The reception of La Princesse de Clèves in England

Line Cottegnies

▶ **To cite this version:**

Line Cottegnies. The reception of La Princesse de Clèves in England. Etudes Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles), 2024, 44, 10.4000/episteme.17853 . hal-04507519

HAL Id: hal-04507519
https://hal.science/hal-04507519

Submitted on 16 Mar 2024

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Études Épistémè
Revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)

44 | 2023
Pensée et représentation de l'optimum au temps des Lumières (1680-1789)

La réception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre

The Reception of Mme de La Fayette's La Princesse de Clèves *in England*

Line Cottegnies

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/episteme/17853
DOI : 10.4000/episteme.17853
ISSN : 1634-0450

Éditeur
Association Études Épistémè

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

Référence électronique
Line Cottegnies, « La réception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre », *Études Épistémè* [En ligne], 44 | 2023, mis en ligne le 14 février 2024, consulté le 16 mars 2024. URL : http://journals.openedition.org/episteme/17853 ; DOI : https://doi.org/10.4000/episteme.17853

Ce document a été généré automatiquement le 22 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La réception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre

The Reception of Mme de La Fayette's La Princesse de Clèves *in England*

Line Cottegnies

1 L'histoire de la réception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre est peut-être bien celle d'un malentendu ou d'une rencontre manquée. Traduit de manière anonyme dès 1679, soit quasiment à sa parution[1], le roman ne semble pas avoir rencontré le succès escompté par le traducteur ou les libraires, qui saluaient sur la page de titre « le très fameux roman » (« the most famed romance ») enfin traduit. Il ne semble pas non plus avoir été perçu comme une œuvre marquante par le public anglais. En outre, les Anglais restèrent totalement en dehors de la querelle que le roman suscita en France. En l'absence de périodiques dédiés à la vie culturelle et littéraire en Angleterre, il semble difficile de prendre la mesure de sa « réception » en tant que telle, d'autant qu'il n'existe à notre connaissance aucun témoignage contemporain direct dans les mémoires et correspondances les plus importants de la période concernant l'apparition du roman sur le sol anglais. On en est dès lors réduits à interpréter les éléments factuels, qui paraissent quelque peu contradictoires. D'un côté, la réédition de cette traduction en 1688[2] semble plaider pour un réel intérêt pour le roman, tout comme l'adaptation théâtrale qu'en donne le dramaturge Nathaniel Lee en 1680 au *Queen's Theatre*, sous le titre de *The Princess of Cleve* [sic], dont le texte est publié dès 1689[3]. *La Princesse de Clèves* n'a, de fait, pas pu passer inaperçue en Angleterre, même parmi le flot abondant des traductions du français que l'Angleterre importe dans l'urgence dans ces années-là pour un public avide de nouveauté et de sensation. Mais la lecture de cette adaptation théâtrale de 1689 (rééditée en 1697, 1734 et deux fois en 1736), a de quoi surprendre : adaptée spécifiquement pour le goût de la Restauration, la pièce ne reprend que quelques scènes-clés du roman, et si le Prince et la Princesse de Clèves sont à peu près conformes à leurs modèles, le Duc de Nemours est représenté sous les traits d'un libertin de théâtre, à l'image des roués (« rakes »), qui peuplaient la scène londonienne depuis les années 1660. Le roman passe ici clairement au second plan. Il

semble fort que cette adaptation théâtrale ait brouillé la perception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre, en constituant comme un filtre à son appréciation.

2 Ce n'est qu'au XVIII^e^ siècle, presque un demi-siècle plