verás que perco a vida.

Pam. Quanto o seu risco temo! *(à parte)*

Basta, Senhor, não passe a mais extremo a vossa cega paixão; eu aceito os guinés com condição que, sem interromper-me, umas breves razões deixeis dizer-me.

Mil. Diz pois, e estarei mudo e quieto.

Pam. Sinceramente o prometeis?

Mil. Prometo.

Pam. Porém jurai o primeiro.

Mil. Assim juro a fé de cavalheiro.

Pam. Debaixo dessa promessa aceito a oferta. *(toma o dinheiro)* mas peço-vos me ouçais um pouco atento.

Milord : Je t'offre cinquante mille guinées si tu n'es pas rebelle à ma demande.

(il lui montre l'argent)

Pamela : Si vos intentions ne me sont pas favorables,

ce n'est ni la rigueur ni les caresses,

et encore moins toute la richesse du monde

qui feront fléchir mon honneur.

Milord : Oh, cieux!

Ingrate, accepte cette marque d'un amour qui est tout à toi ou, sous l'effet de la douleur qui m'assaille, tu me verras de tes yeux perdre la vie.

Pamela : *(à part)* Je tremble pour lui.

Il suffit, monsieur, votre aveugle passion ne doit pas s'égarer; j'accepte ces guinées à condition que, sans plus m'interrompre, vous me laissiez exposer quelque peu ma pensée.

Milord : Parle donc, je me tiendrai tranquille et silencieux.

Pamela : Vous le promettez sincèrement?

Milord : Oui.

Pamela : Jurez-le d'abord.

Milord : Je le jure, foi de chevalier.

Pamela : Forte de ce serment, j'accepte votre offre *(elle prend l'argent)*, mais je vous demande de m'écouter attentivement.

Mil. (à parte) Como a tenho na mão segura e certa, não me fará mudar de pensamento.

Pam. Senhor, o ser acertada qual-quer acção empreendida, nasce de ser reflectida primeiro que executada; e para ver se entre nós é justo o amor em que ardeis, vos peço que repareis qual eu sou, se qual sois vós. Eu, de humilde geração, vós, filho de illustres pais, as contudo ambos iguais na honra e mais na razão; se acaso vos persuade algum pensamento aéreo que podeis ter império sobre a minha honestidade, erra a vossa inteligência supondo em mim tal desdouro; que a honra em si é um tesouro de total independência. As acções grandes, somente a um peito nobre dão lustre, que nascer de sangue illustre da sorte é um mero acidente. O mundo, que tudo observa, com detracção inimiga, que quereis, Senhor, que diga, vendo que amais a uma serva? Atreveis-vos desatento a ultrajar, com tal baixaza, o decoro da nobreza e do vosso nascimento? Se uma acção má, empreendê-la um nobre é grande desar, que acção pior que manchar a honra de uma donzela!

(*Milord passeia desesperado*)

Que teneis vós que oferecer em paga da sua ofensa?

Milord : (à part) Comme la voilà tout entière à ma merci, elle ne me fera pas changer d'idée.

Pamela : Monsieur, le bon succès de toute action entreprise dépend d'une solide réflexion avant que d'être exécutée; et pour savoir si l'amour dont vous brûlez est convenable entre nous, je vous demande de considérer qui je suis et qui vous êtes. Moi, d'humble naissance, vous, fils de parents illustres et cependant l'un et l'autre égaux par l'honneur et la raison; si d'aventure quelque pensée légère vous donne l'assurance que vous pouvez avoir quelque emprise sur ma vertu, votre bon sens s'égarer s'il suppose de ma part une telle infâmie, car l'honneur est en soi un trésor que rien n'assujettit. Seules les belles actions donnent de l'éclat à un noble cœur, car être né de sang illustre est pur effet du hasard. Le monde, qui observe tout d'un œil dépourvu de pitié, que croirez-vous qu'il dira en vous voyant épris d'une servante? Osez-vous donc, faute de réflexion, par une action si vile, porter atteinte à ce que vous devez à votre noblesse et à votre naissance? Si, de la part d'un noble, commettre une mauvaise action est une grande honte, qu'y a-t-il de pire que de souiller l'honneur d'une demoiselle!

(*Milord arpente désespérément la scène*)

Qu'avez-vous à offrir, vous, pour réparer une telle offense?

Dinheiro? Que recompensa indigna de se atender!

Que acção mais abominável, nem que mais infame excesso, que vender por tão vil preço a jóia mais estimável!

Oh, que horrorosas ideias!

Que máximas tão malignas, da vossa pessoa indignas e para mim tão alheias!

Tomai o vosso dinheiro! (*põe o dinheiro na banca*) e veja a mão, que mo dá, que sempre em mim achará a minha fama primeiro.

Primeiro, sim, em meu rosto vereis que a morte aparece que possa ser o interesse à minha glória anteposto.

Deixai que meu coração vos fale com liberdade e que exceda a brevidade o que não pode a razão, que é tal a delicadeza da minha honra e fadiga, que por mais, Senhor, que diga, é pouco em minha defesa.

Porém nas vossas paixões cuido, Senhor, e suspeito que têm produzido efeito as minhas ponderações.

Aplacou o acordo a fúria, (*Milor se sente arrebatado*) e tendes, como entendido, sem dúvida, compreendido a minha e a vossa injúria e talvez que a minha voz vos tenha magoado enfim de terdes suposto em mim um mal que eu não julgo em vós.

De l'argent? Quelle indigne récompense ce serait-là recevoir!

Est-il action plus abominable, est-il abus plus infâme que de vendre à si vil prix le plus estimable des bijoux?

Ah, quelle horrible idée!

Quelles trompeuses maximes si indignes de votre personne et si étrangères à la mienne!

Reprenez votre argent (*elle pose l'argent sur la table*) et que la main qui me le donne sache que ma réputation est le premier des biens qu'elle trouvera en moi.

Oui, vous verrez sur mon visage la mort apparaître avant que l'intérêt ne vienne supplanter ma gloire.

Laissez mon cœur vous parler librement et que la brièveté l'emporte sur le pouvoir de la raison, car mon honneur est si délicat et si fragile que quoi que je dise, monsieur, Il ne suffirait pas à me défendre.

Mais je pense et je crois deviner, monsieur, que mon discours mesuré a produit un certain effet sur vos emportements.

La sagesse a eu raison de la folie (*Milor se sent pris sous le charme*) et vous avez sans aucun doute compris l'injure que vous faites à ma personne autant qu'à vous-même; et peut-être enfin mes paroles vous ont-elles blessé, de m'avoir crue capable d'une méchanceté dont je vous tiens pour dépourvu.

Mas esta dita e portento, que parece ainda ser sonho, de terdes, como suponho, (*Milord se encosta*) mudado de sentimento, tudo a minha confiança o efeito atribui agora da minha amada Senhora que em perpétua paz descansa.

Frutos da sua doutrina são meus constantes protestos, e é certo que ela os afectos hoje a domar vos ensina. Sim, àquela alma feliz agora o meu peito alude os remorsos da virtude que dentro de vós sentis.

(*à parte*)

Porém descuidado o vejo, verei se sem me sentir acaso posso fugir.

Céus, ajudai meu desejo.

(*Vai-se pela esquerda*)

Un tel bonheur, un tel prodige, un tel songe, pourrait-on croire, d'avoir, comme je le pense, (*Milord s'appuie contre le mur*) changé de sentiment, tout cet espoir qui m'anime, ma confiance en attribue à présent l'effet à ma chère maîtresse qui repose dans la paix éternelle.

Mes constantes protestations sont les fruits de son enseignement et il est certain qu'aujourd'hui c'est elle qui vous apprend à dompter vos passions. Oui, c'est à cette âme bienheureuse que mon cœur attribue les vertueux remords que vous ressentez.

(*à part*)

Mais je vois qu'il n'est plus sur ses gardes; voyons si je puis m'enfuir sans qu'il s'en aperçoive.

Mon Dieu, soutenez mes dessein.

(*elle s'en va sur la gauche*)

Acto I, Mutação 2 (p. 13-14)

(*Sai Lisardo da esquerda*)

Lis. Senhor, que mandais?

Mil. Traz depressa um pouco de chá. Podeis continuar o que vos resta.

Acte I, tableau 2

(*Lisardo entre à gauche*)

Lisardo : Que voulez-vous, monsieur?

Milord : Vite, apporte un peu de thé. Poursuivez, je vous prie.

Artur : Milor, os vossos amigos desejam todos, deveras, ver na vossa sucessão a vossa memória eterna. Sabe o mundo, e vós sabeis que a vossa família egrégia foi sempre o esplendor de Londres, do parlamento o diadema; e vendo-vos sem estado et, receiam que em vós se perca para os heróis o exemplo, e para a pátria a grandeza. Não reserveis para a esposa a idade menos bela, reflecti que comumente, quem tarde a casar-se chega, nunca logra a ver nos filhos o aumento que ver podera.

Mil. Amigo, tenho entendido e é bem que vos agradeça o cuidado que mostrais sobre as minhas dependências. É verdade que atégora de casar não tive ideia; mas esta constância em mim já vejo um pouco perplexa.

Art. A filha de Milor Falchi ou a irmã de Milor César são ricas e para esposa vos servia qualquer delas.

Mil. São bem dotadas mas eu não idolatro as riquezas.

Art. O sangue, da mesma forma é nobilíssimo.

Mil. Que o seja não duvido, porém pede maior discurso a matéria. Dizei-me : sou precisado para casar a que eleja uma dama nobre ?

Artur : Milord, tous vos amis souhaitent sincèrement que votre descendance vous assure une mémoire éternelle. Le monde n'ignore pas, et vous pareillement, que votre illustre famille a toujours fait l'éclat de Londres, a toujours été le joyau du parlement; ne vous voyant pas établi, l'on craint qu'avec vous ne se perde le bon exemple pour les héros, la grandeur pour la patrie. Ne réservez pas à une épouse l'âge le moins flatteur, songez qu'habituellement à se marier trop tard on n'a point le temps de voir chez ses enfants la prospérité que l'on voudrait y voir.

Milord : Mon ami, j'entends bien, et il convient que je vous remercie du soin que vous prenez à ce qui me concerne. Il est vrai que jusqu'ici l'idée ne m'est point venue de me marier; mais je sens qu'en moi cette constance est quelque peu ébranlée.

Artur : La fille de Milord Falchi ou la sœur de Milord César sont riches, et l'une ou l'autre ferait pour vous une bonne épouse.

Milord : Elles sont bien dotées, mais je ne rends pas de culte à la richesse.

Artur : Leur sang également est de fort noble origine.

Milord : Qu'il le soit, je n'en disconviens pas, mais la matière mérite plus ample discussion. Dites-moi : faut-il, nécessairement, pour me marier que je choisisse une dame de noble ascendance ?

Art. Assim o ensinam as boas regras.

Mil. Pois, quando pode um fidalgo casar com mulher plebeia ?

Art. Quando é pobre e a mulher rica.

Mil. Mercadoria indiscreta !

Art. Quando lhe vive obrigado e prometeu recebê-la.

Mil. Facilmente se arrepende quem casa por violência.

Art. Quando vive enamorado de alguma rara beleza, que aos dotes da formosura ajunta os de ser honesta.

Mil. Logo pode um cavalheiro desposar qualquer donzela inda que seja, se a adora, desigual da sua esfera ?

Art. Pode, e o mundo o tem visto praticado em muitas eras, mas não é prudência obrá-lo.

Mil. E que cousa é prudência ?

Art. Prudência no homem é, atento, guardar as leis mais severas.

Mil. Pois quem desigual se casa falta às leis da natureza ?

Artur : C'est ce que nous enseignent les règles de la convenance.

Milord : Et quand donc un gentilhomme peut-il épouser une femme du commun ?

Artur : Quand il est pauvre et que la femme est riche.

Milord : Quelle grossière tractation !

Artur : Quand il a de l'obligation envers elle et lui a promis de la recevoir pour épouse.

Milord : Lorsque l'on se marie contre son gré, on a tôt fait de se repentir.

Artur : Quand il est épris de quelque insigne beauté qui joint à cette qualité celle d'être vertueuse.

Milord : Ainsi un gentilhomme peut, s'il l'adore, épouser une demoiselle quand bien même elle serait d'un rang inférieur au sien ?

Artur : Il le peut et l'on a vu une telle pratique à de nombreuses époques, mais il n'est pas sage d'en user ainsi.

Milord : Et qu'est-ce donc que la sagesse ?

Artur : La sagesse, pour l'homme, c'est d'observer strictement les règles les plus sévères.

Milord : Ainsi, celui qui se mésallie pêche contre les lois de la nature ?

Art. Não, que a natureza é mãe comua que a todos gera; igualmente a todos ama como filhos, e se alegra da sua união, sem que faça de uns a outros diferença.

Mil. Ultraja dos bons costumes alguma lei que o defenda?

Art. Por essas o matrimónio é livre.

Mil. Enfim, atropela alguma das leis civis ou outra escrita que o impeça?

Art. Nenhuma das que apontais o proíbe.

Mil. Quais são essas que obstem no vosso conceito a uma acção que é tão liberta?

Art. É a comua opinião dos homens que assim a observa, pela qual nós nos devemos regular.

Mil. Pois se por certa a seguem todos, ouvi-me : se de regular se houveram as acções, os pareceres, os discursos pela ideia dos homens, todas serão ou contrárias ou diversas; o consentir cada um no que lhe é útil, é regra para acertar mais segura.

Art. As nossas paixões são cegas e quem por elas se guia mui facilmente tropeça. Enfim, a honra e decoro são sempre a causa primeira que deve atender quem nasce no mundo ilustre.

Artur : Nullement, car la nature est une mère qui nous est commune à tous; elle nous aime tous de la même façon comme ses enfants et se réjouit de leur union, sans pour autant faire de différence entre eux.

Milord : Une loi le défend-il pour outrage aux bonnes mœurs?

Artur : Au regard de la loice mariage est permis.

Milord : Bouscule-t-il enfin quelque décret civil, ou une loi écrite qui l'interdirait?

Artur : Rien de ce que vous évoquez ne le défend.

Milord : Selon vos conceptions, quelles sont donc celles qui font obstacle à une action aussi libre?

Artur : C'est l'opinion généralement répandue qui le veut ainsi et c'est sur celle-ci que nous devons nous régler.

Milord : Eh bien, si tout le monde la suit puisqu'elle est juste, écoutez-moi : si les actions, les opinions, les raisonnements devaient être réglés par l'idée que le monde s'en fait, elles seraient toutes opposées ou différentes; que chacun puisse juger de ce qui lui est utile est la règle la plus sûre pour réussir.

Artur : Nos passions sont aveugles et celui qui s'en remet à elles commet facilement des faux pas. En un mot, l'honneur et la bienséance sont toujours la première des choses que doit considérer quiconque est de noble origine.

Mil. Pois deixa de ser honrado quem casa mulher humilde e honesta.

Art. Não digo que perde a honra mas prejudica a nobreza do seu sangue.

Mil. Oh, Céus! Pois que varia o sangue nas veias!

Art. Não digo tal.

Mil. Pois então que sangue padece a ofensa?

Art. Aquele, Milor, que aos filhos se comunica.

Mil. (*à parte*) Oh, estrelas! que proposição tão forte, tão atencível e certa! Perca-se enfim da memória e leve Dauri a Pamela.

Art. Deixou-vos suspenso a minha resposta?

Mil. (*à parte*) Sim, sem detença irei para a baronia plus tarder, de Lincol.

Art. Não respondeis! Não sei que de vós entenda.

Milord : Alors, quiconque épouse une femme honnête mais d'humble condition manque à son honneur.

Artur : Je ne dis pas qu'il perd son honneur mais qu'il porte préjudice à la noblesse de son sang.

Milord : Oh, cieus!, Ainsi le sang peut changer dans nos veines!

Artur : Je ne dis pas cela.

Milord Quel est donc ce sang qui est outragé?

Artur : Celui, Milord, dont les enfants héritent.

Milord : (*à part*) Dieux du ciel! Que ce discours est convaincant, qu'il est juste et digne de considération! Que Pamela s'efface donc de ma mémoire, et que Dauri l'emmène.

Artur : Ma réponse vous a-t-elle plongé dans la perplexité?

Milord (*à part*) : Cela est vrai et, sans je me rendrai à la baronnie de Lincol.

Artur : Vous ne répondez pas! Je ne sais qu'en penser.

Bibliographie

Éditions de la *Pamela* portugaise

Théâtre

Première édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela virtuosa*, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magrífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1763, 47 p.

Deuxième édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela virtuosa*, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português

como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magnífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1766, 47 p.

Troisième édition : *A mais heróica virtude ou a Pamela virtuosa*, nova comédia composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magnífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa, Lisboa, Oficina de Lino da Silva Godinho, 1790, 47 p.

Roman

Pamela Andrews ou a virtude recompensada, Traduction de Felix Moreno DE MONROY. Première édition en 1790 (?) non retrouvée (figure dans les bibliographies). Deuxième édition en 1807 : *Pamela Andrews ou a Virtude recompensada*, traduzida livremente, resumida e acomodada à linguagem portuguesa. Dedicada à Sereníssima Senhora D. Carlota Joaquina, princesa do Brasil, por D. Felix Moreno de Monroy. Lisboa, Oficina de João Rodrigues Neves, 1807, 2 vols., 270 + 265 p.

Opéra

Pamela Nubile, Musique de P. Generali, livret de G. Rossi, donné en 1819 à Lisbonne (Teatro Real de São Carlos).

Bibliographie utilisée

ANONYME, *O Castigo da Ambição ou o Velho Aparento Enganado e Desenganado*, 2ª edição, Lisboa, Oficina de Filipe da Silva e Azevedo, 1785, 16 p. (1^{re} édition chez José da Silva Nazaré, 1771, 16 p.)

ANONYME, *O Pintor Fingido*, Lisboa, Oficina Francisco Borges de Sousa, 1788, 16 p.

BACHAUMOND, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des Lettres depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, tome 4, Londres, chez John Adamson, 1784.

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII) - António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, Lisboa, Difel, 1998.

BARETTI, Giuseppe, *La Frusta Letteraria*, n° XVII (1º giugno 1764), in *Opere Scelte*, vol. 1, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1975.

BARETTI, Giuseppe, *Cartas de Portugal*, Separatata da Revista da Universidade de Coimbra, vol. XXI, Coimbra, 1970, 190 p.

L'avatar portugais de la *Pamela* de Goldoni : un roman mis en pièce

- BRAGA, Teófilo, *História do Teatro Português no século XVIII- A Baixa Comédia e a Ópera*, Porto, Imprensa Portuguesa - Editora, 1871.
- CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993, 453 p.
- CAVALLINI, Giorgio, *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni Editore, 1986, 143 p.
- CHANTAL, Suzanne, *La vie quotidienne au Portugal après le tremblement de terre de 1755*, Paris, Hachette, 1962, 282 p.
- CICCIA, Marie-Noëlle, *Le théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, 618 p.
- COSTA, José Daniel Rodrigues da, *Anatomia Cómica*, in *6 Entremezes de Cordel*, Lisboa, Editorial Estampa, Seara Nova, 1973, 242 p.
- DALRYMPLE, William, *Voyage en Espagne et en Portugal dans l'année 1774*, Paris, s.e., 1783, 257 p.
- FIGUEIREDO, Manuel de, *Teatro*, vol. V, Lisboa, Impressão Régia, 1804.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Points, 1992, 576 p.
- GOLDONI, Carlo, *Pamela fanciulla - Pamela maritata*, a cura di Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio editori, 1995, 453 p.
- GOLDONI, *Pamela*, traduction française de Ginette Herry, Arles, Actes Sud, 1995, 128 p.
- GOLDONI, Carlo, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Mercure de France, 2003, 635 p.
- GOLDONI, Carlo, *A Bella Salvagem* [sic], comédia nova composta no idioma italiano pelo Dr. Carlo Goldoni, e traduzida na língua portuguesa para se representar no Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Oficina Luisiana, 1778, 40 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1996, 333 p.
- MARIVAUX, *La vie de Marianne*, in *Romans, récits, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, 1 138 p.
- MASCARENHAS, José, *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na versão setecentista de Nicolau Luís da Silva*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, 255 p.
- MIRANDA, José da Costa, « Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal (século XVIII) : ainda acerca dos textos impressos ou divulgados nas décadas de 30 e 40 », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Homenagem a Paul Teyssier, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa/Paris, 1987, p. 651-658.

- MIRANDA, José da Costa, « O Teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII) - Subsídios para o seu Estudo », separata da *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, Coimbra, 1974, p. 35-85.
- MIRANDA, José da Costa, « De uns supérfluos apontamentos sobre teatro de cordel e uma pergunta (inocente) sobre Goldoni », sep. da *Revista Lusitana*, nova série nº 1, Lisboa, 1981, p. 71-77.
- MONTANDON, Alain, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- RODRIGUES, A. A. Gonçalves, *A Tradução em Portugal*, Vol. 1^o : 1495-1834, Lisboa, Casa Nacional da Moeda, 1992.
- ROSSI, Giuseppe Carlo, « Il Goldoni nel Portogallo del Settecento (documenti inediti) », *Annali dell'istituto universitario orientale, Sezione Romanza*, Napoli, luglio 1967, p. 243-273.
- SILVA, Francisco Inocêncio da, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, imprensa nacional, 1862.
- SILVA, Nicolau Luís da, *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*, composta por Nicolau Luís da Silva e representada no Teatro da Rua dos Condes, Lisboa, Oficina Morazziana, 1788, 39 p.

Pamela allemande : un exemple de transfert culturel anglo-germanique

Romain JOBEZ

Université de Poitiers

De tous les domaines littéraires européens envisagés dans cette étude, celui du monde germanique offre le moins de matière à une étude systématique de la réception de *Pamela*. À ce phénomène, il est tout à fait possible de trouver une explication simple et immédiate : le fait que sa sœur cadette *Clarissa* lui ait rapidement volé la vedette sur la scène des lettres allemandes. Il n'est, pour s'en convaincre, qu'à citer la recension de la traduction du second roman de Richardson¹ dans la *Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen*, organe intellectuel de la ville universitaire de Göttingen qui contribue largement à son prestige au moment de l'*Aufklärung*, c'est-à-dire des Lumières allemandes² :

1. RICHARDSON, Samuel, *Clarissa : Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* (Clarissa : l'histoire d'une jeune fille distinguée), traduction de Johann David Michaelis, Göttingen, 1748-1753.

2. Voir, sur le rôle joué par cette revue dans la diffusion de la littérature anglaise dans le monde germanique, FABIAN, Bernhard, « English Books and Their Eighteenth-Century German Readers. », in KORSHIN, Paul J. (éd.), *The Widening Circle. Essays on The Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, Philadelphie, 1976.

Die Bücher, die in ihrer Art einen Vorzug haben, verdienen unserm Bedenken nach allemahl eine Stelle in einer gelehrten Zeitung, wann schon der Vorwurf derselben nicht unmittelbar in die Wissenschaften einschlaegt. Wir tragen daher kein Bedenken einen neuen vermuthlichen Roman zu berruehren, der in London unter dem Titel *Clarissa or the history of a young lady* im vorigen Jahre herauszukommen angefangen.[...] Dieser Richardson ist bekanntlich der Herausgeber, und einiger Meinung nach, auch der Verfasser der beliebten *Pamela*, und die *Clarissa* schreibt sich auf dem Titel von der gleichen Feder her, welches uns auch der Art zu schreiben und zu denken, und aus der Einrichtung der *Clarissa* wahrscheinlich vorkoemmt. Doch koennen wir nicht laeugnen, daß wir der juengern Schwester einen Vorzug vor der aeltern geben. Sie ist noch viel wiziger, sie verfaellt nicht in ernsthafte und trokne Regeln, sie hat insbesondere sich keine solche Fehler wieder die Schaamhaftigkeit vorzuwerfen, als wohl die *Pamela* bey ihrer sonst guter Absicht sich zur Last hat legen lassen muessen. Die Charaktere sind zahlreicher, lebhaft abgemahlt, vollkommen voll erhalten, und durch der Personen eigene Reden wizig und dennoch natuerlich ausgedruckt. [...] Es bleibt, wegen dieser Einrichtung eben der Vorwurf gegen die *Clarissa*, den man wieder die *Pamela* gemacht, wie nemlich bey einer bestaendigen Aufsicht ihrer Verfolger das Frauenzimmer das Herz gehabt, und die Zeit gefunden, so viele und so lange Briefe zu schreibe¹.

1. « Les livres, qui ont une qualité dominante dans leur genre, méritent toujours une place dans un journal savant, même s'il peut leur être reproché de ne pas être directement de nature scientifique. Nous n'avons pour cette raison aucun scrupule à aborder, comme il nous semble, un nouveau roman, lequel a commencé à paraître à Londres depuis l'année dernière sous le titre de *Clarissa or the history of a young lady*. [...] Ce Richardson est connu comme l'éditeur — et, de l'avis de certain, il en est aussi l'auteur — de la populaire *Pamela*, et la *Clarissa* paraît être écrite dès son titre par la même plume, ce que son style d'écriture et de pensée, sa composition nous fait apparaître comme plausible. Pourtant, ne nous pouvons pas nier que notre préférence va à la sœur cadette. Elle a encore plus d'esprit, elle ne se soumet pas à des règles sérieuses et sèches, elle n'a en particulier aucun manquement à la pudeur à se reprocher, au contraire de celui dont s'est rend coupable *Pamela* malgré ses bonnes intentions. Les caractères sont plus nombreux et dépeints de façon plus vivante, parfaitement rendus dans leur intégralité et, grâce au discours propre à chaque personne, ils s'expriment de façon spirituelle et pourtant naturelle. [...] Demeure le reproche lié à cette composition de *Clarissa* et déjà fait à *Pamela*, qui est la question de savoir comment un jeune femme, constamment placée sous la surveillance des ses tourmenteurs, a pu avoir le courage et le temps d'écrire autant et d'aussi longues lettres ».

HALLER, Albrecht von, « Rezension *Clarissa* », in *Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen*, 35. Stück, 28 mars 1748, p. 274.

L'auteur de cette critique, le botaniste d'origine suisse Albrecht von Haller (1708-1777), connaisseur avisé du monde britannique s'étant à ce titre distingué par la publication de son journal de voyage en Grande-Bretagne¹, s'efforce ainsi, grâce à ses comptes-rendus dans la *Göttingische*, à en faire connaître la culture auprès d'un public de lecteurs éclairés². Son jugement pèsera en tout cas dans l'histoire littéraire d'Outre-Rhin, puisque des deux héroïnes romanesques de Richardson, ce sera donc plutôt la seconde que citeront volontiers les grands écrivains du classicisme et du romantisme en Allemagne. Ainsi de Goethe qui, dans son autobiographie *Dichtung und Wahrheit* (Fiction et vérité), formule la remarque suivante, lorsqu'il revient sur le contexte dans lequel il a commencé sa carrière d'écrivain :

Schon die *Richardson'schen* Romane hatten die bürgerliche Welt auf eine zartere Sittlichkeit aufmerksam gebracht Die strengen und unausbleiblichen Folgen eines weiblichen Fehltritts waren in der *Clarisse* auf eine grausame Weise zergliedert. Lessing *Miß Sara Sampson* behandelte dasselbe Thema³.

Au moment où *Werther* allait devenir le roman d'une génération, celle du *Sturm und Drang*, annonciatrice du romantisme européen, son auteur montre comment l'œuvre richardsonienne a contribué à former et transformer le goût du public. Dès lors, force est de constater que l'appropriation de la figure idéale de cette jeune anglaise progressant sur le chemin de la vertu est nécessairement liée à un mouvement de transition dans l'histoire de lettres allemandes. On en obtient confirmation si l'on cite, à l'autre extrémité de cette période,

1. Voir HALLER, Albrecht von, *Albrecht Hallers Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England 1723-1727* édition d'Erich Hintzsche, Bern, Stuttgart, Vienne, 2^e1971.

2. Voir KNABE, Peter Eckhard, « Un esprit universel des lumières européennes : Albrecht von Haller (1708-1777) », in SCHNEIDERS, Werner (éd.), *The Enlightenment in Europe. Les Lumières en Europe. Aufklärung in Europa*, Berlin, 2003, p. 343-356. Voir également GUTHKE, Karl S. (éd.), *Hallers Literaturkritik*, Tübingen, 1970.

3. « Déjà, les romans de Richardson avaient attiré l'attention du monde bourgeois sur une moralité plus délicate. Les conséquences graves et inévitables d'une erreur féminines avaient été analysées de façon cruelle dans *Clarissa*. La *Miss Sara Sampson* de Lessing traitait du même sujet ». GOETHE, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, III. Teil, 13. Buch, édition de Klaus-Detlef Müller, in *Sämtliche Werke*, tome 14, Francfort, 1986, p. 617.

le théoricien du romantisme Jean Paul qui trace sous des traits peu flatteurs le portrait de *Pamela* :

Wenn freilich Zusammenschieben toter Worte oder ein sittliches Wörterbuch ein göttlicher Charakter wäre : dann wäre diese Schöpfung so leicht, als man das Wort *Gott* — diesen Himmel aller Sonnen — ausspricht und denkt. So ist Klarisse ein kaltes sittliches Vokabularium ohne scharfe Lebens-Einheit, die wenigen Lügen ausgenommen, welche ihr zu einiger weiblichen Bestimmtheit verhelfen¹.

En commençant à faire œuvre d'histoire littéraire avec sa *Vorschule der Ästhetik* (Cours préparatoire d'esthétique, 1804), en revenant sur les débuts du roman sous sa forme moderne, notamment à travers le développement du modèle épistolaire dont *Werther* apparaît l'aboutissement, il fait de Richardson un écrivain s'étant essayé de manière imparfaite à un art que d'autres allaient perfectionner en corrigeant des défauts aussi flagrants que ceux de *Clarissa*.

Dès lors, il paraît exagéré de vouloir prétendre, pour ce champ culturel particulier, à une étude détaillée et circonstanciée de la réception de la *Pamela* de Richardson². En effet, la parentèle de celle-ci dans le monde germanique ne se laisse pas aisément identifier et, à cet égard, il serait ainsi faux de considérer que toute héroïne féminine de roman ou de pièce publiés à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle Outre-Rhin aurait pour parrain l'écrivain anglais. Car ce dernier aura, en définitive, joué moins le rôle d'un modèle à

1. « Si seulement un agglomération de mots sans vie ou un dictionnaire de morale formaient un caractère divin, cette création serait alors aussi simple que de penser et dire le mot de *Dieu*, ce firmament de tous les soleils. C'est ainsi que *Clarissa* est un vocabulaire moral froid sans une unité de vie précise, à l'exception des quelques mensonges qui l'aident à acquérir une détermination féminine ». JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, X. Programm, in *Sämtliche Werke*, tome 5, édition de Norbert Miller, Munich, 1963, p. 216.

2. Parmi les études consacrées pour une part à la réception de Richardson dans le monde germanique, il faut citer celles, déjà anciennes, de Lawrence Marsden Price, notamment les titres suivants : PRICE, Lawrence Marsden, « English-German Literary Influences : Bibliography and Survey », in *University of California Publications of Modern Philology*, volume 9, n°1 (1919), p. 1-111. *The Reception of English Literature in Germany*, Berkeley, 1932. *English Literature in Germany in the Eighteenth Century*, Berkeley, 1953. Plus récente, mais moins détaillée sur la période concernée, est l'étude de Horst Oppel : OPPEL, Horst, *Englisch-deutsche Literaturbeziehungen*, 2 tomes, Berlin, 1971.

suivre, rapidement éclipsé du reste par les grands auteurs du classicisme de Weimar, que d'utile contre-feu auprès de lecteurs qu'il s'agissait avant tout de détourner d'une esthétique venue de France qui jusqu'alors empêchait la naissance d'une littérature nationale allemande¹. Qu'on songe ainsi à Lessing, cité comme on l'a vu par Goethe dans *Dichtung und Wahrheit* pour avoir contribué à ce changement de climat intellectuel et qui tourne en ridicule la suprématie du modèle culturel français dans *Minna von Barnhelm* à travers le célèbre personnage du chevalier Riccaut de la Marlinière, gentilhomme se comportant en pays conquis tout en écorchant la langue de ses hôtes : « Ik versteh. — Mademoiselle parle françois ? Mais sans doute ; telle que je la vois ! — La demande étoit bien impolie ; Vous me pardonnerés, Mademoiselle —² ». Or c'est justement l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg*, figure tutélaire du théâtre national allemand, qui avait, dans sa pièce précédente, *Miss Sara Sampson*, porté sur les planches la figure de la jeune anglaise à moraliser, non sans s'être par ailleurs défendu de dramatiser le modèle richardsonien³.

La diffusion de celui-ci, notamment à travers la lecture et l'assimilation de *Pamela*, ne se laisse donc pas réduire à un plus petit commun dénominateur qui serait de l'ordre de la citation directe ou du réemploi évident. Aussi, plutôt que de se réclamer d'une quelconque esthétique de la réception, nous aurons recours au terme de transfert culturel, tel qu'il a été utilisé et défini pour la première fois par Michel Espagne et Michaël Werner dans leurs études concernant les échanges artistiques, littéraires et scientifiques entre l'Allemagne et la France⁴. Ainsi conceptualisé, « il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace », les auteurs constatant que « les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection », car ils « refoulent des idées, des textes et des objets » qui « restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures⁵ ». Dans le cas qui nous occupe, il s'agit donc de montrer précisément

1. Voir, pour une introduction en la matière, l'article « Ästhetik/ästhetisch » du dictionnaire *Ästhetische Grundbegriffe*, tome 1, Stuttgart, Weimar, 2000.

2. LESSING, Gotthold Ephraim, *Minna von Barnehlm*, acte IV, scène 2, v. 15 sq., in *Werke und Briefe*, édition de Klaus Bohnen, tome 6, Francfort, 1985.

3. Voir LESSING, Gotthold Ephraim, « Paralipomena zur *Hamburgischen Dramaturgie* », in *Werke und Briefe*, op. cit., p. 697.

4. Voir ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael (éd.), *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris, 1988, p. 5.

5. *Ibid.*, p. 5.

comment l'anglomanie supplante la francophilie dans les milieux intellectuels allemands des Lumières, le roman de Richardson permettant, par contraste, de faire naître une conscience critique de la littérature et d'amener ainsi les hommes de lettres d'Outre-Rhin à une réflexion esthétique sur leur art, au moment où il commence à acquérir une certaine forme d'autonomie, dans la mesure où sont tracées, pour reprendre la terminologie bourdieusienne, les limites d'un véritable « champ littéraire » germanique.

Idéalement, l'acculturation de *Pamela* dans le monde germanique pourrait être en effet envisagée selon quatre axes d'études principaux :

- les adaptations créatrices (*Nachdichtungen*) du roman de Richardson et les traductions abrégées qui peuvent déboucher sur un travail de réécriture partielle de celui-ci.
- l'apparition de cousines allemandes de l'héroïne ou de sœurs anglaises dans des œuvres originales allemandes.
- l'emploi de procédés propres à la technique romanesque richardsonnienne, comme c'est le cas du style épistolaire.
- le débat critique sur le roman moraliste et sur les vertus de la littérature en général où l'œuvre est donnée en exemple à la lecture et l'imitation.

1 Limites d'une enquête philologiques sur les sœurs allemandes de Pamela

Le premier point de cette étude, relevant essentiellement du domaine de la traductologie, se laisse rapidement circonscrire, d'autant plus qu'il n'apporte rien de bien original par rapport à la réception du roman de Richardson dans d'autres pays comme la France. Ironie de l'histoire, pour entrer en Allemagne, ce chef d'œuvre de la littérature anglaise aura d'abord dû traverser le Rhin, l'une des premières traductions de *Pamela* reposant en effet sur celle reconnue à l'abbé Prévost, chose que son auteur, demeuré anonyme, est bien obligé de confesser :

Es ist nicht moeglich gewesen, dem Englischen allemal von Wort zu Wort genau zu folgen, ohne undeutsch zu werden ; und daher hat man sich angelegen seyn lassen, mehr den Verstand als die Redensart auszudruecken, wiewohl man sich auch von dieser nicht ohne

Wort entfernet hat. Man hat die franzoesiche Uebersetzung dabey zu Rathe gezogen; zumahl da der Verfasser derselben versichert, daß der Urheber des Wercks, Theil daran genommen, und ihm verschiedene Zusaetze und Verbesserungen mitgetheilet habe¹.

Notons par ailleurs que la première édition de la traduction de *Pamela*, datant de 1742, n'est plus consultable dans aucune bibliothèque. Cette remarque n'a, au passage, rien d'anodin car, les destructions de la dernière guerre ayant causé des saignées considérables dans les fonds allemands, au contraire de ceux la Bibliothèque Nationale, certains ouvrages de cette époque sont paradoxalement plus aisément accessibles en France que dans leur pays d'origine. Une histoire de l'édition philologique de la traduction en allemande de l'œuvre richardsonienne est donc forcément condamnée à demeurer lacunaire.

C'est en tout cas l'édition suivante qui se trouve conservée à Paris : *Pamela, oder die belohnte Tugend* (Pamela ou la vertu récompensée), parue en quatre volumes en 1743 à Leipzig chez Johann Schuster². Le traducteur de Richardson, qui, tout en ayant consulté la sixième édition de *Pamela in Her Exalted Position*, avoue donc s'être inspiré directement de la version prévostienne, a néanmoins fourni un travail d'adaptation non négligeable des poèmes originaux en anglais aux contraintes de la versification allemande, comme peut en témoigner l'exemple suivant :

13.

Fuer mich, mein Heil und meinen Frieden
Laßt euer Bethen nicht ermueden ;
Ich will fuer euch zu Gott auch flehn,
So lange sich wird lebend sehn Pamela.

14.

Gott schenkt euch tausend gute Gaben !
Wer ihn verehrt, wird alles haben ;

1. « Il n'a pas été possible de suivre toujours l'anglais mot à mot, sans risquer de ne pas écrire d'allemand correct ; et c'est pourquoi on s'est attaché à exprimer plus le sens que la manière de parler, même si on ne s'est pas éloigné sans mot de celle-ci. On a ainsi pris conseil auprès de la traduction française, d'autant plus que son auteur affirme que le créateur de l'œuvre y a contribué et lui a communiqué des éléments complémentaires et des améliorations ». RICHARDSON, Samuel, *Pamela, oder die belohnte Tugend*, « adresse au lecteur », Leipzig, 1743.

2. BNF, Y2-11530 à 11534.

Und weiter geht nicht mein Gesang ;
Euch bleibt verpflichtet lebenslang Pamela ¹.

Tout dépend de la Providence ;
Entre les mains de Dieu mettons nos intérêts ;
Et pleins de notre dépendance,
En pratiquant ses loix, attendons ses arrêts ;

Pour vous cependant je soupire,
Je sais quels bons amis j'eus en vous dans ce lieu...
J'ai dit ce que je pouvois dire.
Adieu, mes chers Amis, adieu, cent fois adieu ².

XIII

Yes, pray for my Content and Peace ;
For, rest assur'd, I'll never cease
To pray for all your Joys Increase,
While Life is lent to Pamela.

XIV

On God all future Good depends
Him let us serve. My Sonnet ends ;
With Thank-ye, Thank-ye, honest Friends,
For all your Loves to Pamela ³.

Ainsi, on voit comment la métrique allemande suit de près celle de l'original, servant ainsi le message d'édification morale transmis par Richardson et qui n'apparaît plus comme perceptible en tant que tel chez l'Abbé Prévost.

Dans le même ordre d'idée d'un état des lieux philologique, il faut, pour être complet, citer la compilation traduite de l'anglais par

1. « 13.

Que pour moi, mon salut et ma paix
Vos prières soient infatigables,
Je veux pour vous aussi implorer Dieu
Aussi longtemps qu'on me verra vivre, Pamela

14.

Dieu vous offre mille bons présents !
Qui l'honore, possédera tout ;
Et mon chant ne va pas plus loin
Elle demeure toute sa vie votre obligée, Pamela ».

RICHARDSON, Samuel, *Pamela, oder die belohnte Tugend*, op. cit., tome I, p. 161.

2. RICHARDSON, Samuel, *Paméla ou la vertu récompensée*, traduit par l'Abbé Prévost, in *Œuvres choisies de Prévost*, tome 17, Genève, 1969, p. 343.

3. RICHARDSON, Samuel, *Pamela or, Virtue Rewarded*, édition de T.C. Duncan Eaves et Ben D. Kimpel, Boston, 1970, p. 89.

le pasteur saxon Friedrich Wilhelm Streit (1741-1793), *Die Wege der Tugend oder die Geschichte der berühmten Pamela, der Clarissa Harlowe und des Ritters Carl Grandisons ins Kleine gebracht* (Les chemins de la vertu ou l'histoire de la célèbre Pamela, de Clarisse Harlowe et du chevalier Charles de Grandisson présentés en version réduite) parue chez Richter à Altenburg en 1765¹. Cet abrégé de l'œuvre de Richardson témoigne ainsi de la mode de la littérature édifiante, mode dont le traducteur de *Pamela* a, pour sa part, tout à fait conscience :

Wegen des vortheilhaften Begriffs, den man sich aus vielen Nachrichten von gegenwaertigen Buche schon machen koennen, hat man nicht Ursache, dessen Vortrefflichkeit allhier weitlaeuftig anzupreisen. Es hat in Engelland so viel Liebhaber gefunden, daß man in einer Zeit von einem Jahre fuenf Auflagen davon machen muessen, denen in vorigem Jahre auch die sechste verbesserte Ausgabe in groß Octav gefolget ist.

Kaum war der Werth desselben etwas bekannt geworden, als man schon eine franzoesische Uebersetzung davon sahe. Dadurch ward denn die Pamela in unsern Gegenden noch bekannter und beliebter, und man wuensche, daß eine solche Lehrmeisterin der Tugend auch dem deutschen Frauenzimmer in ihrer Sprache einigen Unterricht geben moechte².

Le roman de Richardson, traduit en langue allemande, s'adresse donc idéalement à public féminin qu'il s'agit d'éduquer afin qu'il se prépare à remplir à merveille son rôle d'épouse et de mère. En cela, la lecture qui en est souhaitée ne diffère en rien de celle qui est la sienne Outre-Manche, à ceci près que ses prescripteurs sont

1. La version originale porte le titre suivant : *Paths of virtue delineated or The History in miniature of the celebrated Pamela, Clarissa Harlowe, and Sir Charles Grandison*, Londres, 1756. Il n'y a plus, à notre connaissance, d'exemplaire consultable de la traduction de Streit dans une bibliothèque allemande.

2. « Grâce à l'opinion avantageuse qu'on a pu déjà se faire par plusieurs sources de ce livre, on n'a pas cause ici de trop s'étendre sur son éloge. Il a trouvé en Angleterre tant d'amateurs qu'en un an de temps on a du en faire cinq éditions, suivies l'année dernière de la sixième édition revue en in octavo.

À peine la valeur de celle-ci était connue qu'on en vit une traduction française. Ainsi Pamela en fut plus aimée et connue dans nos contrées, et l'on souhaite qu'un tel professeur de vertu puisse donner à la femme allemande quelque enseignement dans sa langue ».

RICHARDSON, Samuel, *Pamela, oder die belohnte Tugend*, « adresse au lecteur », *op. cit.*

des hommes poursuivant des visées intellectuelles autres que simplement édicatrices, comme on s'en apercevra par la suite. Mais, pour en finir tout d'abord avec notre premier axe d'étude, il faut, pour être tout à fait exhaustif, mentionner la seule *Nachdichtung* de *Pamela*, du fait de Georg Karl Claudius (1757-1757), éditeur du *Leipziger Taschenbuch für Frauenzimmer* (Livre de poche de Leipzig pour les jeunes femmes) de 1804-1816, revue conçue sur le modèle des *moral weeklies* anglaises, selon un phénomène de transfert sur lequel nous aurons à revenir par la suite. Claudius avait fait paraître sous le pseudonyme de Franz Ehrenberg l'ouvrage suivant : *Leonore Schmidt, nach Richardsons Pamela* (Leonore Schmidt, d'après la Pamela de Richardson), parue en deux volumes entre 1789 et 1791 au Comptoir für Literatur à Leipzig¹.

Quant à la réception proprement dite de *Pamela*, c'est-à-dire les deuxième et troisième axes de cette étude (recherche en paternité du point de vue du style d'écriture et des motifs romanesques), on l'aura compris, elle se laisse moins bien observer en Allemagne qu'en France ou en Italie, puisqu'elle se voit définitivement occultée par celle de *Clarissa*. Dès lors, nous nous concentrerons donc sur le quatrième et dernier axe de notre étude, lequel est le seul à relever à proprement parler du transfert culturel puisqu'il inscrit la lecture du premier roman de Richardson dans un débat d'idées au sein des lettres allemandes, qui dépasse donc largement l'idée de la constitution d'un lectorat féminin.

2 Pamela, figure de proue de l'anglophilie germanique

Il est à noter que le sujet a été récemment abordé, en ce qui concerne la traduction de *Clarissa*, dans une étude menée en 2000 par Astrid Krake². Cependant, celle-ci, avant tout préoccupée par des problèmes de traductologie, dont nous avons vu le peu d'intérêt dans le cas de *Pamela*, s'est très peu penchée sur la question des canaux de diffusion de la littérature anglaise en Allemagne, s'arrêtant brièvement à une description de ses portes d'entrée dans le pays, notamment Hambourg. Or si l'on sait le rôle joué par cette

1. Le seul exemplaire encore consultable est conservé à la bibliothèque du duc Léopold d'Überlingen dans le Bade-Württemberg sous la signature Gc 82.

2. Voir KRAKE, Astrid, « How art produces art » : *Samuel Richardsons Clarissa im Spiegel ihrer deutschen Übersetzungen*, Francfort, 2000.

ville de la Hanse comme centre de commerce maritime, on ignore peut-être celui de ses intellectuels, cohabitant avec les marchands et formant avec eux une bourgeoisie éclairée qui correspondait directement avec des cercles littéraires britanniques, sans avoir recours à la médiation culturelle française¹. À travers l'analyse de leur lecture enthousiaste de *Pamela*, de leurs efforts pour contribuer à la diffusion du roman de Richardson, nous pouvons tracer un portrait indirect de ces hommes de lettres anglophiles, contribuant ainsi au défrichage du vaste champ de recherche que constitue la question du transfert culturel anglo-allemand dont Astrid Krake n'a que partiellement pris la mesure.

Ce phénomène est d'abord porté par des personnalités navigant entre plusieurs cultures, comme c'est le cas pour Friedrich von Hagedorn (1708-1754). Fils d'un diplomate danois, né à Hambourg, il est de 1727 à 1731 le secrétaire privé de l'envoyé du Danemark à Londres, avant de s'occuper, à partir de 1733, de l'administration de l'English Court, société de commerce britannique établie dans sa ville natale². Auteur de nombreux poèmes marqués par le style rococo, dont l'ode *An die Freude* (À la joie, 1774), il est membre de la *Patriotische Gesellschaft*, société savante fondée en 1724 sur le modèle de la *Society for the Encouragement of Art and Sciences* de Londres. Dans le sillage de celle-ci est publiée, à l'exemple de la *moral weekly* londonienne le *Spectator* (1711-1712, 1714) dirigée par Joseph Addison et Richard Steele, la revue *Der Patriot* (1724-1726) qui sert donc à diffuser les idées des Lumières anglaises. Elle y laisse apparaître en filigrane l'image d'une bourgeoisie éclairée, à l'éducation soignée et à la morale rigoureuse d'inspiration piétiste, participant activement à la vie politique de la cité. À côté de son activité de publiciste, Hagedorn entretient également une abondante correspondance avec d'autres intellectuels anglophiles, notamment le Suisse Johann Jacob Bodmer (1698-1703), traducteur du *Paradis perdu* de Milton (1732). Le premier remercie le second dans une lettre d'avoir pris partie contre son compatriote le dramaturge Ludvig Holberg (1684-1754) qui, dans ses *Moralske Tanker*

1. Voir MAURER, Michael, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen, Zürich, 1987.

2. Voir MARTUS, Steffen, *Friedrich von Hagedorn – Konstellation der Aufklärung*, Berlin, New York, 1999. Voir aussi MÜNSTER, Reinhold, *Friedrich von Hagedorn, Dichter und Aufklärer der fröhlichen Aufklärung*, Munich, 1999.

(Pensées morales, 1744), avait émis un avis négatif sur le roman de Richardson :

Ewr. Hochedelgb. lassen der Pamela Recht widerfahren, Holberg aber nicht. Quant une lecture vous élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage, il est bon et fait de main d'ouvrier. Aus diesem Satze des La Bruyere beurtheile man die Pamela, Ich könnte Ewr. Hochedelgb. jemanden nennen, der nicht ein weibisches Hertz hat, der aber dieses Buch nicht ohne die Gemüths-Bewegungen lesen können, die der Verfasser zu reitzen gesucht hat. Doch ist auch dieses wahr, daß man länger, als die meisten Reisenden, in Engelland gewesen seyn und sich in Gedanken wieder dorthin versetzen muß, um alle Schönheiten und die gantze Kunst, die in diesem Buche steckt, recht zu empfinden¹.

C'est presque en *happy few* que Hagedorn s'adresse à Bodmer, à un moment où, comme le montre la référence à La Bruyère², l'autonomie esthétique du jugement n'est pas encore acquise dans les lettres allemandes. Son correspondant, en collaboration avec le Zurichois Johann Jakob Breitinger (1701-1776), cherchera pour sa part à développer le sentiment national helvétique en le détachant de l'influence romane³.

3 Pamela, professeur de vertu

Breitinger et Bodmer contribueront à fonder la germanistique moderne, notamment grâce à des travaux pionniers en matière

1. « Votre excellence rend justice à Pamela, Holberg non. Quant une lecture vous élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage, il est bon et fait de main d'ouvrier. Qu'on juge Pamela avec cette maxime de La Bruyère. Je pourrai nommer à votre grâce quelqu'un qui n'a pas un cœur de femme mais qui cependant n'a pu lire ce livre sans les émotions que son auteur a cherché à provoquer. Pourtant, il est également vrai que l'on doit avoir séjourné en Angleterre plus longtemps que la plupart des voyageurs et s'imaginer y être à nouveau pour ressentir véritablement toutes les beautés et tout l'art que renferme ce livre ». Lettre à Johann Jakob Bodmer du 3 mai 1745, in HAGEDORN, Friedrich von, *Briefe*, édition de Horst Grommeyer, Berlin, New York, 1997, p. 152.

2. Voir LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », maxime n° 31, in *Cœuvres complètes*, édition de Julien Benda, Paris, 1954, p. 74.

3. Voir BENDER, Wolfgang, *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Stuttgart, 1973.

d'étude de la littérature médiévale. Suivant eux aussi le modèle d'Addison, ils se proposeront d'éduquer les jeunes filles de bonne famille en leur conseillant des lectures adaptées, au nombre desquelles, bien sûr, *Pamela*. C'est en ces termes qu'ils justifient leur entreprise :

Ich halte mich [...] für verpflichtet, das Unrecht, so ihnen und ihrem Geschlechte von dem meinen in einigen Stücke, dessen sie sich mit Grunde beklagen können, angethan wird, so viel in meinem Vermögen stehet, zu verhindern und zu bessern. Desswegen will ich ihnen das Verzeichniss einer Frauen-Zimmer Bibliothek nicht länger vorenthalten. Sie bestehet aus solchen Schriften, in welchen das Wahre und das Nützliche durch die geistreiche Form des Vortrages lebhafter und angenehmer vorgestellt wird; der Witz wird darinnen gebraucht, den Verstand durch die Schönheit, die er ihm mittheilet, zu verstärcken¹.

Les auteurs cherchent donc à édifier leur lectorat féminin en lui présentant la vraie beauté de la raison et de la vertu sous une forme plaisante, grâce à sa curiosité naturelle, son appétit de nouveauté que devait satisfaire la parution mensuelle de leur *Discourse der Mahlern* (Discours des peintres, 1721-1723), revue compilée par la suite sous le titre de *Der Mahler der Sitten* (Le peintre des mœurs, 1746).

Bartold Heinrich Brockes (1680-1747), ami de Hagedorn avec lequel il fréquente les mêmes cercles intellectuels hambourgeois, poursuit, pour sa part, une entreprise similaire avec ses poèmes recueillis dans les neuf volumes publiés sous le titre de *Irdisches Vergnügen in Gott* (Plaisir terrestre en Dieu, 1721-1748)². Ceux-ci forment une hymne au Créateur et à son œuvre, leur auteur s'attardant en effet à décrire en termes choisis tous les phénomènes de

1. « Je me tiens comme engagé, autant qu'il est en mon pouvoir, à empêcher et à réparer le tort qui, dans certaines pièces, est fait à vous et à votre sexe par le mien et dont vous vous plaignez avec raison. C'est pourquoi je ne veux pas vous soustraire plus longtemps le catalogue d'une bibliothèque pour femme. Elle se compose de ces écrits dans lesquels le vrai et l'utile sont présentés de manière plus agréable et vivante grâce à la forme de présentation pleine d'esprit; l'esprit y est mobilisé pour renforcer l'entendement grâce à la beauté qu'il lui communique ». BODMER, Johann Jakob, BREITINGER, Johann Jakob, *Der Mahler der Sitten*, Das sechs und siebenzigste Blatt, « Bibliothek für die Frauenspersonen », in *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, 1980 [première édition 1746], p. 23.

2. Voir GUNTERMANN, Georg, *Barthold Heinrich Brockes' « Irdisches Vergnügen in Gott » und die Geschichte seiner Rezeption in der deutschen Germanistik*, Bonn, 1980.

la nature, au nombre desquels la fumée du tabac et les diffractions de la lumière sur la surface de l'eau. Cette entreprise didactique doit donc servir à orienter la connaissance humaine au service de la vertu. Or, parmi les produits de la raison dignes de la Création, Brockes range l'héroïne vertueuse de Richardson. Dans ses *Lobgedichte auf Pamela* (Hymnes à Pamela), il loue tout d'abord l'utilité du roman qui professe à son lecteur de manière immédiate la vertu :

Das was man, von der wahren Tugend, in hundert tausend Bue-
chern lehert,
Wird, durch der Pamela Betragen, auf eine solche Weis' erklaret,
Daß der nicht nur kein tugendhaftes, kein menschlichs Herz im
Busen hegt,
Den diese tugendhafte Schoene zur Tugendliebe nicht bewegt¹.

Puis, il dépeint les effets de la lecture du roman sur un individu sceptique, qui est amené à vivre une véritable conversion intérieure et transformation morale :

Ich hab' es von meine, Ahnen,
Ich meid' und hasse die Romanen,
Drum hab ich auch die Pamela.

Ist dieses eines Ochsen Stimme ?
So dacht' ich, im gerechten Grimme,
Als ich den groben Irrthum sah.
Sind Cyrus, Cethos, Cleveland
Und Telemach dir nicht bekannt ?
Ist, was darinn fuer Weisheit steckt,
Dir Unglueckselgen nicht entdeckt ?
So bist du freylich schlecht daran,
Und alles, was ich sagen kann,
Ist, daß du wirklich zu beklagen.
Allein, was soll ich weiter sagen ?
Da du die Pamela nicht kennest,

1. « Ce qu'on enseigne de la véritable vertu dans de centaines de milliers de livres,

Est, grâce au comportement de Pamela, expliqué d'une telle façon,
Qu'il ne renferme pas dans sa poitrine un cœur vertueux, ni simplement humain,

Celui que cette beauté vertueuse n'anime pas à l'amour de la vertu ».

BROCKES, Barthold Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott*, 9. Theil. *Physicalische und moralische Gedanken über die drey Reiche der Natur...*, Tübingen, 1750, p. 513.

Und ihr nicht deinen Beyfall goennest,
Vermehret sich dein Unstern noch.
Es dienet dir zum Trost jedoch
Und zur Entschuldigung, daß sie
Bisher dir nicht bekannt gewesen.
So, dacht ich, waerst du auch ein Vieh,
Du achtetest und ehrtest sie¹.

Le goût de la littérature romanesque, adaptée à un public bourgeois et qui rejette donc le type d'écriture aristocratique, représenté ici par Madeleine de Scudéry (*Artamène ou le Grand Cyrus*), l'abbé Prévost (*Histoire de M. Cleveland*²) et Fénelon (*Télémaque*), conduit donc nécessairement à une mise à distance critique du modèle français. Celle-ci est présentée de manière plaisamment parodique avec la figure du « petit maître », sorte de cousin lettré du Riccaut de Lessing, qui s'exprime en ces termes :

1. « Je le tiens de mes ancêtres,
J'évite et je déteste les romans,
C'est pourquoi j'ai aussi détesté la Pamela
Est-ce là la voix d'un bœuf ?
Voilà ce que je pensai, d'une colère juste,
Lorsque je vis la grossière erreur.
Cyrus, Cethos, Cleveland
Et Télémaque ne sont-ils pas connus ?
La sagesse qu'ils renferment
Ne t'est-elle pas apparue, malheureux ?
Tu es donc vraiment mal disposé,
Et tout ce que je peux te dire,
Est que tu es vraiment à plaindre,
Mais que puis-je dire seulement de plus ?
Puisque tu ne connais pas la Pamela,
Et ne lui accorde pas ton crédit,
Ton malheur ne fait que s'accroître,
Que te serve cependant de consolation,
Et d'excuse le fait qu'elle
Ne t'ait pas été jusqu'à présent connue.
Ainsi, pensai-je, même si tu étais une bête,
Tu l'aurais respectée et honorée ».

Ibid., p. 515 sq.

2. Ces deux derniers auteurs sont en tout cas encore particulièrement prisés par le public allemand, comme le montre une étude réalisée à partir des prêts effectués tout au long du XVIII^e siècle à la bibliothèque du duc Auguste de Wolfenbüttel. Voir MARINO, Alberto, *Lektüre und Leser in Norddeutschland im 18. Jahrhundert : zu der Veröffentlichung der Ausleihbücher der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*, Amsterdam, Atlanta, 1993.

Oter moi la Pamela ! c'est un livre dangereux.
Il paroît, ma foi ! par tout tellement avoir raison,
Qu'en le lisant, j'ai senti trois fois la tentation,
Et que meme j'ai risqué de devenir vertueux ¹.

En tournant ici en ridicule la posture intellectuelle propre à l'érudition latine, perçue comme hégémonique, Brockes se fait partisan de la philosophie populaire, représentée entre autres par Christian Thomasius (1655-1728), auprès duquel il avait fait ses études à Halle. Ce dernier se propose en effet de ne plus penser dans la langue des érudits mais de s'exercer à la raison dans son parler commun. Or *Pamela*, bien que d'origine anglaise, sert ici les intérêts de cette philosophie d'ordre pragmatique :

Wenn auch Wolf auch gleich sagen moechte :
Wisse menschliches Geschlechte,
Daß nur ich dein Lehrer bin ;
Spricht das menschliche Geschlechte
Doch zur Pamela mit Rechte :
Du bist unsre Lehrerin ² !

Devenue professeur de vertu, l'héroïne de Richardson semble réaliser à elle seule le programme de la philosophie populaire telle que le décrit Hegel dans son *Cours d'histoire de la philosophie* et qui consiste donc à diffuser une version simplifiée de la pensée rationaliste de Christian Wolff (1679-1754), philosophe de transition entre Leibniz et Kant.

Pamela devient donc une figure des débuts de l'*Aufklärung*, acquérant des lettres de noblesse germaniques parce qu'elle peut faire progresser l'individu sur la voie morale à travers son exemple. Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) ³, professeur de morale à l'université de Leipzig, contribue largement à ce phénomène en préconi-

1. *Id.*, p. 514.

2. « Même si Wolf souhaiterait toute suite dire :

Sache espèce humaine
Que moi seul suis ton maître ;
L'espèce humaine
Dit à Pamela avec raison :
Tu es notre maître ! »

Id., p. 516.

3. Voir BAVAJ, Ursula, *Gellert : saggio sugli scritti teorici*, Rome, 2004.

sant la lecture des romans pour en tirer des leçons de vertu. Goethe décrit en ces termes le succès de sa pensée :

Das philosophische Auditorium war in solchen Stunden gedrängt voll, und die schöne Seele, der reine Wille, die Teilnahme des edlen Mannes an unserem Wohl, seine Ermahnungen, Warnungen und Bitten, in einem etwas hohlen und traurigen Tone vorgebracht, machten wohl einen augenblicklichen Eindruck [...] ¹

Cet enseignement, qui, au fond, tient plus du sermon que du cours de philosophie, va donc à l'encontre de l'idée d'émancipation professée par les Lumières françaises. Le contraste avec celles-ci est saisissant, comme le montre l'anecdote rapportée en ces termes par Goethe :

Ich erinnere mich eines durchreisenden Franzosen, der sich nach den Maximen und Gesinnungen des Mannes erkundigte, welcher einen so ungeheuren Zulauf hatte. Als wir ihm den nötigen Bericht gegeben, schüttelte er den Kopf und sagte lächelnd : Laissez le faire, il nous forme des dupes ².

Gellert, ainsi raillé par un voyageur français, n'a pourtant de cesse de recommander expressément la lecture de Richardson dans son enseignement :

Aber wie? Romane von dem philosophischen Katheder anzupreisen? Ja, wenn es Werke von einem Richardson sind, so halte ich ihre Empfehlung fuer Pflicht. [...] Es giebt leere und freye Stunden, in denen wir diese Werke ohne Vorwurf und mit vielem Nutzen lesen können ³.

1. « L'auditorium de philosophie était à ces heures-ci plein à craquer, et la belle âme, la pure volonté, l'engagement pour notre salut de ce noble homme, ses admonestations, avertissements et suppliques, formulés avec un ton un peu caverneux et triste, faisaient une impression immédiate ». GOETHE, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, op. cit., II. Teil, 7. Buch, p. 322.

2. « Je me souviens d'un Français de passage qui prit connaissance des maximes et de la tournure de pensée de cet homme qui attirait tant de monde à lui. Après lui en avoir rendu compte comme il le souhaitait, celui-ci secoua la tête et nous dit en souriant : Laissez le faire, il nous forme des dupes ». *Ibid.*

3. « Mais comment donc? Louer des romans depuis la chaire de philosophie? Oui, lorsque ce sont les œuvres d'un Richardson, je tiens leur recommandation pour un devoir [...] Il y a des heures libres et de loisir, lors desquelles nous pouvons lire ces œuvres sans qu'il nous en soit fait reproche et en tirant un grand profit ». GELLERT, Christian Fürchtegott, *Moralische Vorlesungen*, « Zehnte Vorlesung :

Ainsi, lire *Pamela*, c'est s'élever l'âme, ce qui, dans la culture aristocratique d'imprégnation française alors prédominante était, pour le professeur de philosophie, jusqu'alors impensable, comme en témoigne cette épigramme envoyée à un ami :

Wie lange war für dich, o Jugend,
Die Liebe des Romans ein Gift!
Und sieh, ein Richardson, der Freund der wahren Tugend,
Macht den Roman für dich, o Jugend,
Zum Werke des Geschmacks, der Weisheit und der Tugend,
Zum frömmsten Werke nach der Schrift¹.

Gellert lui-même s'essaiera à l'art romanesque en écrivant sa *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (Vie de la comtesse suédoise de G***), parue en 1747. Il fit œuvre de pionnier dans le genre, là où Lessing fait de même au théâtre avec *Emilia Galotti*. Pamela n'est déjà plus tout fait la même puisqu'elle se trouve ainsi transformée en femme de la noblesse scandinave. C'est d'ailleurs une constance des reprises du thème richardsonien de l'héroïne méritante : elle est toujours autrement étrangère, voire effectivement en voyage. L'héroïne de Gellert, qui, grâce à une éducation exemplaire, a acquis cette beauté intérieure chère aux moralistes de l'époque, suit son époux dans son ascension à la cour de Suède, puis sa chute, finissant par se retirer pour mener une existence modeste, marquée par les vertus domestiques, telles qu'elles sont souhaitables pour le lectorat féminin du roman.

Gellert fait donc le lien entre la diffusion du modèle romanesque britannique et son adaptation créatrice (*Nachdichtung*), son acculturation, voire son assimilation dans les lettres allemandes. Celle-ci peut être considérée comme aboutie, sans qu'il soit besoin de retra-

Allgemeine Mittel, zur Tugend zu gelangen und sie zu vermehren », in *Gesammelte Schriften*, tome 6, édition de Sibylle Späth, Berlin, p. 216.

1. « Combien de temps avait été pour toi, ô jeunesse,
L'amour du roman un poison !
Et vois qu'un Richardson, l'ami de la vraie vertu,
Fait du roman pour toi, ô jeunesse,
Un œuvre de goût, de sagesse et de vertu,
Une œuvre des plus pieuses après les Saintes Écritures ».

Lettre à Johann Erdmuth von Schönfeld du 18 mars 1760, in GELLERT, Christian Fürchtgott, *Briefe*, tome 2, édition de John Francis Reynolds, Berlin, New York, de Gruyter, 1996, p. 126.

cer l'entière généalogie du modèle épistolaire jusqu'au *Werther* de Goethe, dès le moment où la femme cesse d'être une figure émancipée de la fiction pour devenir elle-même auteur de son propre destin. C'est le cas avec Sophie von La Roche (1731-1801), auteur de *Die Geschichte der Fräulein von Sternheim* (L'histoire de la demoiselle de Sternheim, 1771)¹ et amie intime de Christoph Martin Wieland (1733-1813), auteur d'un des premiers *Bildungsromane*, *Agathon* (1766-1767) et contemporain de Goethe à Weimar. Pour sa part, Wieland n'a que des compliments à adresser à Richardson, ayant appris le français...en lisant *Pamela* !

Mein erstes Französisch lernete ich aus den *Avantures de Rosigli* und aus einer französischen Übersetzung von Richardson's *Pamela* mit Hilfe eines erbärmlichen Wörterbuchs, meist durch Errathen, wie fast alle meine neuen Sprachen².

Wieland contribue d'ailleurs à la genèse du roman de La Roche et s'en fait l'éditeur, le nom de son auteur véritable n'étant révélé qu'à sa parution. Aussi vertueuse que Pamela et du reste de mère anglaise, l'héroïne, mademoiselle de Sternheim, triomphe des intrigues menées par un certain Lord Derby qui veut en faire sa maîtresse et finit pourtant par succomber à la beauté de son âme. Sophie von La Roche mêle une partie de son existence à ce roman épistolaire, symptomatique de l'*Empfindsamkeit* et qui ramène donc, sous les traits d'une jeune noble allemande, le prototype richardsonien dans son pays d'origine.

Mais c'est à un autre roman qu'il faut songer, si l'on veut comprendre comment et pourquoi le transfert culturel a pu aboutir jusqu'à ce que la forme épistolaire soit considérée comme un type d'écriture d'essence typiquement allemande. Il s'agit de *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* (Le voyage de Sophie de Memel en

1. Voir MAIER, Hans-Joachim, *Zwischen Bestimmung und Autonomie : Erziehung, Bildung und Liebe im Frauenroman des 18. Jahrhunderts ; eine literatursoziologische Studie von Christian F. Gellerts « Leben der schwedischen Gräfin von G*** » und Sophie von LaRoches « Geschichte des Fräuleins von Sternheim »*, Hildesheim, 2001.

2. « Mon premier français, j'ai appris à le lire avec les *Avantures de Rosigli* et une traduction française de la *Pamela* de Richardson, aidé d'un misérable dictionnaire, la plupart du temps en devinant le sens des mots comme presque avec toutes les langues nouvelles que j'ai apprises ». Cité d'après STARNES, Thomas C., *Christoph Marin Wieland : Leben und Werk*, tome 2, Sigmaringen, 1987, p. 456.

Saxe, 1769-1773) de Johann Timotheus Hermes (1738-1721). Théologue de formation, l'auteur dépeint, au moment de la Guerre de Sept Ans, les tribulations d'une jeune fille entre Memel et la Saxe où elle est censée remettre d'importants documents concernant sa famille. Cette jeune personne, menacée par de sombres individus, finit cependant par trouver un foyer et se marier, les principes du bon sens et de la morale finissant là encore par triompher. Le roman de Hermes se situe donc à mi-chemin entre le roman de formation et le modèle épistolaire inspiré par Richardson. Cependant, il faut convoquer le traducteur de l'ouvrage en français paru sous le titre du *Voyage de Sophie en Prusse* pour comprendre comment le particularisme de la forme laisse le pas au caractère allemand du fond. Pierre-Bernard Lamare qui a donc traduit Hermes, rappelle en ces termes les intentions éducatrices de celui-ci :

Le voyage de Sophie en Prusse, ou comme il est intitulé en allemand, le *Voyage de Sophie depuis Memel jusqu'en Saxe*, est l'ouvrage d'un curé protestant, qui, ennuyé de voir son pays inondé de Romains corrupteurs, importés en Allemagne tant de France que d'Italie, voulut, à l'exemple de Richardson, en faire un qui tendît directement à l'amélioration des mœurs¹.

On comprend donc déjà comment l'écrivain d'Outre-Manche est à nouveau convoqué comme professeur de vertu permettant de poursuivre la mission moralisatrice de l'*Aufklärung* et, à ce titre, le traducteur loue l'auteur pour « une foule d'exemples de vertu, de générosité, de bienfaisance ; de grands traits de morale mise en action ; des leçons utiles, sur-tout aux jeunes personnes » mais voit le principal intérêt de son ouvrage ailleurs :

S'il vrai, comme on n'en doute plus, que l'on connaisse mieux une nation d'après ses romans que d'après son histoire, le Voyage de Sophie offre encore aux Français un autre genre d'intérêt. L'Auteur rappelle souvent ses compatriotes aux usages du *bon vieux temps* ; c'est-à-dire, aux mœurs nationales ; et il n'est personne parmi nous qui ne doive être curieux de connaître, au moins par un coin du tableau, les mœurs et le caractère d'un peuple avec lequel nous

1. HERMES, Johann Timotheus, *Le voyage de Sophie en Prusse*, traduction de Pierre-Bernard Lamare, Paris, 1800, p. iv.

Pamela allemande : un exemple de transfert culturel anglo-germanique

sommes étroitement unis par tous les rapports, tant naturels que politiques ; je dirais presque par la consanguinité¹.

Pamela, ainsi entièrement germanisée, revient en France comme témoignage de sa culture d'adoption, au service d'un rapprochement entre les deux rives du Rhin. Une sorte de contre-transfert culturel s'est donc produit, au service d'une idée européenne de la littérature.

Annexe anthologique

1. **Johann Thimotheus Hermes, *Le voyage de Sophie en Prusse, traduction de Pierre-Bernard Lamare, Paris, Imprimerie de la poignée, 1800, tome III, p. 354-357.***

Lettre CXXVIII

Tu fus aimées, tu ne l'es plus. Il ne te reste qu'à pleurer.

SOPHIE À HENRIETTE L****

Le 7 octobre.

Vous voulez donc bien, Henriette, donner asyle à la malheureuse Sophie ! Cet espoir est le seul qui me reste. Grand Dieu ! daigne au moins me le conserver.

J'ai quitté Koenigsberg à pied, et suis en ce moment à Pillau, dans la même auberge où commencèrent mes malheurs. Je veux y passer la nuit, y reposer, si je puis ; car je crains de tomber en démente. Peut-être est-il à propos que je vous prévienne de mon arrivée par cette lettre, de crainte que vous ne soyez épouvantée en me voyant. Parlez à votre digne mari, et ne lui cachez rien ; mais ne faites, je vous prie, aucune confidence à personne de la cruelle aventure qui cause aujourd'hui mon désespoir.

O Henriette, mon malheur est d'autant plus affreux, qu'on ne l'attribue qu'à moi. Cependant est-ce moi seule que l'on en doit accuser ? Je me rappelle à présent, que ma pauvre mère était aussi capricieuse, orgueilleuse, légère ; et jusqu'à l'âge de cinq ans, j'ai sucé apparemment, avec son lait, le germe de tous ces défauts. Je fus capricieuse, en aimant follement un homme que je connaissais à peine ; orgueilleuse, en dédaignant la fortune et les vœux d'un autre homme qui me paraissait d'un rang inférieur au mien ; légère, en amusant cet honnête homme sur des prétextes frivoles, et plus encore en cherchant à plaire à tous ceux qui se trouvaient sur mon

1. *Ibid.*, p. vii sq.

chemin. Enfin j'étais issue d'une famille *noble*, je le savais, on me l'avait trop dit dès l'enfance, et, malgré ma pauvreté, je n'ai pu l'oublier. — O mon père, toi que mon cœur bénit encore, la douleur d'avoir une compagne aveuglée devrait-elle te chasser de tes possessions héréditaires, pour te reléguer sur une terre étrangère ? Pourquoi pris-tu le parti désespéré de quitter l'Hanovre, notre pays natal ? — Je reste ici sans parents, sans appui !

Et la vertueuse Mme Evrart ! — Oh si j'avais suivi ses conseils... ! Mais, hélas, les principes de sagesse et de prudence qu'elle s'est constamment efforcée de m'inculquer, ne faisaient que glisser sur mon âme. Ils n'existent jamais que dans ma bouche et au bout de ma plume. C'est à travers le prisme de la vanité innée que j'ai vu, dans les premiers mois de mon séjour à Koenigsberg, et la Conseillère, et Mme Rustaud, et Constance. C'est ainsi que je me suis fait, parmi les personnes de mon sexe, autant d'ennemies que de connaissances.

J'espère, ma chère Henriette, qu'avec l'aide du Tout-Puissant, j'arriverai chez vous bien punie, mais aussi bien corrigée. — Un seul jour a totalement changé mon cœur ; un seul jour a détruit toutes les illusions de ma vie. Jusqu'à présent je n'ai su mettre à profit aucune de mes souffrances ; mais hier elles se sont réunies en un seul fardeau, et mon âme en est accablée. Je ne sais si vous sentirez comme moi le contraste qui distingue d'une manière si frappante ma fortune passée de ma fortune présente. Autrefois aimée, recherchée, opulente même, grâce aux bontés de notre mère commune ; aujourd'hui seule, pauvre, abandonnée, en butte à la risée publique, j'ai tout perdu ; la tendre affection de Mme Evrart et de son fils, l'estime de toutes les personnes vertueuses ! J'ai perdu la fleur de ma jeunesse, le peu d'agrémens qu'offrait ma figure ! J'ai perdu ce que je prenais pour le témoignage d'une bonne conscience !

1bis. Extrait en langue originale : Johann Thimotheus Hermes, *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, Reclam, Leipzig, 1941 [1769-1773], p. 327-329.

LVIII. Brief

wo wir dem Leser das zum Schluß sagen, womit andere vielleicht anfangen würden.

Sophie an Henriette L* zu Elbing

So nehmen Sie denn, teuerste Freundin, die arme Sophie auf, und lassen Ihr Haus die Freistatt der unglücklichen Törlin sein, welche jede Verhöhnung bitterer wird, seitdem sie weiß, wie sehr sie verspottet zu werden verdient ! Ich bin wieder in Pillau, in demjenigen Posthause, wo mein

Unglück, insofern ich es selbst gemacht habe, sich anfang. Ich werde diese Nacht hier ruhen, wenn ich kann. Denn ich befürchte, unsinnig zu werden. Vielleicht ist's auch gut, daß Sie durch diesen Brief meine Ankunft noch vorher erfahren, eh' Sie das Schrecken haben, mich zu sehn. Reden Sie mit Ihrem würdigen Gemahl, und diesem verbergen Sie nichts; aber wenn's möglich ist, so müssen Sie beide die einzigen sein, die um diejenige Torheit wissen, welche mich verzweifeln läßt.

O Henriette, ich merke, daß es keinen Seelen eigen ist, den Grund des Unglücks außer sich zu suchen. Seitdem das meinige so hoch gestiegen ist, als es steigen konnte, will mein Herz jedermann verklagen. Das ich indessen nicht leugnen, daß meine selige Mutter die Grundlage meiner Gemütsart gelegt hat. Eigensinn, Hochmut und Eitelkeit war das Bezeichnende der ihrigen; und wenn ich nur drei Dinge anführe, meinen Eigensinn in dem Vernarren für Herrn Less**, den Hochmut, mit welchem ich den Herrn von Vlieten aufgehalten habe, die Eitelkeit, mit welcher ich es bisher zugelassen habe, daß man mich für eine Engländerin hielt, « bloß damit ich Aussehn machen und meine Narrheiten auf Rechnung einer fremden Nation setzen lassen könnte », so erstaun' ich, durch das Unglück meiner Mutter so wenig gebessert, noch mehr, im Unglück ihr so ähnlich geworden zu sein! O Vater, den mein Herz segnet, warum mußte der Schmerz über eine verblendete Gattin dich aus deinen angeerbten Besitzungen in ein fremdes Land verbannenn! warum mußtest du... doch lassen Sie mich von Dingen schweigen, die mir durch die Seele gehn! Das war mein Unglück, daß mein Vater schon in meinem zweiten Jahr Hannover verlassen mußte, wo meine Mutter mich von mit unverantwortlicher Verzärtelung erzog, und wo sie, durch meines Vaters Abwesenheit in Freiheit gesetzt, das so so ganz Zufällige, adelig geboren zu sein, « als die eigentliche Bezeichnung des Werts meines ganzen Lebens » mich schätzen lehrte. Es war ein Glück, daß ich mein Vaterstadt Hannover verlassen mußte, aber ach, ich war schon beinah vier Jahr alt, schon voll von dem, wa man mit einem so besondrn Namen Bauerrstolz nennt! Daß ich aber die Torheit beging, meiner Mutter meinen nachmaligen Aufenthalt wissen zu lassen, daß ich sie dadurch heimlich nach Memel zog, daß ich mich durch sie zu der abscheulichen Falschheit verführen ließ, meiner treuen Pflegemutter dies alles zu verhehlen, das Freundin, oh! das hat meinem Herzen diese verfluchte vielseitige Gestalt gegeben, die es seit dem Maimonat gezeigt hat. Daher meine unredliche Unbeständigkeit, daher die vornehme Untätigkeit gegen Herrn von Vlieten, daher die Trägheit, Anlagen ausbauen, die Gott mir gegeben hatte, und Grundsätze, die ich der vortrefflichen Frau E. so gern verdankte, zu befolgen — oh! ich habe sie nicht befolgt! Sie waren in meinem Munde und in meiner Feder; ihre Gewalt griff so oft mein Herz an, besonders in den ersten Monaten in Königsberg — tückisches Herz! wie hast du mit diesen schönen Grund-

sätzen geprahlt, wenn du die rätin, die Fräulein des Brigadiers Tochter, die Frau Gros, Koschgen und andere Elende richtetest! Wie verabscheue ich dich jetzt, tückisches, tückisches Herz!

Mit diesem Herzen komme ich nicht zu Ihnen; das, teuerste Freundin, traue ich dem Erbarmen Gottes kindlich zu. Bisher hatte ich meine prüfenden Leiden, auch meine letzten, nicht genutzt; aber sie haben sich gestern zu einer Last gehäuft, unter welcher das störrige Herz zu brechen anfängt. Störrig? Ich weiß in Wahrheit nicht, ob ich mein armes Herz so nennen soll? Bin ich in Ihren und in anderer Rechtschaffnen Augen so ein Kontrast wie in meinen, so weiß ich nicht, welches Wort einen Charakter ausdrücken soll, « der unleugbar entweder ein nicht ganz verderbte Inneres oder glänzende Seiten hat ». Sie und Ihr würdiger Gemahl werden mir helfen, mein Herz kennenzulernen; ich beteure Ihnen, daß es in der Besserung steht! Es hat seine Genesung unendlich teuer erkaufte; aber vielleicht gleicht es nun einem Kranken, der alle sein Gut den Ärzten gegeben hat, und der jetzt gesund wird, weil eben durch die Erschöpfung seines Vermögens die Sünden wider die Diät unmöglich geworden sind. Sie werden mir nichts nennen können, welches Gott, der mich bessern wollte, mir nicht abgefordert hätte! Die Liebe der Frau E. und ihres vortrefflichen Sohns; die Achtung des Herrns von Vlieten, seines ganzen Hauses, ach! aller Tugendhaften, alles dieses ist dahin! Meiner Jahre Blüte, das Gefallende meiner Bildung, das, was ich für gut Gewissen hielt; alles ist dahin!

2. Sophie von La Roche, *Mémoires de Mademoiselle de Sternheim*, traduction de Marie-Élisabeth La Fite, La Haye, P. F. Gosse, 1774, tome II, p. 346-348.

O Émilie, avec quel ravissement de joie je rentrerai dans cette maison, où tout me rappellera les vertus de mes Parens, où tout doit m'inviter à marcher sur leurs traces. Je ne puis adopter ni les vertus ni les vices du grand monde : les unes ont trop d'éclat, les autres trop de noirceur. Un cercle paisible d'occupations propres à satisfaire & le cœur & l'esprit, voilà le genre de bonheur pour lequel je me sens née, & celui qui m'attend sur mes terres. Autrefois il était augmenté par la société de mon Émilie, mais la Providence l'appelle à exercer ailleurs ses vertus, son amitié me reste & ses Lettres me consolent.

Je fus charmée d'avoir appris à connoître le monde, aujourd'hui je fais l'apprécier : je lui dois quelques avantages, mon esprit & mon goût s'y sont perfectionnés ; le luxe & les plaisirs bruyans dont il est le centre, me feront trouver plus de charmes dans la noble simplicité, dans les plaisirs tranquilles de la maison de mon Père. Je n'ai point trouvé dans le monde les jouis-

sances de l'amitié, mon cœur en gémissait, mais celle de mon Emilie m'en paroît plus précieuse; j'y ai connu le pouvoir de l'amour, mais j'éprouve aussi que la vertu a gardé tous ses droits sur mon ame, puis qu'un objet qui voudroit l'en bannir ne deviendra jamais celui de ma tendresse.

L'esprit & la beauté n'ont point d'empire sur moi, quoique j'en connaisse tout le mérite; la passion la plus violente peut me trouver insensible; je n'attache aucun prix aux discours les plus tendres, encore moins aux louanges qui ne s'adressent qu'à ma figure, car je ne découvre alors dans mon amant que l'amour du plaisir. Si l'on estime les bonnes qualités de mon cœur, si l'on applaudit aux efforts que j'ai faits pour acquérir des talens, j'en puis être touchée, c'est le signe qu'on possède une âme à l'unisson de la mienne, c'est aussi la marque d'un amour durable: mais personne de qui j'eusse voulu l'entendre ne m'a tenu ce langage. Derby s'est efforcé d'en prendre le ton, mais mon cœur n'y a pas répondu; aussi l'amour de cet homme, ou quelque nom qu'il faille donner à sa passion, me fait désirer plus vivement encore le repos & la solitude. Dans huit jours le Bal doit avoir lieu, peut-être, mon Emilie, vous écrirai-je ma première Lettre dans le Cabinet de Sternheim, aux pieds du portrait de ma Mère, dont l'aspect invitera ma plume à vous entretenir d'un autre sujet.

2bis. Extrait en langue originale : Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stuttgart, Reclam, 21997 [1771], p. 183-184.

O Emilia! mit was für Entzücken der Freude werde ich dieses Haus betreten, wo jeder Platz an die ausgeübten Tugenden meiner Eltern mich erinnern, mich aufmuntern wird, ihrem Beispiel zu folgen! Tugenden und Fehler der großen Welt sind nichts für meinen Charakter; die ersten sind mir zu glänzend und die andern zu schwarz. Ein ruhiger Zirkel von Beschäftigung für meinen Geist und für mein Herz ist das mir zugemesene Glück, und dieses finde ich auf meinem Gute. Ehemals wurde es durch den freundschaftlichen Umgang meiner Emilia vergrößert; aber die Vorsicht wollte ihre Tugenden in einer andern Gegend leuchten machen, ließ mir aber ihren Briefwechsel.

Sehr lieb ist mir, daß ich die große Welt und ihre Herrlichkeiten kennengelernt habe. Ich werde sie nun in allen Teilen richtiger zu beurteilen wissen. Ich habe ihr die Verfeinerung meines Geschmacks und Witzes, durch die Kenntnis des Vollkommenen in den Künsten zu danken. Ihr Luxus, ihre lärmende ermüdende Ergötzungen haben mir die edle Einfalt und die ruhigen Freuden meines Stammhauses angenehmer gemacht; der Mangel an Freuden, den sie mich erdulden ließ, hat mich den Wert meiner Emilia höher schätzen gelehrt; und ob ich schon gefühlt habe, daß

die Liebe Ansprüche auf mein Herz hat, so freut mich doch, daß es allein durch den Sohn der *himmlischen* Venus verwundet werden kann, und daß die Tugend ihre Rechte ungestört darin erhalten hat. Denn gewiß wird meine Zärtlichkeit niemals einen Gegenstand wählen, der sie verdrängen wird.

Schönheit und Witz haben keine Gewalt über mein Herz, ungeachtet ich den Wert von beiden kenne; eine feurige Leidenschaft und zärtliche Reden auch nicht; am wenigsten aber die Lobeserhebungen meiner persönlichen Annehmlichkeiten; denn da sehe ich in meinem Liebhaber nichts als die Liebe seines Vergnügens. Die Achtung für die guten Neigungen meines Herzens und für die Bemühungen meines Geistes, um Talente zu sammeln, dieses allein rührt mich, weil ich es für ein Zeichen einer gleichgestimmten Seele und der wahren dauerhaften Liebe halte; aber es wurde mir von niemand gesagt, von dem ich es zuhören wünsche. Derby hatte diesen Ton: Aber nicht eine Saite meines Herzens hat darauf geantwortet. Auch dieses Mannes Liebe, oder was es ist, vermehrt meine Sehnsucht und Eile nach Ruhe und Einsamkeit. In acht Tagen ist der Ball; vielleicht, meine Emilia, schreibe ich Ihnen meinen nächsten Brief in dem Kabinette zu Sternheim zu den Füßen des Bildnisses meiner Mama, dessen Anblick mein Feder zu einem andern Inhalt meiner Briefe begeistern wird.

Bibliographie

Œuvres étudiées

- BODMER Johann Jakob, BREITINGER Johann Jakob, *Der Mahler der Sitten*, Das sechs und siebenzigste Blatt, « Bibliothek für die Frauenspersonen », in *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, 1980 [première édition 1746].
- BROCKES Barthold Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott*, 9. Theil. *Physicalische und moralische Gedanken über die drey Reiche der Natur...*, Tübingen, Vandenhoeck, 1750.
- GELLERT Christian Fürchtegott, *Moralische Vorlesungen*, in *Gesammelte Schriften*, tome 6, édition de Sibylle Späth, Berlin, de Gruyter, 1992 [première édition 1770].
- GELLERT Christian Fürchtegott, *Briefe*, édition de John Francis Reynolds, Berlin, New York, de Gruyter, 1996.
- HAGEDORN Friedrich von, *Briefe*, édition de Horst Gronemeyer, Berlin, New York, de Gruyter, 1997.

Pamela allemande : un exemple de transfert culturel anglo-germanique

HALLER Albrecht von, « Rezension *Clarissa* », in *Göttingische Zeitung von gelehrten Sachen*, 35. Stück, 28 mars 1748, p. 274.

HALLER Albrecht von, *Albrecht Hallers Tagebücher seiner Reisen nach Deutschland, Holland und England 1723-1727* édition d'Erich Hintzsche, Bern, Stuttgart, Vienne, Huber, 2^e1971.

HERMES Johann Timotheus, *Le voyage de Sophie en Prusse*, traduction de Pierre-Bernard Lamare, Paris, Imprimerie de la poignée, 1800 [première édition 1769-1773].

LA ROCHE Sophie von, *Mémoires de Mademoiselle de Sternheim*, traduction de Marie-Élisabeth La Fite, La Haye, P. F. Gosse, 1774 [première édition 1771].

Œuvres citées

GOETHE J. W., *Dichtung und Wahrheit*, édition de Klaus-Detlef Müller, in *Sämtliche Werke*, tome 14, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1986.

JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, in *Sämtliche Werke*, tome 5, édition de Norbert Miller, Munich, Hanser, 1963.

LESSING Gotthold Ephraim, *Minna von Barnehm*, in *Werke und Briefe*, édition de Klaus Bohnen, tome 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

LESSING Gotthold Ephraim : « Paralipomena zur *Hamburgischen Dramaturgie* », in *Werke und Briefe*, tome 6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

RICHARDSON Samuel, *Clarissa : Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* (*Clarissa : l'histoire d'une jeune fille distinguée*), traduction de Johann David Michaelis, Göttingen, Vandenhoeck, 1748-1753.

Ouvrages critiques

BAVAJ Ursula, *Gellert : saggio sugli scritti teorici*, Rome, Artemide, 2004.

BENDER Wolfgang, *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Stuttgart, Metzler, 1973.

ESPAGNE Michel, WERNER, Michael (éd.), *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988.

- FABIAN Bernhard, « English Books and Their Eighteenth-Century German Readers. », in GUNTERMANN Georg, *Barthold Heinrich Brockes' « Irdisches Vergnügen in Gott » und die Geschichte seiner Rezeption in der deutschen Germanistik*, Bonn, Bouvier, 1980.
- GUTHKE Karl S. (éd.), *Hallers Literaturkritik*, Tübingen, Niemeyer, 1970.
- KNABE Peter Eckhard, « Un esprit universel des lumières européennes : Albrecht von Haller (1708-1777) », in SCHNEIDERS Werner (éd.), *The Enlightenment in Europe. Les Lumières en Europe. Aufklärung in Europa*, Berlin, BWV, 2003, p. 343-356.
- KORSHIN Paul J. (éd.), *The Widening Circle. Essays on The Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1976.
- KRAKE Astrid, « How art produces art » : *Samuel Richardsons Clarissa im Spiegel ihrer deutschen Übersetzungen*, Francfort, Lang, 2000.
- OPPEL Horst, *Englisch-deutsche Literaturbeziehungen*, 2 tomes, Berlin, Schmidt, 1971.
- MAIER Hans-Joachim, *Zwischen Bestimmung und Autonomie : Erziehung, Bildung und Liebe im Frauenroman des 18. Jahrhunderts ; eine literatursoziologische Studie von Christian F. Gellerts « Leben der schwedischen Gräfin von G*** » und Sophie von LaRoches « Geschichte des Fräuleins von Sternheim »*, Hildesheim, Olms, 2001.
- MARINO Alberto, *Lektüre und Leser in Norddeutschland im 18. Jahrhundert : zu der Veröffentlichung der Ausleihbücher der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1993.
- MARTUS Steffen, *Friedrich von Hagedorn – Konstellation der Aufklärung*, Berlin, New York, de Gruyter, 1999.
- MAURER Michael, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen, Zürich, Vandenhoeck und Ruprecht, 1987.
- MÜNSTER Reinhold, *Friedrich von Hagedorn, Dichter und Aufklärer der fröhlichen Aufklärung*, Munich, Iudicium, 1999.
- PRICE Lawrence Marsden, « English-German Literary Influences : Bibliography and Survey », in *University of California Publications of Modern Philology*, volume 9, n° 1 (1919), p. 1-111.
- PRICE Lawrence Marsden, *The Reception of English Literature in Germany*, Berkeley, University of California Press, 1932.
- PRICE Lawrence Marsden, *English Literature in Germany in the Eighteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1953.
- STARNES Thomas C., *Christoph Marin Wieland : Leben und Werk*, Thorbecke, Sigmaringen, 1987.

« Une intrigue commune excessivement
usée, mais toujours agréable » :
Pamela à l'opéra

Xavier CERVANTES

Université Toulouse II – Le Mirail

L'opéra est, on le sait, un composite volatile de différents arts, toujours en équilibre instable et au bord de la rupture. Au sein de cette forme d'art éminemment hybride qui se rêve en *Gesamtkunstwerk* wagnérien, le cliché voudrait que ce soit la musique qui l'emporte et occulte l'apport des autres contributions artistiques, en particulier la composante textuelle, drame et poésie, afin de les asservir à sa loi. L'éternel axiome du « *prima la musica, poi le parole* » semble effectivement aller dans ce sens. L'on ne peut nier que les mots, dans leur composante phonétique et surtout prosodique, doivent se plier aux inflexions et au rythme propres au discours musical ; de façon concomitante, l'intrigue et son découpage, mais aussi la caractérisation dramatique et psychologique des personnages, sont contraints de respecter certaines conventions ressortissant au genre opératique. L'axiome selon lequel la valeur littéraire et dramatique des livrets d'opéra est de faible valeur n'est certes pas universellement applicable, et les progrès récents de cette nouvelle aire de recherches qu'est la librettologie tendent peu à peu à faire accepter par les spécialistes le fait que l'intérêt de tels textes n'est pas aussi

mince qu'on pourrait le penser. Surtout, la librettologie se fonde sur le postulat qu'un texte poétique et dramatique destiné à être revêtu de notes doit être examiné à la lumière de critères qui ne peuvent être les mêmes que ceux régissant l'étude d'un autre type de texte, conçu indépendamment de toute considération musicale. Si les œuvres originales d'un Busenello au XVII^e siècle, d'un Métastase au siècle suivant, ou même d'un Romani ou d'un Boito au XIX^e siècle présentent un intérêt allant bien au-delà de leur simple fonctionnalité et de leur efficacité en tant que supports textuels de la musique, il n'en va certes pas toujours de même de cette très vaste catégorie de livrets adaptant des textes dramatiques ou romanesques préexistants.

À cet égard, force est de constater que la dizaine d'adaptations opératiques italiennes et anglaises qui font l'objet de la présente étude sont limitées dans leur intérêt, en particulier lorsqu'on les compare au roman initial de Richardson et à certaines de ses adaptations et dérivations les plus intéressantes, dans le genre romanesque ou théâtral. De façon générale, aussi, à cette époque où la hiérarchie des arts plaçait la poésie et le théâtre légitime bien au-dessus de la musique, les livrets n'étaient guère estimés pour leur valeur littéraire, mais devaient avant tout être fonctionnels, voire mécaniques, dans la conduite de l'action dramatique, ainsi que sommaires dans la caractérisation des personnages, ce qui allait souvent à l'encontre de toute velléité de subtilité. Dans l'aire culturelle italienne et dans celle propre à la Grande-Bretagne, les conventions régissant la conception des livrets d'opéra étaient naturellement dissemblables, mais au-delà de ces différences de détail, le point de convergence est à trouver dans la nécessité d'une simplicité souvent extrême, inhérente au genre même du théâtre en musique. Telle semble être la caractéristique la plus frappante des adaptations opératiques italiennes, anglaises ou irlandaises qui vont être présentées ci-après, surtout si l'on considère leur place dans la « chaîne » des Pamela et par rapport au roman d'origine : en passant de la page imprimée à la scène avec orchestre dans la fosse, l'intrigue imaginée par Richardson était condamnée à être modifiée dans le sens de la simplification, voire de l'affadissement ou de l'édulcoration. Ce processus d'appauvrissement concerne singulièrement les enjeux sociaux, potentiellement subversifs, du roman source. Ceux-ci sont

souvent considérablement atténués, contrairement à la dimension purement sentimentale, qui se trouve largement accentuée, surtout dans le cadre des adaptations italiennes s'inscrivant dans le cadre de l'*opera buffa* naissant, du *dramma giocoso* ou *semiseria*.

Dans ses pérégrinations transnationales et surtout transgénériques, et plus encore qu'en passant de la prose narrative au théâtre parlé, en se transposant à l'opéra, l'histoire de Pamela se retrouva assujettie à un cadre de conventions très strictes et contraignantes. Elle dut se couler dans un moule musico-dramatique bien spécifique : l'alternance stricte récitatifs / arias (ou dialogues parlés / *songs* dans le cas des adaptations anglaises, qui s'inscrivaient dans le cadre du *comic opera* local), le besoin de ménager des finales concertants à la fin des actes, la nécessité de préserver une répartition du nombre d'arias, de duos ou d'autres pièces concertantes entre les différents membres de la distribution selon une hiérarchie préétablie, et autres nombreuses règles en vigueur qui ne peuvent être étudiées en détail dans le cadre du présent article. Un autre aspect particulièrement saillant des avatars opératiques de *Pamela* en terre italienne et britannique tient au fait que ces derniers forment exceptionnellement, dans un cas au moins, une boucle complète sur le plan géographique (d'Angleterre en Italie, c'est-à-dire de Richardson à Goldoni, puis en Angleterre à nouveau). Un tel mouvement circulaire ne semble pas connaître d'équivalent dans d'autres genres littéraires que celui du livret d'opéra et offre un cas unique d'une exportation de l'archipel britannique vers le continent suivi d'une réexportation directe en Angleterre. Plus généralement, la « chaîne » des *Pamela* revêt une complexité singulière lorsque l'on se penche sur la transmission à ramifications très variées et parfois surprenantes du modèle richardsonien dans le domaine opératique. Sous des formes diverses, l'histoire de Pamela fut représentée sur scène avec accompagnement musical dans toute l'Europe du XVIII^e siècle, de la Corse à la Scandinavie et du Portugal à la Russie, en langue italienne ou dans la langue locale. Une représentation assurée par les eunuques du palais impérial fut même donnée à des fins d'édification morale à Pékin, à l'instigation des Jésuites. La présente contribution tente de démêler l'écheveau complexe des diverses adaptations et dérivations opératiques, représentées et publiées en Italie et en Angleterre, dont la filiation remonte, direc-

tement ou indirectement, uniquement ou partiellement, au roman de Richardson. Ce sont tout d'abord les versions italiennes, puis les versions britanniques qui seront présentées.

Un an après *Nanine* de Voltaire en France, une comédie inspirée de façon beaucoup plus directe du roman de Richardson, et dont la fortune critique devait s'avérer bien plus importante, fut donnée à Mantoue au printemps 1750 : *Pamela* de Carlo Goldoni. Bien qu'elle relève du théâtre parlé et non de l'opéra — et qu'elle soit étudiée plus en détail dans la contribution du présent recueil consacrée aux *Pamela* italiennes — cette œuvre doit rapidement être évoquée ici, étant donné sa valeur matricielle dans le domaine opératique¹. La comédie fut publiée pour la première fois, par deux éditeurs différents, en 1753, sous le titre *La Pamela* (parmi les nombreuses rééditions qui suivirent, certaines adoptèrent des titres différents : *Pamela fanciulla* [Pamela jeune fille, 1761] ou encore *Pamela nubile* [Pamela nubile, 1788])². On le sait, Goldoni modifia considérablement les enjeux sociaux du roman de Richardson. Il atténua, ou même élimina le caractère potentiellement subversif de la mésalliance finale, non pas pour des considérations littéraires propres à la transposition du roman en pièce de théâtre, mais parce que « À Londres un noble ne déroge pas à la noblesse en épousant une paysanne ; à Venise un patricien qui épouse une plébéienne, prive ses enfans de la noblesse patricienne, et ils perdent leurs droits à la souveraineté », comme il le précise dans ses *Mémoires* (II, 9). Soucieux d'éviter toute transgression sociale, le dramaturge fait appel au procédé stéréotypé de la révélation *in extremis* de la haute naissance de Pamela. Son père, Mr. Andrews, s'avère être en réalité le comte

1. Voir le copieux appareil critique dans Carlo GOLDONI, *Pamela fanciulla Pamela maritata*, éd. Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995.

2. Pour la fortune critique, italienne et européenne, de l'ouvrage de Goldoni ainsi que son contenu, et en particulier ses différences avec le roman de Richardson, voir surtout, Ted EMERY, « Goldoni's *Pamela* from Play to Libretto », *Italica* 64, 1987, p. 73-74 ; Tatiana CRIVELLI, « Pamela, o la virtù ricompensata : Metamorfosi Settecentesche », *La lotta con Proteo : Metamorfosi del testo e testualità della critica, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I. 6-9 ottobre 1997*, eds Luigi BALLERINI, Gay BARDIN et Massimo CIAVOLELLA, vol. 2, Como, Cadmo, 2000, p. 979-92 ; *The Pamela Controversy : Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750*, eds. Thomas KEYMER et Peter SABOR, vol. 6, London, Pickering & Chatto, 2001, p. XXI-XXIX ; et Thomas KEYMER et Peter SABOR, *Pamela in the Marketplace : Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 137 et p. 139-42.

d'Auspingh, un aristocrate écossais partisan de la dynastie Stuart, forcé à dissimuler son identité après l'échec de la rébellion jacobite de 1715. Qui plus est, Lord Arthur, l'un des deux amis de Milord Bonfil (l'équivalent goldonien de Mr. B.) se révèle à la fin être le fils du plus proche ami du comte d'Auspingh, ami qui, juste avant sa mort, avait obtenu pour le comte le pardon du roi, sans avoir pu lui annoncer la bonne nouvelle. Cette situation rend encore plus logique l'union finale de Pamela et Bonfil, puisque non seulement ils sont égaux par leur rang social (Goldoni fait de Bonfil non pas un *country squire*, un hobereau local membre de la simple *gentry*, mais un membre de l'aristocratie), s'aiment, et ont en outre un ami commun. Jusqu'au paratexte de la comédie semble confirmer la tentative délibérée d'aller à l'encontre des implications de nivellement des hiérarchies sociales qui choquèrent tant de lecteurs du roman de Richardson. Goldoni préfaça l'édition originale de sa comédie d'une épître dédicatoire à un aristocrate, le marquis de Ginori. Avec cette épître emplie de propos sycophantiques caractéristiques de ce type de texte, le dramaturge sacrifiait certes à une pratique très répandue, mais aussi affirmait, ou renforçait, sa volonté d'ancrer son ouvrage dans une vue traditionnelle, voire conservatrice, de la société et de ses hiérarchies.

Une autre différence majeure entre le roman et la comédie, dans la caractérisation des personnages et non pas dans l'intrigue elle-même et son dénouement, mérite d'être mentionnée. Elle répond aussi, dans une certaine mesure, au même désir d'expurger l'histoire de Pamela de tout péripétie ou situation potentiellement transgressive provenant du roman d'origine. Chez Goldoni, Milord Bonfil est présenté de façon à attirer l'empathie du spectateur. Dès le début de l'œuvre, il n'a rien d'un roué ou d'un débauché, et il évite toute violence sexuelle envers Pamela. La lutte physique est désamorcée et transposée en combat psychologique : le héros se bat avec sa propre conscience. En outre, son dilemme n'est pas, comme chez Richardson, celui du vice ou de la vertu, mais plutôt celui de la raison ou de la passion ; le personnage doit choisir entre son désir de ne pas souiller l'honneur de sa famille, et son amour pour une femme qu'il suppose de basse extraction. De son côté, la Pamela de Goldoni est clairement amoureuse de son maître dès le lever de rideau, contrairement à celle de Richardson, qui ne

s'avoue ses sentiments que tardivement. Il est donc manifeste qu'en déplaçant la perspective de l'enjeu social à l'univers des sentiments, Goldoni enclenchait d'emblée le processus de simplification et d'appauvrissement déjà mentionné. En se concentrant sur la dimension sentimentale de l'intrigue, son ouvrage préluait à tous les opéras à venir, en particulier, bien entendu, celui conçu par l'auteur lui-même à partir de sa comédie¹. Les livrets de tous ces opéras des années 1760 et des décennies suivantes exploitent en effet une veine de sentimentalisme bien éloignée de celle du roman de Richardson, qui appartient à une époque fort différente. Le triomphe de la sensibilité, en Angleterre et ailleurs en Europe, se faisait de plus en plus clairement percevoir, comme en attestent tous ses produits littéraires ou musicaux : la comédie larmoyante, le *comic opera* britannique ou l'opéra *semiseria* italien. L'histoire de Pamela portait en germe tout ce qui était à même de faire les délices de cette Europe qui voyait l'avènement de l'homme sensible. Encore fallait-il qu'elle fût désinvestie de toute préoccupation susceptible de parasiter l'exploration complaisante des sentiments du couple de protagonistes, à l'exception de la touche comique apportée par les personnages secondaires. Peut-être y a-t-il là l'une des principales clefs du succès exceptionnel de cette histoire dans les théâtres d'opéra de tout le continent dans la période 1760-1780 : l'histoire de Pamela se prêtait particulièrement bien à une lecture, ou une relecture, sentimentale.

Le succès de la comédie goldonienne fut rapidement international. En 1756 parurent une traduction anglaise à Londres, ainsi qu'une traduction allemande, suivie, chronologiquement, de versions française, portugaise, grecque et espagnole au XVIII^e siècle. En revenant dans son pays d'origine trois ans seulement après avoir été publiée en Italie et six ans après avoir été donnée sur les planches mantouanes, cet avatar londonien, donné en version bilingue et couplé avec *Il padre di famiglia* (*The Father of a Family* [Le père de famille], selon son titre anglais), offre un premier exemple de boucle complète dans les voyages de *Pamela* par-delà la Manche et les Alpes

1. Cf. Lucie COMPARINI, « De Goldoni à Gaetano Rossi : Le chaînon manquant de *Pamela* », *Musiques goldoniennes : Hommage à Jacques Joly*, Paris, Université Paris VIII-Centre de recherches en langues romanes, 1995, p. 54-55, et, de la même, « Récurrences de *Pamela* en France : Goldoni traduit et adapté », L. Badini Confalonieri (éd), *Perspectives franco-italiennes-Prospettive italo-francesi*, Roma, Aracne, 2005, p. 43-64, en partic. p. 51-54.

(quant à la traduction anglaise de *Nanine* de Voltaire, autre aller-retour complet, quoique selon un itinéraire différent, de la *Pamela* d'origine, elle ne vit le jour qu'en 1763)¹. Cependant, en l'occurrence, la publication de l'ouvrage n'était pas liée à des représentations théâtrales dans la langue de Shakespeare ; cette version bilingue s'adressait au public britannique désireux de perfectionner sa maîtrise de celle de Dante. L'accueil réservé à la comédie de Goldoni en Angleterre semble avoir été favorable, si l'on en juge par le compte rendu critique publié dans *The Monthly Review* par James Grainger. Alors que le débat faisant rage entre « pamélistes » et « anti-pamélistes » s'était largement éteint avec le passage du temps², ce critique prit nettement position pour le second parti, en affirmant que les modifications apportées par Goldoni à l'intrigue et à la caractérisation des personnages rendaient sa pièce supérieure au roman de Richardson³.

Cette appréciation positive annonce le succès sans précédent remporté dans toutes les nations européennes, et surtout dans les Îles Britanniques, par la mouture opératique de la comédie, remaniée par Goldoni lui-même sous le titre *La buona figliuola* [La bonne Fille]⁴. Ce livret fut mis en musique une première fois par Egidio Duni. La première de cet opéra eut lieu à Parme en 1757 ; le faible nombre de reprises, limitées à quelques villes italiennes et échelonnées sur quelques années seulement, atteste du faible succès de cette version⁵. Il en alla de même pour la mise en musique dis-

1. Cette version bilingue est reproduite en fac-similé dans *The Pamela Controversy* 265-345. Voir également Jackson I. COPE, « Goldoni's England and England's Goldoni », *Modern Language Notes* 110 (1995), p. 118-19 et p. 124.

2. Voir Hélène DACHEZ, « Autour de *Pamela; Or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson : imitations, adaptations, parodies », dans le présent volume.

3. Voir KEYMER et SABOR, *Pamela in the Marketplace*, p. 138.

4. Voir GOLDONI, *Tutte le opere*, vol. 11, p. 511-59. Par ailleurs, le succès de la comédie goldonienne incita des dramaturges italiens à en proposer des dérivations et suites ; sur ces pièces, qui ne donnèrent pas naissance à des adaptations opératiques et dépassent donc le cadre de la présente étude, nous renvoyons à la contribution de Lucie Comparini dans le présent volume, ainsi qu'à « Pamela sur la scène italienne : Goldoni, Chiari, Cerlone », *Les Langues néo-latines* 279 (1991), p. 53-74.

5. Seules trois reprises sont attestées (Turin, 1758 ; Florence et Modène, 1759) ; voir Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. 1, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990, p. 439.

tincte due à l'obscur Salvatore Perillo et destinée à Venise en 1760¹. Ces deux versions furent totalement éclipsées par celles de Niccolò Piccinni, représentée à Rome en 1760 également². Celle-ci fut représentée, avec des adaptations locales diverses, à travers toute la Péninsule et franchit très rapidement les Alpes. Sans même compter les nombreuses adaptations traduites dans la langue locale, en Angleterre, en France, en Allemagne ou dans les Provinces-Unies, par exemple, l'opéra connut un nombre incroyable de productions, estimé à au moins soixante-dix. Il fut présenté au public à Paris et Bastia, Valence et Barcelone, Ljubjana, Varsovie, Vienne, Innsbruck et Graz, Dresde, Stuttgart, Mannheim, Brunswick, Bonn et Leipzig, et enfin Copenhague, la liste n'étant peut-être pas exhaustive³. Ces productions prouvent également la longévité étonnante, pour l'époque, de l'ouvrage, puisque le rythme des reprises ne s'essouffla que dans les années 1780, et la dernière recensée eut lieu à Paris en 1790. Une dizaine d'années après cette ultime série de représentations, c'est-à-dire à une époque qui excède les limites temporelles de la présente étude, une nouvelle série d'adaptations opératiques très populaires de l'histoire de Pamela, inspirées de Goldoni, manifestait encore, bien des décennies après la publication du roman de Richardson, la prégnance, la fécondité et l'adaptabilité de l'intrigue que ce dernier avait imaginée⁴.

1. Reprises à Murano et Plaisance (1761), ainsi qu'à Bassano (1763); voir SARTORI, *Libretti italiani*, vol. 1, 440-41. Florian Leopold Gassmann, profitant peut-être du fait que malgré la vogue immense de la version de Piccinni, celle-ci ne semblait pas avoir atteint les rivages siciliens, proposa sa propre mise en musique du livret de Goldoni à Palerme en 1773; il n'est pas étonnant de constater que cette adaptation ne fut donnée nulle part ailleurs (voir Sartori, *Libretti italiani*, vol. 1, 444-45). Pour être complet, il est nécessaire de mentionner également la mise en musique bien plus tardive d'Achille Graffigna en 1886.

2. Pour la curiosité de l'anecdote, on pourra noter que la distribution romaine était entièrement masculine, étant donné l'interdit papal sur la présence des femmes à l'opéra.

3. Pour plus de détails sur les lieux et les dates de ces productions, voir SARTORI, *Libretti italiani*, vol. 2, p. 439-46 (dans certaines villes, le livret de Goldoni fut rebaptisé *La buona figliuola zitella*, *La buona figliuola putta* [La bonne Fille dans sa jeunesse, dans les deux cas], *La buona figliuola o sia La Cecchina*, *La buona figliuola o sia La Cecchina zitella*, ou encore *La baronessa riconosciuta* [La Baronne reconnue]). Voir également Mary HUNTER, « *Buona figliuola, La* », *The New Grove Dictionary of Opera*, éd. Stanley Sadie, vol. 1, London, Macmillan, 1992 p. 641-43, en particulier p. 641.

4. Il s'agit de *Pamela* de 1800 (auteur anonyme, musique de Gaetano Andreozzi),

Outre la qualité du livret et celle de la musique, outre, également, le pouvoir de fascination exercée par la destinée de la pauvre Pamela confrontée au tourbillon des sentiments et à la malveillance de celles et ceux qui contrarient ses amours, le succès sans précédent de l'œuvre peut vraisemblablement s'expliquer en partie par son importance dans l'histoire du développement de l'opéra italien à l'époque et sa contribution pionnière, quoique périphérique, au genre de la comédie larmoyante et à son équivalent opératique. Bien connu des musicologues, *La buona figliuola* de Goldoni et Piccinni constitue en effet un jalon capital dans le développement de l'*opera buffa*. Par ses structures musico-dramatiques, l'œuvre annonce déjà les développements mozartiens à venir, en particulier dans les finales des actes 1 et 2, avec leur structure cumulative en chaîne rassemblant les divers personnages peu à peu sur scène, selon une logique complexe mais encore rudimentaire.

Du point de vue du contenu et de la tonalité du livret, l'ouvrage annonce quantité d'opéras à succès, appartenant à la même veine sentimentale. Ces opéras se focalisent sur une héroïne tourmentée par des vicissitudes diverses et affrontant des épreuves qui n'ébranlent jamais sa constance, ni sa fidélité. Parmi les ouvrages les plus connus appartenant à cette catégorie, on pense en particulier à *Nina, ossia La pazza per amore* (Nina, ou la folle par amour) de Paisiello, *La vera costanza* (La Vraie fidélité) de Haydn, ou encore, dans une certaine mesure, *La finta giardiniera* (La Fausse jardinière) du maître de Salzbourg¹. L'archétype théâtral de l'héroïne souffrant en silence était ainsi manifestement à la mode, et Goldoni exploita un tel sujet avec une grande habileté. Plus précisément, les modifi-

Pamela de 1802 (Gaetano Rossi / Giuseppe Farinelli) et *Pamela nubile* de 1804 (Rossi / Pietro Generali); sur ces trois *farse*, qui forment une série distincte et trouvent leur source non pas dans le livret de Goldoni, mais dans sa comédie originelle, voir COMPARINI, « De Goldoni à Gaetano Rossi », ainsi que Fabiana LICCIARDI, « Correspondances stylistiques de composition et correspondances formelles entre musique et dramaturgie dans les *Pamela* de Generali et Farinelli », *Musiques goldoniennes* p. 89-98. On pourrait ajouter que la version de 1804 connut un grand et durable succès italien mais aussi international, un peu à l'instar de *La buona figliuola* quelques décennies plus tôt, quoiqu'à un degré moindre : l'ouvrage fut en effet donné à Amsterdam en 1807, Paris et Padoue en 1810, Venise en 1818, Lisbonne en 1819, Milan en 1823, et Sienne en 1824, entre autres productions.

1. Voir à ce propos HUNTER, « *Buona figliuola, La* », p. 642, ainsi que, de la même, « *Pamela : The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera* », *Mosaic* 18, 1985, p. 61-76.

cations apportées par Goldoni à sa propre comédie pour en faire un livret peuvent s'expliquer en partie par les exigences et conventions du genre naissant de l'*opera buffa*. C'est ainsi que la richesse psychologique des personnages est largement évacuée, afin que ces derniers représentent des types bien identifiables, au sein d'une distribution articulée sur la polarité usuelle entre les personnages appartenant à l'univers *seria* (la sœur du héros et son soupirant) et ceux s'inscrivant dans l'esthétique *buffa* (les serviteurs), avec le couple de protagonistes relevant du *mezzo carattere*. Un tel mélange caractéristique explique d'autres types de contraste, langagier (juxtaposition d'un discours raffiné et imagé, réservé en particulier au couple principal, et d'un registre plus populaire, réservé aux personnages secondaires comiques) et musical (style *seria* plus orné et virtuose, d'une part ; chant *buffa* plus simple et syllabique, d'autre part).

Par ailleurs, et de façon concomitante, le processus d'évacuation du questionnement moral à propos de la mésalliance et des hiérarchies sociales, amorcé dans la comédie de Goldoni, est désormais achevé. Alors que de nombreux dialogues de *Pamela* sont consacrés à une discussion des mérites et inconvénients des mariages socialement inégaux, un tel sujet de débat a disparu dans *La buona figliuola*, qui perd ainsi toute profondeur idéologique. Par contraste avec sa pièce antérieure, Goldoni situe cette fois-ci l'action en Italie, et non en Angleterre, comme pour marquer un degré supplémentaire dans l'éloignement par rapport au roman de Richardson¹. Cecchina (Pamela) et le marquis della Conchiglia (Milord Bonfil) restent les personnages principaux, mais Goldoni ajoute plusieurs personnages comiques périphériques — absents du roman de Richardson, bien entendu —, afin de respecter les conventions du genre. Il s'agit de Paoluccia et Sandrina, deux servantes jalouses de leur collègue Cecchina et ourdissant des complots pour ternir sa réputation ; Mengotto, un jardinier, comme l'héroïne, dont il est le soupirant malchanceux, en contrepoint rustique du marquis ; et Tagliafferro, le vieux soldat allemand *buffo* dont la maîtrise approximative de la langue italienne suscite le rire du spectateur, et qui a pour seul rôle dans l'intrigue d'apporter la révélation finale sur la vraie nais-

1. Sur ces transformations, on pourra prendre comme point de départ l'article suivant, déjà ancien : William C. HOLMES, « Pamela Transformed », *Musical Quarterly* 38, 1952, p. 581-94, et surtout EMERY, « Goldoni's Pamela ».

sance de Cecchina, fille cachée d'un baron allemand. L'héroïne est devenue une pauvre jeune fille incomprise (« una povera ragazza », ainsi qu'elle le déclare elle-même dans l'incipit d'une des arias les plus célèbres de la partition), qui a peur d'être séparée de son amour secret, et le héros a été transformé également en personnage typique de la comédie sentimentale, qui se livre sans cesse aux épanchements de son cœur et retarde l'union attendue avec sa servante par divers atermoiements mélancoliques. Le thème principal n'est donc plus la passion, mais bien plutôt la sensibilité et les sentiments.

Ainsi transformée en mètre-étalon et coup de maître à la fois d'un genre opératique en voie de constitution, l'histoire de Pamela était parée pour le succès international qui vient d'être évoqué. Londres tient une place de choix parmi les villes européennes où l'héroïne foula les planches du théâtre d'opéra. La métropole anglaise est en effet le lieu où le succès de *La buona figliuola* fut de très loin le plus marqué et le plus durable, et sa popularité se prolongea après que l'opéra eut disparu du répertoire en Italie et partout ailleurs sur le continent. C'est ainsi qu'en 1792, encore, un critique anonyme donnait le conseil suivants aux compositeurs italiens désireux de faire fortune à Londres : « Les Anglais... aiment les airs simples, qu'ils peuvent facilement jouer chez eux sur leurs propres instruments... Est-ce qu'un compositeur italien s'est jamais demandé pourquoi *La buona figliuola* est devenu un de nos opéras préférés ? Si c'est le cas, il n'a pas à chercher ailleurs la raison d'un tel succès¹ ».

La première londonienne de *La buona figliuola* eut lieu le 25 novembre 1766². L'opéra conservait largement la musique de Piccinni ; quant au livret de Goldoni, il avait été légèrement remanié par Giovan Gualberto Bottarelli, le poète attitré du King's Theatre. Le succès fut instantané et retentissant. À une époque où la notion et

1. « The English... love simple Songs, that they can perform upon their instruments....— Did an Italian Composer ever ask himself why *La Buona Figliuola* has become so astonishing a favourite? If he has, he will find the above to be the cause » (Extrait de *The Oracle* du 15 février 1792, cité dans Judith MITHOUS, Gabriella Dideriksen et Robert D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. 2 : *The Pantheon Opera and Its Aftermath 1789-1795*, Oxford : Clarendon, 2001, p. 524-25 ; cette traduction et toutes celles à venir sont de l'auteur de la présente contribution.)

2. *La Buona Figliuola ; A Comic Opera... Altered by Giovan Gualberto Bottarelli...*, London, Griffin, 1766. Sur les modifications apportées par Bottarelli, voir COPE, « Goldoni's England », p. 125-26.

le système moderne de répertoire opératique n'existaient pas, et où la plupart des opéras tombaient dans un oubli total après une première et souvent unique série de représentations, *La buona figliuola* londonienne constitue une exception particulièrement significative. L'ouvrage fut donné chaque saison entre 1767 et 1790 (sauf en 1784), avant d'être représenté en 1796, puis une dernière fois en 1810, soit près d'un demi-siècle après sa première. Le total des représentations londoniennes s'élève à 107, réparties sur vingt-deux saisons, ce qui constitue de loin le record absolu pour tout le XVIII^e siècle et bien au-delà, dans le domaine de l'opéra italien en Angleterre¹. Plusieurs témoignages contemporains soulignent le succès de l'opéra, dont le couple royal lui-même semble avoir été particulièrement friand. Au cours de la première série de vingt-huit représentations, Horace Walpole ne manqua pas d'en informer l'un de ses amis, alors à Florence : « Tout le monde se presse à *La buona figliuola*, qui regorge de plus de musique délicieuse que je n'en ai jamais entendue rassemblée en un seul ouvrage ; le roi et la reine ne manquent presque aucune soirée² ». Un compte rendu publié dans un périodique peu après la première londonienne témoigne également du succès de l'œuvre. En outre, et ce qui est plus pertinent ici, ce texte montre que la notion, déjà évoquée, de la prépondérance des considérations musicales sur les considérations textuelles au sein du genre opéra était profondément ancrée dans les esprits des contemporains ; elle est ici soulignée avec une certaine ironie et un mépris

1. Voir Frederick C. PETTY, *Italian Opera in London 1760-1800*, Studies in Musicology 16, Ann Arbor, UMI Research P, 1980, p. 363 ; voir également Ian WOODFIELD, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London : The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge : Cambridge UP, 2001, p. 79-80, p. 105 et p. 220. ; ainsi que Curtis PRICE, Judith MILHOUS et Robert D. HUME, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, vol. 1 : *The King's Theatre, Haymarket 1778-1791*, Oxford : Clarendon, 1995, p. 31 et p. 200-01.

2. « The *Buona figliuola* which has more charming music than ever I heard in a single piece, is crowded every time ; the King and Queen scarce ever miss it » (*The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. W. S. Lewis, vol. 22, London, Oxford UP, New Haven, Yale UP, 1960, p. 473-74 ; lettre à Horace Mann du 8 décembre 1766). Des années plus tard, dans une lettre à James Harris junior datée du 14 février 1775, Gertrude Harris écrivit, en français : « Le Roi et la Reine sont je pense fous de cette piece puisque il y vont pour la troisieme fois ce soir » (Donald Burrows et Rosemary Dunhill, *Music and Theatre in Handel's World : The Family Papers of James Harris 1732-1780*, Oxford, Oxford UP, [2002], p. 801).

caractéristique envers un genre artistique considéré comme impur et bâtard :

[On vient de donner] un nouvel opéra comique intitulé *La buona figliuola* ; la musique est due au célèbre Piccinni, et le livret à Goldoni, qui s'est inspiré de *Pamela*.... Nous n'allons pas débattre des mérites du poète, qui semble en l'espèce avoir totalement subordonné son talent aux exigences du compositeur. On dit que l'ouvrage a eu un grand succès à Rome, et si nous devons répéter ce qu'en disent nos violonistes et clavecinistes qui ont voyagé en Italie, des gentlemen qui se plaisent à se considérer comme les arbitres suprêmes en la matière, alors nous déclarerions qu'il s'agit là de la partition la plus exquise et la plus plaisante jamais proposée dans un théâtre d'opéra¹.

Désireux de profiter autant que possible du succès de l'ouvrage, les administrateurs du King's Theatre londonien proposèrent très rapidement sa suite. On le sait, afin d'endiguer le flot de suites apocryphes inondant le marché de l'édition dans les années suivant la publication de la première partie de sa *Pamela*, Richardson se résigna à proposer au public la suite des aventures de son héroïne, après son mariage. Goldoni adopta le même procédé en faisant jouer la suite de sa propre *Pamela*, *Pamela maritata* (Pamela mariée) en 1759-60 à Rome, c'est-à-dire la même année que celle où *La buona figliuola* triomphait à l'opéra, et dans la même ville. Goldoni remania sans attendre son texte pour en faire un livret, mis en musique par Piccinni à nouveau, et représenté pour la première fois à Bologne en 1761 sous le titre de *La buona figliuola maritata* (La

1. « A new comic opera called la Buona Figliuola ; the music by the celebrated Piccini, the words by Goldoni, who has taken it from Pamela... We shall not make any animadversions on the merit of the poet, who seems in this performance, to have dedicateed himself wholly to the musician. We are told it had very great success at Rome, and were we to repeat what our fiddlers and harpsichord players who have been in Italy say of it, gentlemen who imagine themselves undoubted judges, we should not pronounce it less than the finest and most pleasing composition that ever appeared upon the theatre » (*The Court Miscellany; or, Gentleman and Lady's New Magazine*, vol. 2, 1766 ; cité dans PETTY, *Italian Opera* p. 114). Pour une autre appréciation, légèrement postérieure, dénuée de toute ironie et due à un musicographe célèbre, voir Charles BURNEY, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, éd. Frank Mercer, vol. 2, 1776-89, New York, Dover, 1959, p. 871 et p. 974.

bonne Fille mariée)¹. Cette suite connut une vingtaine de productions dans diverses villes italiennes, ainsi qu'à Paris, Madrid, Barcelone, Dresde, Vienne, Prague et Varsovie jusqu'en 1779². Le succès fut donc important, mais bien moins spectaculaire que celui de la première partie de l'histoire de Cecchina. L'effet de nouveauté était passé ; l'intérêt dramatique était moindre, et la musique était généralement moins inspirée que dans le premier opéra³. Cecchina est maintenant marquise. À l'instar de la servante Sandrina, déjà présente dans le livret précédent, la belle-sœur de l'héroïne, la marquise Lucinda, elle aussi rescapée de *La buona figliuola* et déjà réticente au mariage de son frère avec sa jardinière, soupçonne que l'ascendance noble de cette dernière est illusoire. Le rôle-titre se trouve confrontée à une autre difficulté : elle attire un galant qui déclenche la jalousie de son mari. Celui-ci, tel Gualtiero avec Griselda, met la fidélité de son épouse à l'épreuve. La constance de Cecchina n'est jamais ébranlée, et elle sort bien naturellement vainqueur de telles ordalies, après moult souffrances. Le 31 janvier 1767, *La buona figliuola maritata* monta sur les planches londoniennes, toujours avec la musique de Piccini⁴. Une spectatrice consigna de façon cursive son impression dans son journal le soir de la première : « Pas aimé le nouvel opéra⁵ ». Deux semaines plus tard, Horace Walpole écrivait, dans une lettre à son correspondant à Florence : « Rien n'est plus à la mode que *La buona figliuola*. On vient de monter la seconde partie, mais elle n'a certainement pas connu un succès équivalent, si

1. Voir GOLDONI, *Tutte le opere*.

2. Voir SARTORI, *Libretti italiani*, vol. 1, p. 446-49 (sur certains théâtres, l'ouvrage fut rebaptisé *La baronessa riconosciuta e maritata* [La Baronne reconnue et mariée], *La Cecchina maritata*, ou encore *La buona moglie* [La bonne Épouse]). Voir également Mary HUNTER, « *Buona figliuola maritata, La* », *Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, p. 642. En 1765, l'opéra fut donné à Naples sous le titre *La Cecchina maritata* ; le livret comprenait des ajouts dus à Pasquale Mililotti (voir SARTORI, *Libretti italiani*, vol. 2, 100).

3. Le filon était manifestement épuisé, ce qui n'empêcha pas la représentation à Venise en 1766 d'un opéra proposant une suite de cette suite : *La buona figliuola supposta vedova* (La bonne Fille supposée veuve ; livret d'Antonio Bianchi et musique de Gaetano Latilla). L'œuvre semble avoir connu un succès pour le moins modeste et ne fut jamais reprise par la suite.

4. Voir *La Buona Figliuola Maritata, a New Comic Opera... Being the Second Part of the Buona Figliuola... Altered by G. G. Bottarelli...*, London, Griffin, 1767.

5. *The Letters and Journals of Lady Mary Coke*, éd. James A. Home, vol. 1 (1889-96, Bath, Kingsmead Reprints, 1970, p. 131).

bien que la première partie est remise à l'affiche, et il y a une telle affluence que certains assistent au spectacle depuis les coulisses¹ ».

Cette première partie parvint au terme de ses pérégrinations transnationales, translinguistiques mais aussi transgénériques avec *The Accomplish'd Maid* (La jeune Fille vertueuse)². Le 3 décembre 1766, soit à peine plus d'une semaine après la première représentation londonienne de *La buona figliuola* au King's Theatre, réservé aux opéras italiens, le théâtre de Covent Garden mit à l'affiche cet opéra comique à l'anglaise, c'est-à-dire non pas intégralement mis en musique sous forme d'une alternance de récitatifs et d'arias, mais entrecoupant les dialogues parlés de *songs* à intervalles plus ou moins réguliers. La musique de Piccinni, ou du moins ses arias, pièces concertantes et épisodes instrumentaux fut conservée ; quant au livret, il consistait en une traduction par Edward Toms de celui de Goldoni, avec des remaniements d'envergure, nécessités par le passage d'une tradition nationale d'opéra et de conception musicodramatique des livrets, à une autre. L'œuvre était destinée à un public curieux de goûter à la musique de Piccinni dans la langue vernaculaire, moins fortuné que celui qui fréquentait le King's Theatre, et peu désireux d'être confronté aux codes et conventions d'une esthétique opératique importée d'Italie et très éloignée des pratiques locales. Dans la préface du livret imprimé, le traducteur justifie son entreprise en invoquant en particulier le retour de Pamela dans sa terre natale. Pour parer à toute critique d'ordre littéraire, il insiste par ailleurs, sans ambages, sur le fait que ses ambitions poétiques et dramatiques s'étaient mises, une fois de plus, entièrement au service du genre opéra et de ses contraintes :

La pièce qui suit est une traduction du célèbre opéra comique de Goldoni, *Le* [sic] *buona figliuola* ; puisque celui-ci puise sa source dans une histoire anglaise, j'espère qu'on ne trouvera pas présomp-

1. « Nothing is so much in fashion as the *Buona figliuola*. The second part was tried, but it did not succeed half so well, and they have resumed the first part, which is crowded even behind the scenes » (*Walpole's Correspondence*, vol. 22, p. 484 ; lettre à Horace Mann du 13 février 1767). Pour une appréciation quasi-contemporaine plus détaillée, voir BURNEY, *General History of Music*, vol. 2, 871.

2. Sur certains aspects de cette œuvre, voir Pierre DEGOTT, « Acculturation et réappropriations : la "traduction" du discours amoureux dans les adaptations scéniques de *Pamela* », à paraître dans *La Traduction du discours amoureux au XVIII^e siècle*.

tueux de ma part de rendre cette histoire à sa patrie, avec tous les petits ornements qu'elle a reçus au cours de ses voyages, j'entends par là le fait d'avoir été transformée en opéra par un écrivain aussi fameux que Goldoni, et cette amélioration majeure..., à savoir, sa transposition en musique par Signor Niccolò Piccinni, ce compositeur sans égal.... Je me suis essayé à cette traduction afin qu'elle puisse être revêtue des notes de la partition originale, telle qu'elle a été jouée en Italie ; c'est pourquoi j'espère qu'on comprendra que ma mise en vers a été subordonnée à l'expression musicale et ne peut, à ce titre, prétendre à l'harmonie parfaite de la poésie pure, que j'aurais pu lui conférer dans d'autres circonstances. Comme la musique de cet opéra a toujours été considérée comme le produit le plus glorieux de l'imagination de Piccinni, ce grand compositeur, j'ai préféré renoncer à toute revendication d'excellence poétique, par souci de n'empêcher en aucun cas sur les spécificités de la parole musicale ¹.

Malgré certains comptes rendus élogieux dans la presse ², l'ouvrage connut un succès infiniment moindre que sa source italienne : il quitta l'affiche après neuf représentations et ne fut jamais repris par la suite ³. Il semblerait que cet échec relatif s'explique non seulement par des critères artistiques (la nature foncièrement composite

1. « THIS drama is a translation from the celebrated Italian comic opera of Goldoni, LE [sic] BUONA FIGLIUOLA ; which, as it owes its origin to an English story, I hope it will not be thought presumptuous to endeavour to restore it to its native country, with all those additional embellishments it has received by travel ; I mean that of being formed into an opera, by so celebrated a writer as Goldoni ; and that greatest improvement... being set to music, by that inimitable composer, Signor Niccolò Piccini.... This translation is attempted, so as to be sung to the original music, as performed in Italy ; wherefore, the versification, it is hoped, will be considered, as subservient to the musical expression ; and of course cannot have that perfect harmony in poetry, which otherwise might have been given to it, had it been free from that restriction. As the music of this opera has always been esteemed the most capital work of that great composer Piccini, the translator thought it more just, to give up the claim to poetical harmony, rather than make the least infringement on the musical accent » (*The Accomplish'd Maid. A Comic Opera...*, 1767, London, Bell, 1781, p. I-II).

2. Voir celui paru dans *The Court Miscellany* (cité dans Victor LINK, « The First Operatic Versions of Pamela », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 267, 1989, p. 278), et celui dans *The Gazetteer and New Daily Advertiser* (cité dans PETTY, *Italian Opera*, p. 117-18). Le second signale que le livret de Goldoni est tellement éloigné du roman de Richardson qu'aucune situation dramatique ne subsiste, sauf le fait que Fanny [le nouveau nom de l'héroïne] soit vertueuse et soit aimée de son maître.

3. Outre les deux éditions londoniennes du livret en 1767, il y eut également une édition dublinoise la même année, et une autre à Philadelphie dix ans plus

et potentiellement déroutante d'une œuvre née de métamorphoses successives, et surtout les piètres talents de versificateur du traducteur), mais aussi matériels et relatifs à l'exécution musicale (la troupe d'acteurs-chanteurs de Covent Garden n'avait pas de capacités techniques suffisantes pour rendre justice aux passages les plus exigeants des airs ; en outre, la nécessité d'étoffement de l'effectif instrumental dont disposait habituellement le théâtre fut insuffisamment compensée, financièrement, par les bénéfices provenant de la vente des billets¹).

Opéra anglais mais aussi partiellement italien à bien des égards, et à tout le moins passablement hybride, *The Accomplish'd Maid*, point d'aboutissement des pérégrinations de la Pamela richardsonienne des deux côtés de la Manche et des Alpes, ne fut pas la première, ni la dernière, des adaptations musicales de l'histoire de la servante amoureuse dans les Îles Britanniques. Dès 1742, alors que la controverse entre « pamélistes » et « anti-pamélistes » faisait rage, et que les écrits polémiques, les suites apocryphes et les parodies et pastiches alimentaient régulièrement le marché de l'édition, deux adaptations opératiques de *Pamela* furent conçues, mais jamais représentées dans un théâtre. La première est d'ailleurs restée à l'état d'ébauche et fut publiée de façon séquentielle dans trois numéros successifs de *The Universal Spectator and Weekly Journal*, entre avril et mai 1742². Cette version est atypique. L'auteur anonyme propose le scénario d'un opéra intitulé *Pamela the Second* (La nouvelle Pamela) et prétend qu'il s'inspire d'événements véritables rappelant l'histoire de Pamela et ayant eu lieu dans le Buckinghamshire. Seuls quatre personnages sont mentionnés, dont Pamela et *the squire*, non nommé. Il n'y a pas de division en actes ni scènes, et huit airs intercalés sont prévus. L'histoire telle qu'elle est résumée finit de façon très différente du roman. Le *squire* n'a pas l'intention d'épouser Pamela, et ne souhaite que la faire succomber par la contrainte. Il en est empêché *in extremis* par William, le meunier, et promet de l'argent à ce dernier ainsi qu'à celle qu'il poursuit de ses assiduités s'ils gardent le secret à propos de sa tentative de viol. L'immoralité de cette variante surprenante de l'intrigue richardso-

tard ; il semble que ces deux dernières ne soient pas liées à des reprises locales.

1. Voir LINK, « First Operatic Versions », p. 278-79.

2. Les informations sur cette version embryonnaire, que nous n'avons pu consulter, proviennent de Link, « First Operatic Versions », p. 275.

nienne explique peut-être pourquoi elle resta à l'état d'esquisse opératique.

La même année, le texte complet d'une autre adaptation opératique, *Pamela; or Virtue Rewarded* (Pamela ou la vertu récompensée) était publié à Newcastle, et non pas Londres, curieusement. L'étrangeté de cette version ne s'arrête pas là : elle ne fut jamais représentée sur scène, d'une part, et elle parut sous le pseudonyme mystérieux de « Mr. Edge », derrière lequel se cachait le dramaturge comique et satiriste mineur Joseph Dorman¹. Comme signalé sur la page de titre, cet opéra n'est pas basé directement sur le roman de Richardson mais sur la comédie *Pamela*, due à Henry Giffard et donnée à Londres en 1741. Il s'agit essentiellement d'une version révisée et condensée de la pièce, avec nombreuses chansons insérées, comme l'exigeait la tradition du *comic opera* à l'anglaise. Dans sa préface, Dorman s'en prend quelque peu paradoxalement à sa source. Il estime que cette dernière constitue la plus médiocre de toutes les pièces de théâtre qu'il a vues sur les planches, et lui trouve comme circonstance atténuante la hâte probable avec laquelle la pièce a été écrite, ainsi que les difficultés inhérentes à la transposition d'une intrigue romanesque au théâtre. Pourtant, l'adaptation opératique est bien plus faible que son modèle théâtral, avec ses traits comiques forcés et ses détails égrillards ajoutés pour susciter le rire à peu de frais. Les deux versions convergent pourtant toutes deux dans leur évitement des enjeux sociaux du roman de Richardson, et en particulier de la question de la mésalliance. Cette prudente stratégie est très différente de la révélation finale imaginée par Goldoni ; ici, la basse extraction de l'héroïne n'est qu'à peine mentionnée.

La popularité du thème de Pamela était telle qu'il en vint à être capté et détourné à des fins parodiques dans une œuvre constituant son ultime métamorphose générique. En 1750, alors que la controverse sur l'histoire issue de l'imagination de Richardson était largement épuisée, une nouvelle version opératique vit le jour. Celle-ci était de nature burlesque, comme clairement annoncé dans son titre : *Mock-Pamela* (La fausse Pamela, ou Pamela parodiée). Cet avatar ultime (du moins dans la lignée des adaptations opératiques nationales fondées directement sur le roman initial) atteste de la

1. L'ouvrage est reproduit en fac-similé dans *Pamela Controversy*, vol. 6, p. 177-224 (voir également XVII-XIX).

banalisation d'un thème galvaudé, dont la fécondité était en voie d'épuisement. Ce bref opéra burlesque, dû à la plume d'un auteur anonyme et entrelardé de pages musicales écrites par John Frederick Lampe, fut représenté une unique fois le 14 mai 1750 à Dublin. Le livret fut publié pour l'occasion, visiblement à la hâte et par un éditeur relativement obscur¹. Le fait que l'ouvrage n'ait pas été donné indépendamment, mais en guise d'*afterpiece* (spectacle autonome et assez bref représenté à la suite de la pièce principale) la deuxième partie du *Henri IV* de Shakespeare, atténua peut-être encore plus son impact. Une seule autre représentation est attestée, quelques semaines plus tard, comme *afterpiece*, une fois de plus, à une comédie de Vanbrugh reprise en août au théâtre de Richmond, dans le Surrey. Il s'agit plutôt d'un pastiche bouffon que d'une authentique transposition scénique de *Pamela*. L'auteur connaissait très vraisemblablement la *Shamela* parodique de Fielding, et en retint l'esprit et le ton parfois grivois. Par ailleurs, autre signe de distance par rapport au modèle richardsonien, le dramaturge épice son livret d'une intéressante dimension métatextuelle : l'hypotexte romanesque est mentionné par l'héroïne, qui le lit et s'en sert de manuel pour se trouver un riche époux ! À la fin, comme le sous-titre de cette version le suggère (*A Kind Caution to Country Coxcombs*, « en forme d'avertissement désintéressé adressé aux nigauds de la campagne »), Gudgeon, lointain avatar de Mr. B., s'en veut de s'être fait guider par la passion plutôt que par la raison en épousant Blossom (*Pamela*). L'enjeu social du roman d'origine est préservé et mis en valeur, puisque Gudgeon se fait tancer vertement par sa mère pour avoir ignoré les barrières de classe et avoir souillé la réputation de leur famille.

Quinze ans après ce détournement burlesque de l'histoire de *Pamela*, et moins de deux ans seulement avant que *La buona figliuola* de Goldoni et Piccinni ne fût importé à Londres, un opéra anglais sur le même sujet et au succès encore plus notable fut donné dans la capitale britannique : *The Maid of the Mill* (La jeune Fille du moulin), dont la première eut lieu à Covent Garden le 31 janvier 1765. Selon un compte rendu publié, de l'autre côté de la Manche, dans le *Journal encyclopédique* parisien, cet opéra se fonde sur « une intrigue

1. L'ouvrage est reproduit en fac-similé dans *Pamela Controversy*, vol. 6, p. 227-64 (voir également XIX-XXI).

commune excessivement usée, mais toujours agréable quand elle est conduite avec art... Qui a lu *Pamela*, connoit a peu près cette pièce¹... ». Le grand succès de cette adaptation est attesté par le fait que l'œuvre fut représentée régulièrement jusque vers 1800, avant de voir sa popularité décliner (des reprises isolées eurent lieu jusque dans les années 1830, soit environ soixante-dix ans après la création). L'opéra fut monté non seulement en Angleterre et en Irlande, mais également en Jamaïque, aux États-Unis et jusqu'à Saint Petersburg. Le 14 novembre 1792, George Washington assista à l'une des représentations données à Philadelphie et versa une larme aux moments les plus émouvants. Le nombre incroyable d'éditions du livret est également un bon indicateur : entre 1765 et 1766, il ne connut pas moins de sept éditions londoniennes successives, sans compter les éditions dublinoises. En dix ans, 20 000 exemplaires des différentes éditions avaient déjà été vendus, et le nombre de représentations avait dépassé la centaine. Il y eut même de nouvelles éditions en plein XIX^e siècle, dont une à New York en 1817 et une autre en 1822 à Boston. Ainsi, c'est grâce à cet ouvrage, bien plus encore que par le truchement de *La buona figliuola*, opéra d'importation étrangère destiné par nature à un public plus restreint, que l'histoire de Pamela continua d'être offerte en spectacle au public anglais pendant presque un siècle. Comme très souvent dans l'opéra comique anglais de l'époque, les sections musicales de cette œuvre provenaient de sources très diverses, à savoir la musique préexistante de vingt-et-un compositeurs différents. La partition compilée par Samuel Arnold est un véritable patchwork de morceaux de provenances géographiques très variées, si bien que l'opéra — si ce n'est son livret lui-même — est réellement européen. Arnold ne composa que quatre airs nouveaux, et emprunta une ouverture au comte de Kelly (ou Kellie), compositeur dilettante irlandais, des arias de divers opéras italiens à la mode récemment donnés à Londres (de

1. Cité dans Peter A. TASCH, *The Dramatic Cobbler : The Life and Works of Isaac Bickerstaff*, Lewisburg, Bucknell UP, 1971, p. 76. L'édition originale du livret imprimé est reproduite en fac-similé dans *The Plays of Isaac Bickerstaff*, éd. Peter A. TASCH, vol. 1, New York, Garland, 1981, pagination séparée. Sur cet ouvrage de façon générale, voir TASCH, *Dramatic Cobbler*, p. 66-84 ; Roger FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, 1973, Oxford, Oxford UP, 1986, p. 332-36, ainsi que Theodore FENNER, *Opera in London : Views of the Press 1785-1830*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1994, p. 382-83.

Galuppi ou Johann Christian Bach, en particulier), ainsi que des chansons provenant d'opéras comiques français (de Philidor ou Monsigny, entre autres)¹.

Le texte, imaginé par le dramaturge mineur Isaac Bickerstaff, est également de seconde main et composite — à un degré moindre que la musique, bien entendu — puisqu'il puise son inspiration non seulement dans le roman de Richardson, mais également dans *The Maid in the Mill* (La jeune Meunière), une comédie écrite conjointement par John Fletcher et William Rowley, remontant à 1623. La première source est dûment mentionnée dans la préface du livret imprimé, qui contient en outre les propos habituels et convenus sur la prééminence des considérations d'ordre musical ayant présidé à la rédaction du texte, propos permettant à l'auteur de dédouaner le produit de sa plume de toute faiblesse poétique ou dramatique éventuelle². En revanche, la seconde source est passée sous silence,

1. Il convient de mentionner une autre version de l'œuvre, donnée pour la première fois à Dublin le 25 mars 1765, soit un jour avant la première représentation irlandaise de la version Arnold, dans une tentative infructueuse de rivaliser par anticipation avec elle (l'œuvre tint l'affiche pendant seulement cinq jours, avant d'être totalement éclipsée par l'autre mouture, qui ne cumula pas moins de 190 représentations dublinoises jusque dans les années 1830). Cette version utilisait le texte de Bickerstaff mais était musicalement homogène, puisque c'est Tommaso Giordani, un compositeur d'origine italienne installé dans la capitale irlandaise, qui en conçut l'intégralité.

2. « L'œuvrette qui voit aujourd'hui le jour s'inspire de *Pamela* non seulement dans l'aspect général de l'intrigue, mais également dans presque toutes les péripéties qu'elle contient. ... En s'inspirant ainsi de ce modèle, tout en s'en éloignant dans les limites de ce qu'il a estimé raisonnable, l'auteur a eu la simplicité comme principal objectif. À cause de l'ingrédient musical, il a ainsi été amené à mélanger par nécessité les registres sérieux et comique, car la partition ne serait pas satisfaisante sans une telle combinaison » (« The little piece now ventured into the world, owes its origin to [*Pamela*]: not only the general subject is drawn from Pamela, but almost every circumstance in it... In prosecuting this plan, which he has varied from the original, as far as he thought convenient, the author has made simplicity his principal aim. His scenes, on account of the music, which could not be perfect without such a mixture, necessarily consist of serious and buffoon » (*Maid of the Mill, Plays of Bickerstaff*, I-II.) Un compte rendu paru dans un périodique atteste de la faible estime qu'avaient les contemporains pour les pièces destinées à être mises en musique : « Obligé de concevoir les textes des airs d'après de la musique préexistante, M. Bickerstaff n'a en aucune manière fait montre de cette faculté à trouver avec aisance et bonheur des tournures bienvenues dont on trouve des exemples dans certains de ses autres ouvrages » (« Mr. Bickerstaff,... from the necessity he was under of writing to particular airs, has shewn nothing of that agreeable facil-

vraisemblablement parce qu'il s'agissait d'une œuvre très ancienne (même si elle avait été adaptée sur les planches sous forme de farce en 1750) et largement oubliée du public. Bickerstaff ne s'appropriâ que l'une des deux intrigues juxtaposées et quasiment autonomes de cette comédie jacobéenne, celle concernant le comte Otrante poursuivant Florimel de ses assiduités. On notera à cet égard que dans cette pièce, le problème de la mésalliance est également posé. À l'instar de *Pamela* et de *La buona figliuola* de Goldoni, le dilemme social est résolu par une révélation finale : l'humble Florimel s'avère en réalité la fille d'un comte.

Les scènes grivoises et l'humour cru de la pièce de 1623 ont disparu dans le livret purement sentimental de Bickerstaff abondant en longs discours sur l'amour et ses effets, tant le goût et les règles de bienséance avaient changé en 250 ans. C'est ainsi, par exemple, que contrairement à ce qui se produit dans la pièce de 1623, mais également dans le roman richardsonien, Lord Aimworth traite Patty noblement, sans aucune trace de malséance et encore moins de tentative de satisfaction physique forcée de ses ardeurs. Le jeu onomastique transparent sur le nom du héros (« aim worth », littéralement « dont le but est d'être valeureux ») indique d'emblée, si besoin était, que le décorum et ses exigences sont toujours respectés. En outre, l'auteur de cet opéra sentimental sur les amours contrariées, puis couronnées de succès des lointains cousins de *Pamela* et de *Mr. B.*, atténua largement les effets potentiellement subversifs du roman. De simple servante qu'elle était chez Richardson, Patty a été promue au rang de fille d'un meunier plutôt prospère, si bien que l'écart hiérarchique entre elle et Lord Aimworth est amoindri, et l'ordre social n'est donc pas perturbé de façon trop notable lorsqu'ils célèbrent leurs épousailles à la fin de l'œuvre. Ces évidentes précautions prises par Bickerstaff sur un sujet qui avait été sensible ne furent pourtant pas suffisantes, et sa comédie déclencha la vindicte de certains critiques conservateurs. L'auteur anonyme d'un compte rendu publié dans un périodique estima que le livret était encore plus subversif et dangereux dans ses implications sociales que le roman originel, même si son potentiel de transgression appa-

ity of language, and aptness of figure, which are to be met with in some of his other performances ». Extrait de *The London Chronicle* du 1^{er} février 1765, cité dans TASCH, *Dramatic Cobbler*, p. 72).

raît bien maigre : « Cet encouragement donné aux jeunes hommes bien nés et aisés à trouver une épouse qui appartienne à un rang si considérablement inférieur... est encore pire que l'histoire de Mr. B. et de Pamela. Doit-on souffrir que des manquements aussi grossiers aux convenances soient ainsi publiquement érigés en modèle sur scène¹ ? ». De surcroît, aux yeux de ce critique, le fait que le héros soit un aristocrate et non un simple hobereau local issu de la roture, comme Mr. B., constituait un facteur aggravant.

Des décennies plus tard, alors que la Révolution française avait ébranlé l'ordre ancien, suscité de nombreuses réactions loyalistes et conservatrices en Angleterre face à la montée de la pensée réformatrice, et contribué à remodeler les hiérarchies au sein de la société, un critique irlandais, alarmé par la vogue persistante d'un opéra encore régulièrement à l'affiche, formula l'exigence suivante : « [cette œuvre doit être réservée] aux couches supérieures de la société, et non aux couches les plus humbles,... car elle pourrait encourager les jeunes filles de la campagne à imiter Pamela, ce qui aurait des conséquences désastreuses² ». De façon moins péremptoire, la femme de lettres Elizabeth Inchbald, à l'occasion d'une préface ajoutée à l'une des multiples rééditions du livret dans les premières années du XIX^e siècle, proposa ses propres réflexions sur la question, après avoir disserté sur la dette de Bickerstaff envers Richardson. Ces intéressantes remarques, fortement conservatrices, sont également lourdes d'implications de genre en cette époque où le débat radical avait donné une nouvelle vigueur à la question de la place de la femme dans la société et à celle du rapport entre les sexes :

Que le dénouement de *Pamela* et celui de *The Maid of the Mill*, considéré comme une leçon morale proposée au spectateur, paraisse heureux ou fâcheux, voilà qui pourrait susciter un débat. En effet, les deux ouvrages enseignent, de façon fort louable, à l'homme de choi-

1. « To encourage young people of family and fortune to marry so very disproportionately... is even worse than the story of Mr. B. and Pamela.... Ought such gross indiscretions to be countenanced on the public stage ? » (Extrait de *The Monthly Review*, n° 32 de février 1765, cité dans TAsCH, *Dramatic Cobbler*, p. 129).

2. « [The work should be intended] rather for the higher classes than the lower... because the play might tempt country lasses into emulating Pamela with disastrous results » (Extrait de *Anthologia Hibernica*, Dublin, 1793, cité dans TAsCH, *Dramatic Cobbler*, p. 80).

sir pour épouse l'élue de son cœur, mais, également, et c'est regrettable, à la femme de laisser la seule ambition guider son propre choix.... Les noces nivelant les hiérarchies sociales sur lesquelles se clôt le roman de Richardson firent les délices de tous les lecteurs quand le roman sortit des presses, et il en alla de même pendant quelques années, mais lorsque l'admiration qu'on vouait à cet ouvrage commença à s'éteindre, elle laissa la place à la moquerie, et le mariage d'amour entre un homme de rang et une femme inférieure par sa naissance et sa fortune, ainsi que l'ascension de la pauvre Pamela au sein de la société, furent tous deux l'objet du plus grand mépris. Ces dernières années, notre nation a de nouveau changé de sentiment, et le vaste nombre de femmes qui se sont mariées au-dessus de leur condition dans notre royaume, depuis que la Révolution française a éclaté, pourrait presque mener leurs époux à être jugés coupables de cet égalitarisme jacobin devenu si répandu ¹.

The Maid of the Mill est chronologiquement le dernier avatar opératique anglais de *Pamela* à s'inspirer assez directement (quoique pas uniquement) du roman de Richardson, et à reconnaître cette dette. Avec le passage du temps et des modes, et avec le relatif déclin de la popularité de ce roman pionnier, les dernières adaptations à l'opéra de l'histoire de la jeune servante s'éloignèrent encore plus de leur modèle, d'ailleurs non déclaré comme tel, et en vinrent à n'offrir qu'une simple parenté thématique avec lui au sein d'un feuilletage de sources et d'inspirations diverses.

Il convient de mentionner rapidement deux versions dérivées, respectivement, de *The Maid of the Mill* et de *The Accomplish'd Maid*.

1. « Whether the catastrophe of the romance of "Pamela," and that of "The Maid of the Mill," considered as a moral, be likely to produce good or ill consequences, may possibly admit of some dispute; for, though it, most laudably, teaches man to marry where his heart is fixed, it unfortunately encourages woman to fix hers, where ambition alone may direct her choice.... The original equalizing occurrence, which takes place at the conclusion of Richardson's novel, was the delight of every reader, at the time that book was first published, and for some years after—but when admiration began to abate, ridicule was substituted in its stead; and a marriage for love, contracted by a man of quality, with her inferior in birth and fortune, was, with poor Pamela's preferment, held in the highest contempt. Of late years, the English nation has again changed its sentiments; and the vast number of women elevated to high rank in this kingdom, since the French revolution took place, might almost draw upon their husbands the vulgar charge of jacobinism— » (*The Maid of the Mill; A Comic Opera... With Remarks by Mrs. Inchbald*, London, Longman *et al.*, p. 4-5).

The Man of the Mill, une parodie de la première œuvre n'ayant plus guère à voir avec le roman de Richardson, fut publiée à Londres en 1765, sous le pseudonyme satirique de « Seignor Squallini », qui s'attribue les paroles et la compilation musicale sur la page de titre¹. Une décennie après *The Accomplish'd Maid*, la scène dublinoise accueille *The Maid of the Vale* (La jeune Fille de la vallée) le 15 février 1775². Dérivée tout autant de *La Buona figliuola* de Goldoni adaptée à Londres par Bottarelli, que de sa traduction par Toms proposée au public quelques jours plus tard, avec la même musique de Piccinni, cet opéra comique n'utilisait pas la partition de ce dernier mais une nouvelle, composée pour l'occasion par Michael Arne. Le peu de sophistication de ce type de version tardive apparaît par exemple dans l'évolution des personnages un peu plus vers l'archétype. Ils sont dessinés à traits toujours plus gros, tandis que l'action devient de plus en plus simplifiée et schématique. Le recours souvent systématique à l'onomastique transparente du nom de certains personnages est l'un des signes les plus manifestes de cette dimension archétypale de rôles devenus figés et ayant perdu le peu d'épaisseur de leurs équivalents dans certaines des versions précédentes. C'est ainsi que Mr. B., devenu Milord Bonfil dans la comédie de Goldoni, puis le marquis della Conchiglia dans le livret du même, puis Lord Bellmour dans la traduction de Toms, est maintenant rebaptisé Lord Lovewell. Quant à Pamela, elle répond désormais au nom de Phyllis, appellation arcadienne stéréotypée en accord avec le ton bucolique et pastoral tout aussi stéréotypé de l'opéra.

Enfin, la dernière métamorphose opératique anglaise de *Pamela* s'éloigne encore plus du roman originel, et il semble en outre que l'auteur de son livret évite délibérément de reconnaître le fait qu'elle a puisé son inspiration, entre autres sources, dans l'œuvre de Richardson. *Rosina*, d'après un livret de Frances Brooke, fut représenté pour la première fois au théâtre de Covent Garden le 31 décembre 1782³. Comme très souvent, la musique était composite :

1. Voir *The Man of the Mill : A New Burlesque Tragic Opera...* (London, s. n., 1765).

2. *The Maid of the Vale : A Comic Opera...* (Dublin, Jenkin, 1775). Le même texte fut publié la même année par un autre éditeur dublinois. La traduction-adaptation du livret est parfois attribuée à Thomas Holcroft.

3. À propos de cet opéra, voir Linda V. Troost, « *Rosina* », *New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, p. 4. Voir également la préface et l'introduction à l'édition moderne

William Shield rédigea l'ouverture et dix des dix-huit airs ; les autres puisaient dans des partitions de compositeurs anglais, français et italiens, ainsi que dans le fonds de mélodies populaires anglaises ou écossaises. Dans l'avertissement au lecteur du livret imprimé, l'auteur reconnaît les dettes d'inspiration suivantes :

L'intrigue de cet ouvrage est inspirée du Livre de Ruth ; la fable qui y est racontée, qui présente un grand intérêt moral et est d'une grande simplicité, a déjà servi de modèle au bel épisode narratif des aventures de Palemon et Lavinia dans *The Seasons* de Thomson, ainsi qu'un charmant opéra de Monsieur Favart. Pour ma part, j'ai fait des emprunts à ces deux ouvrages, dans la limite du cheminement dramatique que j'ai imaginé¹.

Jusqu'à très récemment, la littérature critique moderne sur cette œuvre ne mentionnait que les sources évoquées dans cette préface. En 2005, Thomas Keymer et Peter Sabor ont proposé des arguments convaincants pour étayer leur thèse de la parenté de *Rosina* avec *Pamela*. Selon ces deux spécialistes, même si Frances Brooke détourne l'attention de *Pamela* en ne mentionnant pas le roman modèle, il est clair que son livret emprunte à Richardson, ainsi qu'à *The Maid of the Mill* de Bickerstaff. Ils proposent ensuite un faisceau d'indices convergents : en 1779, Frances Brooke publia une biographie de Richardson dont elle connaissait bien le beau-fils ; par surcroît, elle avait déjà fait allusion à *Pamela* dans son propre roman *The Excursion*, publié cinq ans avant *Rosina*². Un rapide examen du livret lui-même semble confirmer une telle conjecture. La glaneuse Rosina, fille de parents disparus en mer, est tombée amoureuse du hobereau local, qui est aussi amoureux d'elle en secret.

de la partition : *Rosina*, éd. John Drummond, Musica Britannica 72, London, Stainer and Bell, 1998, p. XVII et XXI-XXVII.

1. « The fable of this piece [is] taken from the book of Ruth ; a fable equally simple, moral, and interesting, has already furnish'd a subject to the beautiful Episode of Palemon and Lavinia in Thomson's Seasons, and a pleasing Opera of Mons. Favart : of both I have availed myself as far as the difference of my plan would allow » (*Rosina, A Comic Opera, in Two Acts...*, London, Cadell, 1783, p. V). Le long poème narratif et didactique de James Thomson avait été publié en plusieurs parties entre 1726 et 1730 ; quant à l'opéra comique de Charles-Simon Favart auquel il est fait allusion, il s'agit des *Moissonneurs*, mis en musique par Egidio Duni et représenté à Paris en 1768.

2. Voir KEYMER et SABOR, *Pamela in the Marketplace*, p. 130-31.

Elle est également poursuivie par les assiduités du frère de son élu. Après diverses péripéties passablement rocambolesques, en particulier une tentative inaboutie d'enlèvement fomentée par le frère en question, l'intrigue se conclut bien entendu par les épousailles du couple de protagonistes. La caractérisation du Mr. B. de Richardson se trouve ainsi répartie entre deux personnages distincts, le vertueux Mr. Belville et son frère libertin et débauché, le capitaine Belville. Ce stratagème dramatique et psychologique utilise adroitement la double nature du maître de Pamela, d'abord abject et repoussant, puis repentant et vertueux. Comme chez Goldoni, une révélation sur la réelle identité et la réelle ascendance de Rosina prélude au dénouement heureux et vient éliminer tout risque de mésalliance : Rosina se révèle être la fille du colonel Martin, un vieil ami de Mr Belville, et la petite-fille d'un membre de la *gentry* locale. Par ailleurs, l'action est située quelque part dans le nord de l'Angleterre, en milieu rural. La tonalité de l'ouvrage est nettement bucolique et il offre un parfait exemple des opéras pastoraux particulièrement en vogue à l'époque, fondés sur l'idée d'un retour à la nature et à l'innocence, et sur un contraste accentué entre la vie à la campagne et la vie citadine, dissolue et pleine de turpitudes. Ce dernier avatar opératique de *Pamela* en terre britannique fut également l'un des plus populaires. Dès la première saison, *Rosina* ne connut pas moins de trente-neuf représentations. Le succès fut également assez durable, puisque lorsque le XVIII^e siècle parvint à son terme, le total cumulé des représentations avait dépassé 200.

C'est bien par le truchement de l'opéra que l'histoire de Pamela connut son rayonnement maximal et sa plus grande fortune critique, à une échelle réellement européenne, comme l'atteste le fait que la version opératique la plus connue, celle mise en musique par Piccinni, fut donnée à travers tout le vieux continent et jusque dans le nouveau monde. Cette histoire se coula dans tous les moules opératiques, appartenant aux traditions nationales ou génériques les plus diverses, se prêta à tous les détournements, à toutes les accrétions et toutes les inflexions, du sérieux au comique, du mélancolique au bucolique, au parodique ou au burlesque. Certains des opéras s'inspirant du modèle fourni par Richardson connurent une vogue phénoménale et jouirent d'une popularité incomparablement plus grande que les nombreuses adaptations de ce modèle destinées au

théâtre légitime. Le mystère de cette immense popularité reste en large patrie impénétrable, mais force est de constater que selon des critères purement statistiques et quantitatifs, c'est bien la musique qui fut le vecteur capital dans la transmission de ce qu'on pourrait appeler, non sans quelque exagération, le mythe de Pamela.

1 Annexe anthologique

Carlo Goldoni, *La Buona figliuola, dramma giocoso per musica*, livret, 1756 (musique N. Piccinni 1760).

Atto I, scena 2

Giardino delizioso, adorno di vari fiori, con veduta del palazzo del Marchese. Cecchina sola.

CECCHINA

Che piacer, che bel diletto
È il vedere, in sul mattino,
Colla rosa il gelsomino
In bellezza gareggiar !
E potere all'erbe, ai fiori,
Dir son io con freschi umori,
Che vi vengo ad inaffiar.

Ah, non potea la sorte,
In mezzo al caso mio duro e funesto,
Esercizio migliore darmi di questo !
Povera sventurata !
Non so di chi sia nata :
Questo è il tristo pensier che mi tormenta ;
Pur, tra le piante e i fiori,
Trovo il solo piacer che mi contenta.
Godo colle mie mani
Un germoglio troncar dall'arboscello,
E mirarlo cresciuto arbor novello.
Godo io stessa innestar sul prun selvaggio,
In dolce primavera,
Or le pesche succose ed or le pera.

Acte I, scène 1

Le décor représente un plaisant jardin agrémenté de diverses fleurs, d'où l'on voit le château du marquis. Cecchina seule.

CECCHINA

Comme il m'est plaisant, comme il m'est agréable,
De voir, en cette matinée,
La rose et le jasmin
Rivaliser de beauté,
Et de pouvoir dire aux plantes et aux fleurs,
C'est moi qui vient vous arroser
Pour vous apporter un peu de fraîcheur !

Ah, dans l'affreux malheur qui m'afflige,
Le destin ne pouvait choisir pour moi
De tâche plus agréable !
Pauvre malheureuse !
J'ignore qui sont mes parents ;
Voilà la triste pensée qui me tourmente.
Pourtant, c'est dans ce jardin
Que je trouve quelque réconfort dans mon malheur.
J'aime à couper de mes mains une pousse sur l'arbuste
Et le voir se transformer et croître une fois planté.
J'aime aussi, lorsque vient le doux printemps,
À greffer sur les pruniers sauvages
Tantôt des pêches juteuses, tantôt des poires.

Atto I, scena 12

CECCHINA

Una povera ragazza,
Padre e madre che non ha,
Si maltratta, si strapazza...
Questa è troppa crudeltà !
Sì signora, sì padrone,
Che con vostra permissione
Voglio andarmene di qua.
Partirò, me ne andrò
A cercar la carità.
Poverina, la Cecchina
Qualche cosa troverà.
Sì patrone, sì padrona,
So che il ciel non abbandona
L'innocenza e l'onestà.

Acte I, scène 12

CECCHINA

Une pauvre jeune fille,
Qui n'a ni père ni mère,

Est maltraitée, est houspillée...
C'est une trop grande cruauté!
Oui, madame, oui, mon maître,
Avec votre permission,
Je veux quitter ces lieux.
Je partirai, je m'en irai
Demander la charité.
Pauvre, pauvre Cecchina
Elle trouvera bien quelque chose.
Oui, mon maître, oui, maîtresse,
Je sais que le ciel n'abandonne pas
L'innocence et l'honnêteté.

Atto II, scena 10

Cecchina ed il Marchese

CECCHINA : Voglio andare, signor. (*quasi fuggendo*)

IL MARCHESE : Dove ?

CECCHINA : A gettarmi

A piè della padrona

A chiederle perdono

Se degli sdegni suoi la causa io sono.

IL MARCHESE : No, non andar : colei

È una donna furente,

E colla tua bontà non farai niente.

CECCHINA : Pazienza, proverò :

E se vuole ch'io parta, io partirò !

Finalmente io son serva, ella è padrona.

IL MARCHESE : Cara Cecchina mia, tu sei pur buona !

CECCHINA : Non è ver, son cattiva.

Se buona fossi stata

Non avrei nel core

Dato ricetta a un insolente amore.

IL MARCHESE : Come ! insolente chiami

Quell'amor che hai per me ?

CECCHINA : Sì, signor, così è ;

Una povera serva

Che abbia un po' di ragione,

Non si dee innamorar del suo padrone.

Ma io, povera matta...

Ma io, senza pensar... Basta, l'ho fatta.

IL MARCHESE : Tutto quel che facesti hai fatto bene.

Pentirti non conviene :

Anzi, dell'amor tuo voglio premiarti,

E a dispetto di tutto io vo' sposarti.

CECCHINA (*dolcemente*) : Sposarmi ?

IL MARCHESE : Sì, carina.

CECCHINA : Degna non ne son io.

Son poverina.

IL MARCHESE : Orsù, ti opponi invano.

Presto, dammi la mano. (*vuol prenderla*)

CECCHINA : Dove m'ascondo ? (*va schernendosi per la stanza*)

IL MARCHESE : Dietro ti correrei per tutto il mondo.

CECCHINA : Via, lasciatemi stare. (*si scuote*)

IL MARCHESE : Sta zitta, non gridare. (*la tien salda*)

CECCHINA : Via di qua. (*si scioglie*)

Un po' più di rispetto e d'onestà.

Alla larga, alla larga, signore.

Io non vo' che nessuno mi tocchi.

Ah, purtroppo, purtroppo quegl'occhi

M'hanno fatto una piaga nel core.

Ahi, misera me !

Amor mi feri,

Rimedio non c'è.

Vi basti così. (*Il Marchese s'accosta*)

No, vi dico, non vo' che l'affetto

Tradisca il rispetto che vuol l'onestà.

Cessate... lasciate... Così non si fa. (*parte*)

Acte II, scène 10

CECCHINA (*faisant mine de s'enfuir*) : Je m'apprête à partir, maître.

LE MARQUIS : Où vas-tu ?

CECCHINA : Me jeter aux pieds

De ma maîtresse

Pour implorer son pardon,

Puisque j'ai causé sa colère.

LE MARQUIS : N'y va pas.

C'est une femme colérique

Et ta gentillesse n'y fera rien.

CECCHINA : Il n'importe ! Je vais essayer,

Et si elle veut que je quitte son service, je partirai,

Car je ne suis qu'une servante et elle est ma maîtresse.

LE MARQUIS : Ma douce Cecchina, ta bonté est si grande !

CECCHINA : C'est faux, je suis méchante !

Si j'étais bonne comme vous le prétendez,

Mon cœur n'aurait jamais abrité

Une flamme si insolente.

LE MARQUIS : Comment peux-tu qualifier d'insolent
L'amour que tu me portes ?

CECCHINA : Oui, maître, il l'est.

Si tant est qu'elle soit douée d'une once de sens commun,
Une humble servante

Ne doit concevoir d'amour pour son maître.

Mais moi, pauvre écervelée,

Mais moi, sans m'en rendre compte... suffit... Ce qui est fait est fait.

LE MARQUIS : Tout ce que tu as fait, tu as eu raison de le faire.

Tu n'as aucune raison d'être contrite,

Et je veux te récompenser de l'amour que tu me voues,

peu importe ce qu'on peut en penser,

En faisant de toi ma femme.

CECCHINA (*tendrement*) : Votre femme ?

LE MARQUIS : Oui, ma bien aimée.

CECCHINA : Je n'en suis pas digne. Je suis de vile naissance.

LE MARQUIS : Allons, inutile de résister.

Donne-moi vite ta main. (*il veut s'en saisir*)

CECCHINA : Où puis-je me cacher ? (*elle tente de s'enfuir*)

LE MARQUIS : Je te suivrai où que tu te caches. (*il la prend dans ses bras*)

CECCHINA (*en se libérant*) : De grâce, laissez-moi.

LE MARQUIS (*en la tenant fermement*) : Silence, pas de cris !

CECCHINA : Partez ! (*Elle se libère de son étreinte*)

Faites montre de plus de respect et de décence.

N'approchez pas, n'approchez pas, maître ;

Je ne puis souffrir que l'on me touche !

Ah, il n'est que trop vrai que vos yeux

Ont ouvert une plaie d'amour dans mon cœur...

Ah, pauvre de moi !

Amour a décoché sa flèche

Et je ne puis lui résister !

Contentez-vous de cet aveu ! (*Le Marquis s'approche à nouveau d'elle*)

Cessez, vous dis-je ! Je ne veux pas que le doux sentiment que j'ai pour
vous

Passes outre le respect de la bienséance.

Cessez !... Laissez-moi !... La décence l'exige.

Bibliographie

Sources

- A Dramatic Burlesque Of two Acts, call'd Mock — Pamela : or, A Kind Caution to Country Coxcombs...* Dublin : Bate, 1775. *Pamela Controversy*. Vol. 6, 227-64.
- textsBickerstaff Isaac, *The Maid of the Mill. A Comic Opera...* London : Newbery et al., 1765. *The Plays of Isaac Bickerstaff*. Éd. Peter A. Tasch. New York : Garland, 1981. Vol. 1, pagination séparée.
- BICKERSTAFF Isaac, *The Maid of the Mill ; A Comic Opera... With Remarks by Mrs. Inchbald*. London : Longman et al. (1808 ?).
- BROOKE Frances, *Rosina, A Comic Opera, in Two Acts...* London : Cadell, 1783.
- BURNEY Charles, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. 1776-89. Éd. Frank Mercer. 2 vols. New York : Dover, 1959.
- COKE Mary, *The Letters and Journals of Lady Mary Coke*. Éd. James A. Home. 4 vols. 1889-96. Bath : Kingsmead Reprints, 1970.
- DORMAN Joseph, *Pamela : or, Virtue Rewarded. An Opera...* Newcastle : White, 1742. *The Pamela Controversy : Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750*. Eds. Thomas Keymer et Peter Sabor. London : Pickering & Chatto, 2001. Vol. 6, 177-224.
- GOLDONI Carlo, *The Accomplish'd Maid. A Comic Opera....* Trad. Edward Toms. 1767. London : Bell, 1781.
- GOLDONI Carlo, *La Buona Figliuola ; A Comic Opera... Altered by Giovan Gualberto Bottarelli...* London : Griffin, 1766.
- GOLDONI Carlo, *La Buona Figliuola Maritata, a New Comic Opera... Being the Second Part of the Buona Figliuola... Altered by G. G. Bottarelli...* London : Griffin, 1767.
- GOLDONI Carlo, *Pamela Commedia di Carlo Goldoni Avvocato Veneziano. Pamela a Comedy By Charles Goldoni Translated into English With the Italian Original*. London : Nourse, 1756. *The Pamela Controversy*. Vol. 6, 265-345.
- GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla Pamela maritata*. Éd. Ilaria Crotti. Venezia : Marsilio, 1995.
- GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*. Éd. Giuseppe Ortolani. 14 vols. Milano : Mondadori, 1935-56.
- HOLCROFT Thomas ?*The Maid of the Vale : A Comic Opera....* Dublin : Jenkin, 1775.

The Man of the Mill : A New Burlesque Tragic Opera... London : s. n., 1765.
WALPOLE Horace, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*. Éd.
Wilmarth S. Lewis. 48 vols. New Haven : Yale UP ; London : Oxford
UP, 1937-83.

Études

- COMPARINI Lucie, « Pamela sur la scène italienne : Goldoni, Chiari, Ceronone. » *Les Langues néo-latines* 279 (1991) : 53-74.
- COMPARINI Lucie, « De Goldoni à Gaetano Rossi : Le chaînon manquant de Pamela. » *Musiques goldoniennes : Hommage à Jacques Joly*. Paris : Université Paris VIII-Centre de recherches en langues romanes, 1995.
- COPE Jackson I. Cope, « Goldoni's England and England's Goldoni. » *Modern Language Notes* 110 (1995) : 101-31.
- CRIVELLI Tatiana, « Pamela, o la virtù ricompensata : Metamorfosi Settecentesche. » *La lotta con Proteo : Metamorfosi del testo e testualità della critica, Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I. 6-9 ottobre 1997*. Éd. Luigi BALLERINI, Gay BARDIN et Massimo CIAVOLELLA. Como : Cadmo, 2000. Vol. 2, 979-92.
- DEGOTT Pierre, « Acculturation et réappropriations : la "traduction" du discours amoureux dans les adaptations scéniques de Pamela. » À paraître dans *La Traduction du discours amoureux au XVIII^e siècle*.
- EMERY Ted, « Goldoni's Pamela from Play to Libretto. » *Italica* 64 (1987) : 572-82.
- FENNER Theodore, *Opera in London : Views of the Press 1785-1830*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1994.
- FISKE Roger, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. 1973 ; Oxford : Oxford UP, 1986.
- HOLMES William C., « Pamela Transformed. » *Musical Quarterly* 38 (1952) : 581-94.
- HUNTER Mary, « "Pamela" : The Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera. » *Mosaic* 18 (1985) : 61-76.
- KEYMER Thomas et SABOR Peter, *Pamela in the Marketplace : Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge : Cambridge UP, 2005.
- LICCIARDI Fabiana, « Correspondances stylistiques de composition et correspondances formelles entre musique et dramaturgie dans les Pamela de Generali et Farinelli. » *Musiques goldoniennes* 89-98.

- LINK Victor, « The First Operatic Versions of *Pamela*. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 267 (1989) : 273-81.
- MILHOUS Judith, DIDERIKSEN Gabriella et HUME Robert D., *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*. Vol. 2 : *The Pantheon Opera and Its Aftermath 1789-1795*. Oxford : Clarendon, 2001.
- PETTY Frederick C., *Italian Opera in London 1760-1800*. *Studies in Musicology* 16. Ann Arbor : UMI Research P, 1980.
- PRICE Curtis, MILHOUS Judith et HUME Robert D., *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*. Vol. 1 : *The King's Theatre, Haymarket 1778-1791*. Oxford : Clarendon, 1995.
- SARTORI Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. 7 vols. Cuneo : Bertola e Locatelli, 1990-94.
- TASCH Peter A., *The Dramatic Cobbler : The Life and Works of Isaac Bickerstaff*. Lewisburg : Bucknell UP, 1971.
- The New Grove Dictionary of Opera*. Éd. Stanley Sadie. 4 vols. London : Macmillan, 1992.
- WOODFIELD Ian, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London : The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*. Cambridge : Cambridge UP, 2001.

Discographie

- PICCINNI Niccolò, *La Cecchina ossia La buona figliuola*. Graziella Merrino, Eun Young Oh, Serena Farnocchia, Danilo Formaggia, Eugenia Pont-Burgoyné, Larissa Schmidt, Piero Terranova et Davide Pelissero. La Lyra di Anfione. Dir. Vito Paternoster. Bongiovanni, GB 2293/94-2, 2001.
- KELLIE Thomas Erskine, comte de, *Ouverture de The Maid of the Mill. Fiddler Tam : The Music of Thomas Erskine, 6th Earl of Kellie*. Concerto Caledonia. Dir. David McGuinness. Linn Records, CKD 240, 2005.

Musique de Pamela.

La buona figliuola de Carlo Goldoni et Niccolò Piccinni : notes de lecture ¹

Andrea FABIANO
Université Paris-Sorbonne

Discuter d'un opéra sans pouvoir entendre sa musique et se limiter ainsi à la lecture d'un simple livret est non seulement frustrant — car on réduit forcément le potentiel signifiant —, mais aussi souvent fourvoyant ; surtout lorsqu'il s'agit d'un opéra italien du xviii^e siècle dont nous avons désormais perdu l'habitude de l'écoute et la spontanéité du décodage. Écrasés par le répertoire lyrique romantique, réduits au seul témoignage mozartien, les opéras sérieux et comiques italiens sont une forme d'art presque absente (limitée aux réserves musicales des festivals spécialisés), dont la perception fondamentale du spectateur est niée. Nous connaissons leur existence, leur valeur, leur rôle fondamental dans

1. Cette contribution a été pensée comme une introduction à l'écoute de l'*opera buffa* de Goldoni et Piccinni. Convaincu de l'importance d'une approche directe à l'opéra italien du xviii^e siècle, j'ai choisi d'esquisser une introduction à l'écoute musicale pour inviter le lecteur à rechercher la reproduction discographique de cette pièce, parce qu'aucun mot descriptif ne peut donner complètement la signification d'une composition musicale.

la vie théâtrale de l'Europe du XVIII^e¹, mais nous en avons un regard parcellisé, fragmenté : un squelette — le livret muet —, des airs détachés, heureusement des partitions, mais, hélas, des partitions qui nous disent seulement la simple ligne mélodique et une petite idée de l'accompagnement orchestral ; rien des vocalises que les chanteurs improvisaient, rien de l'harmonie globale de l'orchestre que le premier violon ou le compositeur lui-même apprêtait au moment des répétitions². Alors, les historiens de l'opéra essayent de donner une forme visible et audible à ce théâtre, de lui donner des points de repère pour comprendre le milieu artistique et pour esquisser une hypothèse d'esthétique, comme les paléontologues à partir d'un petit bout d'os et de quelques œufs nous font rêver de dinosaures non plus gris, mais à la peau ou au plumage colorés. Et puisqu'il n'y a aucun mot descriptif capable de nous émerveiller autant que la reconstruction fictive de ces êtres disparus, j'essayerai de transformer ma contribution en un « musicorama » à distance de *La buona figliuola* de Goldoni et Piccinni.

La buona figliuola vit une situation contradictoire : d'une part, la disparition de la musique d'Egidio Duni pour lequel Goldoni a écrit le livret à Parme en 1756 et, d'autre part, trois témoignages discographiques de la mise en musique de Piccinni pour le Teatro delle Dame de Rome en 1760, ce qui représente dans le contexte du marché du disque de l'opéra italien du XVIII^e siècle (Mozart exclu) une

1. Non seulement en Italie, mais dans toutes les villes les plus importantes de l'Europe, il y avait des théâtres d'opéra italien ou des saisons d'opéra italien : Vienne, Londres, Madrid, Lisbonne, Dresde, Saint-Petersbourg ont pendant tout le XVIII^e siècle mis en scène des opéras italiens en langue originelle, constituant ainsi une homogénéité internationale de public qu'aucune forme théâtrale ne pouvait prétendre à l'époque. Même à Paris, malgré la grande différence d'esthétique théâtrale entre l'opéra français et l'opéra italien, la production transalpine obtient — dans la deuxième moitié du siècle — un espace considérable et un rôle moteur dans le renouvellement du théâtre musical français.

2. À la différence de l'opéra français du XVIII^e siècle ou de l'opéra romantique du XIX^e siècle, les opéras italiens du XVIII^e siècle n'étaient jamais imprimés et circulaient seulement sous forme manuscrite dans les malles des chanteurs, des compositeurs ou des collectionneurs. Cette forme de transmission témoigne de l'extrême souplesse de la rédaction d'un opéra, qui n'était jamais considéré par ses auteurs comme une œuvre fermée et établie définitivement. Le livret, en revanche, était presque toujours imprimé pour permettre la compréhension de l'intrigue et le librettiste tirait de sa vente une grande partie de sa rémunération.

exception¹. Mais c'est à Parme qu'il faut revenir pour essayer de comprendre la valeur de cette pièce.

Lors de l'été 1756, Goldoni est invité chez les Bourbons de Parme, où Guillaume du Tillot dirige le théâtre de cour qui propose des spectacles comiques français². L'auteur vénitien doit constituer la base d'un répertoire d'*opera buffa*, car la cour de l'Infant royal Don Philippe a l'intention d'adjoindre à la comédie française un spectacle d'opéra italien. Pour l'occasion, Goldoni écrit trois *drammi giocosi*³ : *Il festino*, *Il viaggiatore ridicolo* et surtout *La buona figliuola*, qui doit être mise en musique par Duni, le compositeur attitré de la cour de Parme⁴. Goldoni est appelé car il est le librettiste qui a donné une forme et un ordre nouveaux au théâtre musical comique, grâce à ses *drammi giocosi*, plus réguliers, et du point de vue comique, moins vulgaires et grossiers. En substance, il représente celui qui a conduit le *dramma giocoso* vers la *vis comica* et l'architecture de la

1. Il s'agit de deux enregistrements *live* qui, même s'ils ne reproduisent pas intégralement la partition — les *da capo* sont éliminés, les reprises des airs coupées et une partie du récitatif élaguée —, offrent un bon aperçu de la pièce : le premier édité en 1991 par Nuova Era Records donne la mise en scène au Festival della Valle d'Itria de 1990 (Orchestra *Serenissima Pro Arte* dirigée par Bruno Campanella ; Cecchina : Maria Angeles Peters ; Marchese : Giuseppe Morino) ; le deuxième édité en 1995 par Nuova Fonit Cetra propose l'exécution romaine de 1981 (Orchestre du Teatro dell'Opera de Rome dirigé par Gianluigi Gelmetti ; Cecchina : Margherita Rinaldi ; Marchese : Ugo Benelli). Le troisième enregistrement en studio date de 2001 et est proposé par Bongiovanni (*La lyra di Anfione* dirigée par Vito Paternoster ; Cecchina : Graziella Merrino ; Marchese : Vittorio Terranova). Il existe même une sélection de morceaux choisis — toujours *live* — enregistrée à Naples en 1969 avec l'inoubliable Mirella Freni dans le rôle de Cecchina (Orchestre « Antonio Scarlatti » de la RAI de Naples dirigé par Franco Caracciolo) et offerte comme « Bonus » par Arkadia dans son compact disc de 1991 avec *Didon* de Piccinni.

2. Sur la francophilie de Parme, cf. Henri BÉDARIDA, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Champion, 1929 et pour le séjour de Goldoni, cf. Ginette HERRY, *Pour une biographie détaillée de Carlo Goldoni : printemps 1755-automne 1756. Premiers matériaux*, in *Tra libro e scena Carlo Goldoni*, éd. C. ALBERTI et G. HERRY, Venezia, Il Cardo, 1996, p. 11-47.

3. « J'avois tiré le sujet de la *Bonne Fille* de ma Comédie de *Pamela*. M. Duni en fit la musique ; [...] M. Ferradini composa la musique pour le *Bal Bourgeois*, et M. Mazzoni pour les *Voyageurs ridicules*. Les deux Musiciens réussirent parfaitement bien l'un et l'autre ; le deux Drame furent également bien reçus », Carlo GOLDONI, *Tutte le opere*, éd. G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, vol. I [*Mémoires*], p. 378.

4. Sur Duni, qui ensuite travaillera pour la Comédie-Italienne de Paris et contribuera notablement à la modernisation de l'opéra-comique, cf. Kent M. SMITH, *Egidio Duni and the Development of the Opéra-Comique from 1753 to 1770*, Ann Arbor, UMI, 1980.

nouvelle comédie de caractères¹. Étant donnée sa francophilie en matière théâtrale, la cour de Parme ne peut aborder l'opéra italien qu'à travers les paramètres esthétiques des règles dramatiques françaises et, ainsi, elle choisit d'inaugurer sa saison d'*opera buffa* avec l'auteur italien qui donne le plus de garantie dans ce sens. Goldoni a déjà réformé implicitement la dramaturgie de l'opéra comique italien et peut diriger cette réforme vers une nouvelle voie en se débarrassant définitivement des traits grotesques et bouffons sans rester coincé dans la rigidité du schéma de l'opéra sérieux².

Pamela, sa première comédie réformée sans les masques et les dialectes, qui a trouvé dans le sentiment un parcours comique noble et intermédiaire entre la comédie de la « scurrilità³ » et de la « scioccheria⁴ » et le vertige figé de la tragédie, *Pamela*, symbole choisi et chéri de sa *Riforma*, ne peut-elle lui permettre de donner vie — dans la continuité de son long parcours intertextuel — à une autre réforme⁵ ? C'est dans cette perspective d'innovation dramaturgique qu'il faut situer l'écriture de *La buona figliuola* et la mise en musique de Duni⁶. Mais, malheureusement, seul le livret nous reste.

1. Sur l'évolution du livret comique italien et la création du *dramma giocoso*, cf. Reinhard STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 ; Anna Laura BELLINA, Bruno BRIZI, « Il melodramma », in *Storia della Cultura Veneta*, 5/I : *Il Settecento*, éd. G. ARNALDI et M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 337-400 ; Paolo GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984 ; et, pour le public français, Gilles de VAN, *L'opéra italien*, Paris, PUF, 2000 et Andrea FABIANO, « Venise, ville musicale idéale au XVIII^e siècle », in *Venise 1297-1797. La république des castors*, textes réunis par A. FONTANA et G. SARO, Fontenay/Saint-Cloud, ENS, 1997, p. 109-127. Pour le rapport entre la comédie réformée et le *dramma giocoso* chez Goldoni, cf. Ted EMERY, *Goldoni as Librettist : Theatrical Reform in the « Drammi Giocosi per Musica »*, New York-Bern-Frankfurt-Paris, Peter Lang Verlag, 1991.

2. Pour les problèmes de réception de l'opéra italien en France et dans un milieu esthétique francophile au XVII^e et au XVIII^e siècle, cf. Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, collection « Sciences de la Musique », 2006.

3. *Grossièreté*.

4. *Sottise*.

5. Sur la valeur symbolique dans son processus réformateur et dans l'auto-historiographie de son théâtre attribuée à *Pamela* par Goldoni lui-même, cf. l'introduction d'Illaria Crotti à la nouvelle édition critique de référence Carlo GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, éd. I. CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995, et de Ginette HERRY l'introduction à sa traduction de *Pamela*, Paris, Actes Sud, 1995.

6. Goldoni et Duni collaborent à la Comédie-Italienne de Paris en 1762 dans un projet qui prévoit de nouveau une adaptation de la dramaturgie de l'opéra

En 1760, un jeune compositeur de Bari, Niccolò Piccinni, qui a étudié au conservatoire S. Onofrio de Naples jusqu'en 1754, sent le besoin de sortir du milieu très fermé du théâtre musical comique napolitain et de tenter sa chance nationale sur les scènes de Rome¹. Le musicien y est appelé en 1756 pour mettre en musique le drame métastasien *Alessandro nelle Indie*, mais il n'obtient aucun succès. En 1759, dans la ville des papes, Piccinni rencontre peut-être Goldoni, qui travaille pour la mise en scène de ses comédies, d'abord au théâtre Tordinona et ensuite au théâtre Capranica, où précisément *Pamela* est montée avec succès et *Pamela maritata* créée en 1760. Cette rencontre possible avec Goldoni ainsi que la fortune romaine de *Pamela* et les conseils de son oncle — l'expert musicien Gaetano Latilla, émigré de longue date à Venise — conduisent probablement Piccinni à choisir parmi de vieux livrets *La buona figliuola* pour sa nouvelle tentative d'affirmation dans le monde de l'opéra². Sa mise en musique obtient un succès véritable et *La buona figliuola* est reprise pendant trente ans dans toute l'Europe, jusqu'en 1790 à Paris sur le plateau du Théâtre de Monsieur³. Elle devient ainsi le symbole de la musique et de la langue internationale des passions,

comique italien aux exigences de la réception française, cf. Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien*, op. cit., chap. 3.

1. Pour le parcours artistique de Piccinni je renvoie à l'entrée « Piccinni » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley SADIE, London, Macmillian Press, 1994.

2. Le livret de *La buona figliuola* mis en musique par Piccinni a très peu de variantes (petite modification de l'air du Marchese dans la scène 1 de l'acte II^e; modification de l'air de Tagliaferro dans la scène 6 de l'acte II^e; changement de l'air de la Marchesa dans la scène 9 de l'acte II^e; élimination de l'air de Paoluccia dans la scène 1 de l'acte III^e) par rapport à celui qui est utilisé par Duni, ce qui est assez rare parmi les cas fréquents de nouvelles intonations musicales. Je crois qu'il s'agit là d'une preuve de la participation active de Goldoni à la création du compositeur de Bari.

3. À Paris, pour la première représentation en italien de *La buona figliuola* de Piccinni à l'Académie royale de musique en 1778, le compositeur demande encore la collaboration de Goldoni pour la révision du livret. *La buona figliuola* se révèle ainsi comme un lieu de rencontre privilégié du dialogue dramatico-musical entre la France et l'Italie, dans les années 1760 avec le binôme Goldoni-Duni à la Comédie-Italienne et, à la fin des années 1770, avec celui Goldoni-Piccinni à l'Académie royale de musique et à la Comédie-Italienne. Cf. Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien* cit., *passim* et Andrea FABIANO, « Buone figliole deviate, manipolate, tradotte : i libretti goldoniani a Parigi nel Settecento », in *Problemi di critica goldoniana*, XIV, sous presses.

des passions simples — transparentes — qui peuvent être perçues à Rome comme à Dresde, à Londres comme à Bastia, à Copenhague comme à Bologne, à Philadelphie comme à Pékin¹.

Mais ce succès témoigne-t-il aussi d'une présence artistique vraie et novatrice dans le contexte du théâtre musical italien ou l'éclat de *La buona figliuola* est-il dû simplement à sa capacité de synthétiser un état conventionnel, un cliché poético-musical, comme aujourd'hui le font les *canzonettari* italiens les plus applaudis dans le monde ? Et s'il y a le « souffle de l'art » est-il le mérite du poète ou du musicien ? Et encore, en ce qui concerne la thématique des Pamela, Cecchina cantatrice est-elle idéologiquement moins « révolutionnaire » que Pamela ? À ces questions mon musicorama essaiera de répondre.

D'abord, il est nécessaire rappeler que le théâtre musical italien possède un système où les structures dramaturgiques, aussi bien du point de vue littéraire que musical, sont très rigides, très codifiées et bien enracinées dans l'espace d'expérience commun des musiciens, des librettistes, des chanteurs et des spectateurs. De plus, son organisation doit toujours prendre en compte la rentabilité économique, condition qui déjà limite en général toute expérimentation artistique trop poussée. Mais l'avantage est évidemment que chaque nouveauté minime est tout de suite décodée par le public comme telle et que le jeu parodique vis-à-vis de formes mêmes est perçu immédiatement par les spectateurs qui partagent cet espace d'expérience très consolidé.

Le tableau suivant donne le schéma des personnages de *La buona figliuola* selon les trois typologies qui structurent les trois ordres de la pièce : l'ordre social de l'intrigue, les règles dramatiques du *dramma giocoso* et les règles musicales de l'*opera buffa*.

Le caractère novateur du *dramma giocoso* goldonien est d'avoir introduit à partir des années 1740 une variété tripartite des personnages, en simplifiant : les nobles, les classes moyennes dites

1. Il s'agit de quelques villes parmi les 44 qui montèrent l'opéra de Goldoni et Piccinni, cf. Claudio SARTORI, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994. Selon la légende active au XVIII^e siècle, *La buona figliuola* est mise en scène à Pékin par les Jésuites. On raconte à ce propos qu'un mandarin chinois, charmé par l'opéra, avait construit une salle pour l'écouter à son gré.

1. Les termes de baryton et de contralto ne sont pas utilisés à cette époque pour classer les voix.

Personnages	Ordre social	Règles dramatiques <i>dramma giocoso</i>	Règles musicales <i>opera buffa</i>
Marchesa Lucinda	Noble	Personnage <i>serio</i>	soprano
Cavaliere Armidoro	Noble	Personnage <i>serio</i>	castrat
Marchese della Conchiglia	Noble	Personnage de <i>mezzo carattere</i>	ténor
Cecchina	Paysanne/ Noble	Personnage de <i>mezzo carattere</i>	soprano
Sandrina	Paysanne	Personnage <i>buffo</i>	soprano
Mengotto	Paysan	Personnage <i>buffo</i>	basso cantante [baryton ¹]
Paoluccia	Paysanne	Personnage <i>buffo</i>	soprano [contralto]
Tagliaferro	Soldat	Personnage <i>buffo</i>	basso caricato [basse comique]

bourgeoises et le petit peuple ; une variété socio-typologique qui permet de représenter — avec différents degrés de réalisme — la confrontation entre des milieux opposés, les problèmes d’ascension sociale, les attitudes socialement scandaleuses de la noblesse, les rapports entre les individus et la collectivité dans la vie quotidienne. En même temps, cette variété donne la possibilité au musicien d’écrire lui aussi une analogue variété musicale, qui peut exploiter de manière efficace toutes les nuances de sa palette créatrice, du sérieux au comique. Si nous analysons la liste des personnages du livret de *La buona figliuola*, nous pouvons remarquer que cette tripartition sociale est dans ce cas réduite à une bipartition parfaite : quatre nobles (la marquise, le marquis, le chevalier et Cecchina/Marianna) et quatre personnes du peuple (Sandrina, Mengotto, Paoluccia et Tagliaferro) ; mais ce schéma apparemment figé est subtilement bouleversé par Goldoni et Piccini dans l’utilisation des personnages selon les emplois codifiés — et facilement identifiables par le public — du *dramma giocoso* et de l’*opera buffa*. Les deux nobles — le Marchese della Conchiglia et Cecchina/baronne Marianna — agissent et chantent comme des personnages de *mezzo carattere*, c’est-à-dire comme des « bourgeois ». Si, pour Cecchina, cela est motivé par la méconnaissance de sa vraie condition sociale, pour le Marchese della Conchiglia il ne peut s’agir que d’une volonté de deux auteurs d’exprimer par le personnage

une idée de mésalliance, sans aucun ton ironique malgré l'utilisation de quelques doses de comique — nécessaires à son emploi — pour le caractériser. Le rôle du marquis est écrit pour une voix de ténor, caractéristique à l'époque des personnages de *mezzo carattere*; de plus, le marquis chante seulement des airs modernes en deux parties¹, partage son vocabulaire avec les gens du peuple, utilise par mimétisme la langue comique de Tagliaferro avec un accent allemand, participe aux ensembles finaux du premier et du deuxième acte avec les personnages populaires, tandis que la règle de la bienséance impose que les personnages nobles n'interviennent que dans le dernier final de l'opéra. Les « vrais » nobles — la Marchesa Lucinda et le Cavaliere Armidoro — sont complètement isolés dans la virtuosité de leur voix aiguë propre — dans le format de l'*opera seria* — aux emplois sérieux féminins et masculins. Pour mieux souligner la différence entre les deux personnages masculins aristocrates — le Marchese della Conchiglia et le Cavaliere Armidoro —, le rôle de ce dernier est écrit pour une voix de castrat², typique des héros nobles de l'opéra sérieux, ses airs sont souvent en trois parties avec *da capo* — c'est-à-dire avec la reprise de la première strophe avec des variations et des cadences comme les grands airs de l'opéra sérieux — et sont riches de vocalises et de passages difficiles, son lexique est élevé et recherché. La volonté d'employer la voix d'un castrat à des fins parodiques appartient — à mon avis — à Goldoni, car même la mise en musique de Duni utilise pour le rôle du Cavaliere Armidoro un castrat, Giuseppe Aldobrandi, dit Cicognani ou Ceccognani; et, dans un milieu francophile comme la cour de Parme, il faut avoir une motivation forte pour défier les règles françaises de la vraisemblance, qui condamnent absolument l'utilisation des castrats dans l'opéra.

1. L'air en deux parties, ou *aria bipartita*, est utilisé dans l'*opera buffa* dès la moitié du xviii^e siècle. Il est caractérisé par l'exposition de deux épisodes musicaux et par leur brève reprise avec des variations et termine sur les derniers mots de son texte.

2. Les enregistrements discographiques utilisent un ténor à la place d'un haut-contre et font perdre beaucoup d'efficacité à cette confrontation. En tout cas, déjà pendant certaines représentations au xviii^e siècle, le personnage du chevalier était chanté par un ténor. Le fait qu'à Rome, à cause de l'interdiction pour les femmes de monter sur scène, tous les personnages lors de la première étaient interprétés par des hommes n'a aucune importance pour nos remarques, car ce qui compte est le rapport personnage-voix et non le rapport personnage-sexe de l'interprète.

L'air de la scène 8 de l'acte I chanté par le Cavaliere Armidoro (Ré majeur : Allegro spiritoso en 4/4, Andante en 3/8, Allegro spiritoso en 4/4) témoigne avec efficacité de la marginalisation des personnages nobles et de leur autodissolution dans le jeu ironique :

Della sposa il bel sembiante
favellar mi sento al core :
ma la gloria, ma l'onore
son costretto a consigliar.

Ché l'amor nel seno amante
può languire e venir meno,
ma l'onor nel nostro seno
colla vita ha da durar ¹.

Il s'agit de la structure typique d'un grand air sérieux de Métastase avec *da capo* ; mais cette structure est exaspérée pour des raisons parodiques par la musicalité froide, détachée et stéréotypée ainsi que par les répétitions machinales des mots. En particulier, les deux vers finaux du premier quatrain — « Ma la gloria, ma l'onore / son costretto a consigliar » (« Mais la gloire, mais l'honneur / je suis obligé de suivre ») —, qui expriment le concept de l'honneur aristocratique qui ne peut pas tolérer une mésalliance dans la famille, sont traités de la manière la plus ouvertement parodique avec 15 longues répétitions coincées de « costretto a consigliar » ; ces répétitions de 53 mesures — sur les 97 de la première strophe — laissent l'impression du retour d'une écho dans une pièce vide et glauque. Piccinni oblige la voix à un intervalle de quinte du ré au si aigu sur le mot « costretto », à un intervalle d'octave sur le mot « consigliar » et fige le gosier du chanteur sur les aigus. Ainsi le texte qui exprime la supériorité de l'amour courtois rationnel face à l'amour passion est fragmenté, entrecoupé, émietté, ridiculisé ; et, entremêlant le plan musical avec le plan textuel, l'intention ironique des auteurs donne en même temps une image de stéréotypie et de rigidité à la pensée esthétique de l'*opera seria* et à l'idéologie socioculturelle de la noblesse.

1. « Des beautés de la fiancée, en mon cœur / Je sens le désir de discourir, / Mais la gloire, mais l'honneur / Je suis obligé de suivre. / Car l'amour dans le sein d'un amant / peut languir et disparaître, / mais l'honneur en notre sein / doit durer autant que la vie ».

En revanche, les personnages populaires sont traités par Goldoni et Piccinni avec sérieux dans l'intention de dégager une conscience psychologique qui les rapproche du milieu « bourgeois » du marquis et de Cecchina. La stratégie utilisée pour dessiner cette progression sociale est celle du pathétique qui devient ainsi le marqueur commun des personnages sensibles, indépendamment de leur origine. À ce propos, nous pouvons comparer trois airs :

- 1 L'air de la scène 12 de l'acte I de Cecchina (Fa majeur : Andantino en 4/4) :

Una povera ragazza,
padre e madre che non ha,
si maltratta, si strapazza
quest'è troppa crudeltà.
Sì, signora ; sì, padrone,
che con vostra permissione
voglio andarmene di qua.
Partirò... me ne andrò
a cercar la carità.
Poverina, la Cecchina,
qualche cosa troverà.
Sì, signore, sì, padrona,
so che il Ciel non abbandona,
l'innocenza e l'onestà¹.

- 2 L'air de la scène 5 de l'acte I de Sandrina (sol mineur : Larghetto en 6/8) :

Poverina tutto il dì
faticar deggio così !
Lavorare e coltivar,
e le frutta ho da portar.
E son tanto tenerina.
Poverina,

1. « Une pauvre jeune fille, / Qui n'a ni père ni mère, / Est maltraitée, est houspillée... / C'est d'une trop grande cruauté ! / Oui, madame, oui, mon maître, / Avec votre permission, / Je veux quitter ces lieux. / Je partirai, je m'en irai / Demander la charité. / Pauvre, pauvre Cecchina / Elle trouvera bien quelque chose. / Oui, mon maître, oui, maîtresse, / Je sais que le ciel n'abandonne pas / L'innocence et l'honnêteté ».

chi mi viene ad aiutar¹ ?

3 L'air de la scène 6 de l'acte II de Mengotto (Fa majeur : Andante en 4/4) :

Ah Cecchina... il tuo Mengotto...

Si ferisce... e per te more...

Ma mi sento a dir dal core :

Poverino, non lo far.

Eh coraggio s'ha da andar.

Sì mi voglio sbudellar².

Les airs de deux personnages populaires sont mis sur le même plan que celui de Cecchina : le sentiment unificateur est la commiseration pathétique de soi (le mot clé « poverina / poverino ») qui exprime de manière sérieuse la conscience de leur condition négative de vie. Dans l'air de Sandrina, Goldoni utilise le mot « poverina » au début de la première strophe et à la fin de la deuxième, ce qui permet à Piccinni de reprendre à la fin de l'air le motif initial et de créer ainsi une « unité de dessin » avec une forme périodique circulaire. Dans l'air de Mengotto, Piccinni amplifie avec des répétitions le vers central « Poverino, non lo far » et module du majeur en mineur pour souligner la plage pathétique. Cette identité dans la souffrance n'atteint jamais un niveau trop doux ; par exemple, l'utilisation du staccato dans l'air de Cecchina révèle une énergie volitive qui aboutit à l'emportement positif d'orgueil de la dernière strophe où les répétitions des deux derniers mots (« innocenza » et « onestà ») marquent agressivement l'estime de soi. Cette proximité des airs et, ainsi, des personnages est supportée par des identités formelles : la bipartition moderne, la sobriété des répétitions des mots, l'utilisation du même vers *ottonario*, la même importance en terme de longueur musicale (les airs de Cecchina et Sandrina comptent 49 mesures, l'air de Mengotto en compte 47), l'utilisation du portement

1. « Pauvre de moi, toute la journée/ Je dois ainsi peiner !/ Travailler et labourer, / Et les fruits à porter./ Et je suis à un âge si tendre./ Pauvre petite/ Qui vient à mon secours ? »

2. « Ah, Cecchina... ton Mengotto.../ Est blessé... et meurt pour toi.../ Mais je sens que mon cœur dit : / Pauvre petit ne le fait pas./ Eh, courage, il faut y aller./ Oui, je veux m'évantrier ».

de la voix, du *canto spianato* comme code de la simplicité du sentiment pathétique et le refus de l'expression boursouflée des passions propres à l'opéra sérieux et à ses personnages.

Les ensembles possèdent aussi une claire composante novatrice, surtout du point de vue formel. D'une fulgurante modernité est, par exemple, le duo de l'acte III (scène 8) entre le Marchese della Conchiglia et Cecchina que nous reportons dans l'annexe anthologique qui suit. Par tradition les airs expriment une pause émotionnelle statique, une réflexion intime du personnage ou la déclaration de ses *affetti* ; le duo, en particulier, est destiné — selon le format métastasien — à souligner la douleur pathétique de la séparation des amants ou des amis. Ici, en revanche, Goldoni construit un duo diégétique dynamique — où le marquis révèle à Cecchina son origine aristocratique — et alterne le dialogue narratif avec des superpositions à deux voix qui anticipent les célèbres duos d'amour des opéras romantiques. Piccinni, à son tour, s'est approprié parfaitement cette alternance entre la narration et l'expression sentimentale et a dilaté les moments d'intensité émotive (« Stelle pietose stelle / voi disvelate il ver » : 7 mesures ; « Ahi, che mi moro / non posso più » : 26 mesures) et utilise les changements de tempo comme les marqueurs des variations émotionnelles des personnages (cf. exemple *supra*).

De plus, dans ce moment où l'anagnorésys nobiliaire pourrait affaiblir la portée « idéologique » de la mésalliance, Goldoni glisse dans le texte une alliance « politique » entre le marquis de « queste terre », c'est-à-dire de Parme, et la baronne allemande Cecchina/Marianna, fille des ennemis chassés il y a vingt ans. Évidente est l'allusion à la bataille de Parme du 29 juin 1734, pendant la guerre de succession polonaise, qui détermine la victoire temporaire de l'armée franco-parmesanne des Bourbons face aux Autrichiens¹. La mésalliance entre les membres de groupes politiques ennemis est d'ailleurs pour Goldoni une claire stratégie de dissimulation pour signifier symboliquement la mésalliance sociale, car même l'agnition de Pamela révèle qu'elle est noble, mais fille d'un Écossais ennemi déclaré de la couronne anglaise.

1. Goldoni, qui était à l'époque à Parme, décrit la bataille dans la préface au volume XII de l'édition Pasquali et dans le chapitre XXXII de la première partie des *Mémoires* (cf. Carlo Goldoni, *Tutte le opere cit.*, vol. I).

Le morceau qui a plus attiré l'attention des musicologues pour sa modernité est le final en Fa majeur du premier acte (scène 16), car il représente une des expérimentations dramatico-musicales les plus fructueuses de l'histoire de l'opéra italien¹. Compte tenu de sa longueur, nous le reportons également dans l'annexe anthologique. L'ensemble final ou *concertato* est un élément de nouveauté que l'*opera buffa* introduit au milieu du XVIII^e siècle, grâce surtout à l'exemple de structure textuelle fourni par les livrets de Goldoni mis en musique par Baldassarre Galuppi. Il s'agit d'une succession de morceaux chantés qui s'enchaînent l'un avec l'autre dans la continuité et qui a l'objectif dramatique d'atteindre le climax émotionnel de l'intrigue grâce à un certain paroxysme musical. Étant donné la présence simultanée sur le plateau de plusieurs personnages chantants, les librettistes et les compositeurs, encore un peu timorés à cause des règles dramatiques traditionnelles qui proclament l'obligation de la compréhension textuelle, construisent une scène brève sur des mots et de sons onomatopéiques avec une signification réduite (la folie, l'embarras, l'incompréhension, etc.), qui se limite à exprimer le dérangement psychologique des personnages. En revanche, dans ce finale de *La buona figliuola*, Goldoni écrit un long texte riche d'une succession d'états émotionnels verbalement exprimés (désir de sérénité, agressivité sarcastique, douleur de l'exil, encore sarcasme, tendresse dans l'amour, envie, révolte, dérision, complicité, confiance, médisance vindicative, désillusion, sentiment de trahison, souffrance de l'abandon, encore médisance, désillusion, sentiment de trahison, marginalisation, impuissance) qui formulent avec réalisme les altérations psychologiques des personnages sur la scène. Cette variété est formidablement exploitée par Piccinni qui profite aussi de l'accélération rythmique des vers octosyllabes dans leur alternance 4 vers strophiques / 2 vers de refrain et, ensuite, selon le même schéma, 3 vers / 2 vers, et crée ainsi une musique qui pulse entre des pauses élégiaques et pathétiques et des secousses dynamiques grâce à une attentive et précise variation du tempo (cf.

1. Pour un approfondissement de la lecture de cet opéra cf. Reinhard STROHM, *op. cit.* ; Paolo GALLARATI, *op. cit.* ; Bruno CAGLI, « *La buona figliuola e la nascita dell'opera semiseria* », in *Chigiana*, XXXII, n° 12, 1975, p. 265-275 ; Franco PIPERNO, « *La mia cara Cecchina è baronessa* » : livelli stilistici e assetto drammaturgico ne *La buona figliuola di Goldoni-Piccinni*, in *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, p. 523-542 (*Analecta musicologica*, XXX/1-2).

exemple *supra*), où un motif répété apparaît et disparaît, donnant continuité et un ordre cyclique à la texture musicale.

La force des mots et la puissance évocatrice des sons se trouvent entrelacées dans cet opéra d'une manière telle que le public de l'époque a considéré pour longtemps *La buona figliuola* comme l'exemple enchanteur d'une mésalliance impossible : celle de deux mondes dramaturgiques séparés et opposés, le monde de la parole et le monde de la musique, le monde du discours rationnel et le monde de la communication passionnelle, le monde de la raison et le monde de la passion. Les larmes de Cecchina coulaient alors par empathie sur les joues des hommes et des femmes, car elles chantaient suavement plusieurs amours impossibles.

1 Annexe anthologique

Carlo Goldoni, Niccolò Piccinni, *La buona figliuola* III, 8. Ensemble

IL MARCHESE

(la prende per la mano, e si getta a' suoi piedi)

Baronessa, mio bene, ah, siete voi.

La baronessa amabile,
idolo mio, sei tu.

Sposina mia adorabile,
cara, non pianger più.

Largo in 4/4

CECCHINA

Cecchina miserabile,
gioco si prende ancor ?
Almen delle mie lagrime
senta pietade il cor.

IL MARCHESE

Ah! ch'io ti dico il vero.

CECCHINA

Ah! tanto ben non spero.

IL MARCHESE - CECCHINA

Stelle pietose stelle,
voi disvelate il ver.

IL MARCHESE

Cara venite, qui.

Andantino

CECCHINA

Non vuò morir così.

IL MARCHESE

Tu sei di sangue nobile,
tutto ti narrerò.

CECCHINA

Non m'ingannate, oh barbaro,
ah non vi credo, no.

IL MARCHESE

Vent'anni sono
foste trovata
qui abbandonata
da un colonnello
per il macello
che fe' la guerra
su questa terra ;
e un segno avete,
si sa chi siete :
Marianna è il nome,
questo si sa...

Andante in 3/8

CECCHINA

Piano, signore,
per carità.
Con tante cose
io mi confondo,
son fuor del mondo
cosa sarà ?

Più lento

IL MARCHESE

Il genitore,
uom di valore
ch'è in Ungheria,
manda il soldato,
che vi ha lasciato,
per ricercarvi,
per consolarvi
venuto qua.

A tempo

CECCHINA

Piano signore,
per carità.
Ahi, che mi sento
il cor nel petto

Più lento

per il timore,
per il diletto...
Non so pensare,
non so parlar.

IL MARCHESE
Allegramente,
cara sposina!

A tempo

CECCHINA
Non son Cecchina?

IL MARCHESE
Siete Marianna
la baronessa.

CECCHINA
Vi posso credere?
Posso sperar?

IL MARCHESE
Vi dico il vero,
son cavaliere,
e la mia sposa
non vuo' ingannar.

CECCHINA
Ah sento il giubilo,
che a poco a poco
vuol prender loco
dentro il mio cor.

IL MARCHESE
Dammi la mano,

CECCHINA
Ah non vorrei...

IL MARCHESE
Quella tu sei.

IL MARCHESE – CECCHINA (*a 2*)

Ahi, che mi moro
non posso più.
È tal contento
quello ch'io sento,
che gioia simile
mai non vi fu.
Sorte felice

Allegro in 4/4

goder mi lice,
care catene,
pene non più. (*partono*)

Traduction

III, 8. Ensemble.

LE MARQUIS

(Il lui prend la main et se jette à ses pieds)

Baronne, mon trésor, ah, c'est vous

L'aimable baronne,

Mon idole, c'est toi.

Largo en 4/4

Mon adorable fiancée,

Ma chérie, ne pleure plus.

CECCHINA

Malheureuse Cecchina,

On se joue encore de toi ?

Au moins de mes larmes

Que ce cœur prenne pitié.

LE MARQUIS

Ah! je te dis la vérité.

CECCHINA

Ah! je n'espère pas autant de bonheur.

LE MARQUIS – CECCHINA

Cieux, charitables cieux,

Dévoilez la vérité.

LE MARQUIS

Ma chérie, venez là.

Andantino

CECCHINA

Je ne veux pas mourir.

LE MARQUIS

Tu es de sang noble,

Je te raconterai tout.

CECCHINA

Ne me trompez pas, barbare,

ah, non je ne vous crois pas.

LE MARQUIS

Il y a vingt ans

On vous trouva

Abandonnée ici

Andante en 3/8

Par un colonel
À cause du carnage
Que la guerre fit
Sur cette terre ;
Vous portez une marque,
On sait qui vous êtes :
Votre nom est Marianna,
On le sait...

CECCHINA

Doucement, monsieur,
Par pitié.
Tant de choses
Me brouillent l'esprit,
Je ne sais plus où je suis,
Que se passera-t-il ?

Più lento

LE MARQUIS

Votre père,
Un homme de valeur
Qui vit en Hongrie,
Envoie son soldat,
Qui vous a laissée là,
Pour venir vous chercher,
Pour vous consoler,
Il est ici.

A tempo

CECCHINA

Doucement, monsieur,
Par pitié.
Hélas, je sens
Dans mon cœur,
De crainte,
De joie...
Je ne peux penser,
Je ne peux parler.

Più lento

LE MARQUIS

Réjouissez-vous,
Ma chère fiancée !

A tempo

CECCHINA

Je ne suis pas Cecchina ?

LE MARQUIS

Vous êtes Marianna
La baronne.

CECCHINA

Puis-je vous croire ?

Puis-je espérer ?

LE MARQUIS

Je vous dis vrai,

Je suis gentilhomme,

Et je ne veux pas

Tromper ma fiancée.

CECCHINA

Ah, je sens le bonheur

Qui peu à peu veut s'installer

Dans mon cœur.

LE MARQUIS

Donne-moi ta main.

CECCHINA

Ah, je ne voudrais pas...

IL MARCHESE

Tu es bien elle.

LE MARQUIS – CECCHINA (*a 2*)

Ah, je meurs,

Je n'en puis plus.

Je sens un tel

Contentement

qu'une joie pareille

Ne fut jamais.

Heureux destin,

Le bonheur m'est permis,

Chaînes d'amour,

Plus de souffrances. (*Ils sortent*)

Allegro en 4/4

I, 16. Finale

Cecchina e le sudette, poi Mengotto, poi il Marchese

CECCHINA

Vuo' cercando e non ritrovo

la mia pace, il mio conforto,

e per tutto meco porto

una spina in mezzo al cor.

Andante in 6/8

SANDRINA - PAOLUCCIA (*a 2*)

Che si fa per di qua ?

Signorina, dove va ?

Più mosso

CECCHINA

Care amiche, addio per sempre,
già vi lascio e m'incamino
a cercar miglior destino,
a cercar sorte miglior.
(s'avvia verso la scena)

A tempo

SANDRINA - PAOLUCCIA

Vada pur, se se ne va,
mille miglia via di qua.

Più mosso

MENGOTTO

(s'incontra in Cecchina e la trattiene)
Dove vai, Cecchina bella?
Dove vai, mio dolce amor?

A tempo

SANDRINA - PAOLUCCIA

Sì, signore, già si sa,
coll'amante se n'andrà.

Più mosso

CECCHINA

Donne ingrati, m'insultate,
non avete carità.

Poco meno mosso

SANDRINA - PAOLUCCIA

(deridendola)
Mi condoni, mi perdoni
della mia temerità.

MENGOTTO

Vieni via, che mi contento
dell'amor di sorellina.

A tempo

CECCHINA

D'una povera meschina
sia Mengotto il difensor.

Mosso

SANDRINA - PAOLUCCIA *(a Mengotto)*

Sia Mengotto il conduttore
dell'amante del padrone,
ed il povero babbione
sia mezzan del protettor.

MENGOTTO

Del padrone?

Rallentando

SANDRINA - PAOLUCCIA

Così è.
Il suo cor non è per te.

Mosso

Largo

MENGOTTO (*a Cecchina*)

Resta pur, se d'altri sei.

Presto in 4/4

CECCHINA

Ah congiura a' danni miei
tutto il mondo traditor.

(*sopraggiunge il Marchese*)

IL MARCHESE

Vuol Cecchina abbandonarmi?
Ah crudel, no, non lasciarmi!
Dove vai mio bel tesor?

Meno Presto

SANDRINA - PAOLUCCIA

Con Mengotto se ne va,
che è l'amato fortunato
che il suo cor si goderà.

Mosso come prima in 6/8

IL MARCHESE

Con Mengotto?

Andante in 2/4

SANDRINA - PAOLUCCIA

Sì signore.

IL MARCHESE

Vanne pur, ingrato core,
più di te non ho pietà.

Presto come prima in 4/4

CECCHINA

Sventurata, sciagurata,
ah di me cosa sarà?

Meno Presto

IL MARCHESE

Vanne pur col tuo amorino.

Presto come prima

MENGOTTO

Vanne pur col padroncino.

SANDRINA - PAOLUCCIA

Bella... bella in verità!

CECCHINA (*al Marchese*)

Ah signor...

IL MARCHESE

Più non ti ascolto.

CECCHINA (*a Mengotto*)

Senti tu...

MENGOTTO Non son sì stolto.

CECCHINA

Care amiche, in carità.

SANDRINA - PAOLUCCIA

Mi condoni, mi perdoni
Della mia temerità.

CECCHINA Chi mi aiuta, per pietà ?

Meno Presto

SANDRINA - PAOLUCCIA - IL MARCHESE - MENGOTTO (*a 4*)

No, per te non vi è pietà.

Presto

Chi di un sol non si contenta,
si martelli, se ne penta :
a chi finge così va.
No, per te non v'è pietà.

CECCHINA

Chi mi aiuta, per pietà ?

Meno Presto

Traduction I, 16. Finale

Cecchina et les mêmes, puis Mengotto, puis le Marquis

CECCHINA

Je cherche et ne trouve pas
Ma paix, mon réconfort,
Et partout avec moi je porte
Une épine dans le cœur.

Andante en 6/8

SANDRINA - PAOLUCCIA (*à 2*)

Que fait-on par ici ?
Mademoiselle, où va-t-on ?

Più mosso

CECCHINA

Chères amies, adieu pour toujours,
Je vous laisse et m'achemine
À la recherche d'un meilleur destin,
À la recherche d'un sort meilleur.
(elle se dirige vers les coulisses)

A tempo

SANDRINA - PAOLUCCIA

Qu'elle parte,
Qu'elle s'en aille
À des lieues d'ici.

Più mosso

MENGOTTO

(il rencontre Cecchina et la retient)

Où vas-tu, belle Cecchina ?
Où vas-tu, mon doux amour ?

A tempo

SANDRINA - PAOLUCCIA

Oui, monsieur, on sait cela,
Avec son amant elle s'en ira.

Più mosso

CECCHINA

Femmes ingrates, vous m'insultez,
Vous n'avez aucune pitié.

Poco meno mosso

SANDRINA - PAOLUCCIA

(se moquant d'elle)

Excusez, pardonnez-moi
De ma témérité.

MENGOTTO

Venez là, car je me satisfais
D'un amour fraternel.

A tempo

CECCHINA

D'une pauvre malheureuse
Que Mengotto soit le défenseur.

Mosso

SANDRINA - PAOLUCCIA

(à Mengotto)

Que Mengotto soit l'écuyer
De la maîtresse de son maître,
Et que ce pauvre benêt
Soit l'entremetteur du protecteur.

MENGOTTO

De son maître ?

Rallentando

SANDRINA - PAOLUCCIA

C'est ainsi.
Son cœur n'est pas pour toi.

Mosso

Largo

MENGOTTO *(à Cecchina)*

Reste donc, si tu es à un autre.

Presto en 4/4

CECCHINA

Ah, complot contre moi,
Trahison de tous !

(le Marquis arrive)

LE MARQUIS

Cecchina veut donc m'abandonner ?
Ah, cruelle, non, ne me quitte pas !
Où vas-tu mon beau trésor ?

Meno Presto

SANDRINA – PAOLUCCIA

Elle s'en va avec Mengotto,
Qui est l'heureux amant
Dont son cœur va jouir.

Mosso come prima en 6/8

LE MARQUIS

Avec Mengotto ?

Andante en 2/4

ANDRINA - PAOLUCCIA

Oui, monsieur.

LE MARQUIS

Va-t'en donc, cœur ingrat,
Je n'ai plus pitié de toi.

Presto come prima en 4/4

CECCHINA

Malheureuse, misérable,
Ah, qu'en sera-t-il de moi ?

Meno Presto

LE MARQUIS

Va-t'en donc avec ton galant.

Presto come prima

MENGOTTO

Va-t'en donc avec ton cher maître.

SANDRINA - PAOLUCCIA

À merveille... à merveille, en vérité !

CECCHINA (*au Marquis*)

Ah, monsieur...

LE MARQUIS

Plus un mot.

CECCHINA (*à Mengotto*)

Toi, écoute...

MENGOTTO

Je ne suis pas sot.

CECCHINA

Chères amies, s'il vous plaît.

SANDRINA – PAOLUCCIA

Excusez, pardonnez-moi
De ma témérité.

CECCHINA

Qui m'aidera
Par pitié ?

Meno Presto

SANDRINA - PAOLUCCIA - LE MARQUIS - MENGOTTO (à 4)
Non, pour toi, point de pitié. Presto
Celle qui ne se contente pas d'un seul,
Qu'elle soit tourmentée et s'en repente :
C'est le lot de celles qui feignent.
Non, pour toi, pas de pitié.

CECCHINA
Qui m'aidera
Par pitié? Meno Presto

Bibliographie

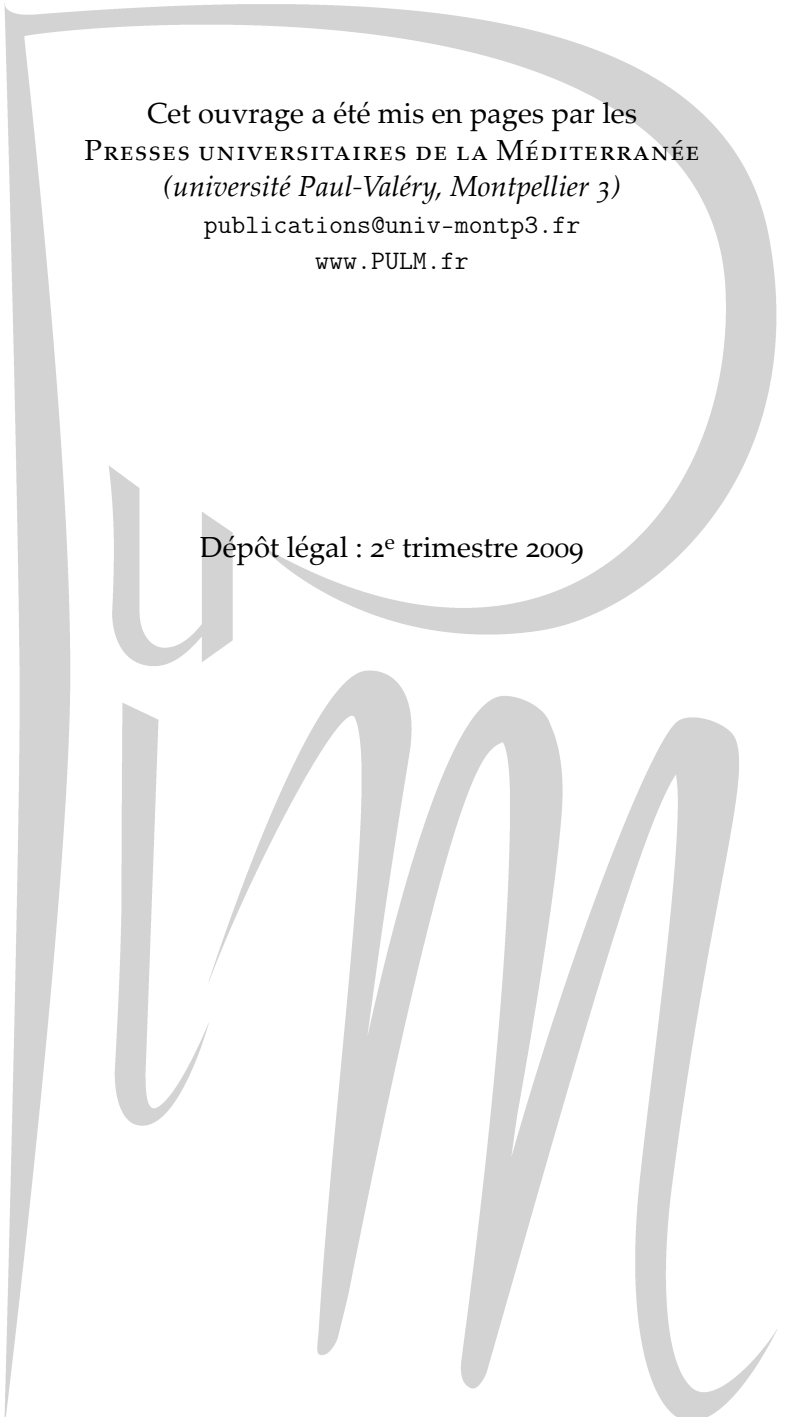
Discographie et textes de référence

- GOLDONI Carlo, *Tutte le opere*, éd. G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, vol. I [*Mémoires*]; vol. XI [*La Buona Figliuola*].
- GOLDONI Carlo, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, éd. I. CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995.
- GOLDONI Carlo, *Pamela*, traduction et introduction de Ginette HERRY, Paris, Actes Sud, 1995.
- PICINNI, *La Cecchina ossia La Buona Figliuola*, Festival della Valle d'Itria, 1990, Nuova Era Records, 1991 (*Orchestra Serenissima Pro Arte* dirigée par Bruno Campanella; Cecchina : Maria Angeles Peters; Marchese : Giuseppe Morino)
- PICINNI, Orchestre du Teatro dell'Opera de Rome, 1981Nuova Fonit Cetra, 1995 (dirigé par Gianluigi Gelmetti, Cecchina : Margherita Rinaldi; Marchese : Ugo Benelli).
- PICINNI, Bongiovanni, 2001 (*La lyra di Anfione* dirigée par Vito Paternoster; Cecchina : Graziella Merrino; Marchese : Vittorio Terranova).

Bibliographie critique

- BÉDARIDA Henri, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Champion, 1929
- BELLINA Anna Laura, BRIZI Bruno, « Il melodramma », in *Storia della Cultura Veneta*, 5/I : *Il Settecento*, éd. G. ARNALDI et M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 337-400.
- CAGLI Bruno, « *La buona figliuola e la nascita dell'opera semiseria* », in *Chigiana*, XXXII, n° 12, 1975, p. 265-275.
- DE VAN Gilles, *L'opéra italien*, Paris, PUF, 2000.

- EMERY Ted, *Goldoni as Librettist : Theatrical Reform in the « Drammi Giocosi per Musica »*, New York-Bern-Frankfurt-Paris, Peter Lang Verlag, 1991.
- FABIANO Andrea, « Buone figliole deviate, manipolate, tradotte : i libretti goldoniani a Parigi nel Settecento », in *Problemi di critica goldoniana*, XIV, sous presses.
- FABIANO Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, collection « Sciences de la Musique », 2006.
- FABIANO Andrea, « Venise, ville musicale idéale au XVIII^e siècle », in *Venise 1297-1797. La république des castors*, textes réunis par A. FONTANA et G. SARO, Fontenay/Saint-Cloud, ENS, 1997, p. 109-127.
- GALLARATI PAOLO, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.
- HERRY Ginette, « Pour une biographie détaillé de Carlo Goldoni : printemps 1755-automne 1756. Premiers matériaux », in *Tra libro e scena Carlo Goldoni*, éd. C. ALBERTI et G. HERRY, Venezia, Il Cardo, 1996.
- PIPERNO Franco, « “La mia cara Cecchina è baronessa” : livelli stilistici e assetto drammaturgico ne La buona figliuola di Goldoni-Piccinni », in *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, p. 523-542 (*Analecta musicologica*, XXX/1-2).
- SARTORI Claudio, *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994.
- SMITH Kent M., *Egidio Duni and the Development of the Opéra-Comique from 1753 to 1770*, Ann Arbor, UMI, 1980.
- STROHM Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)
publications@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 2^e trimestre 2009

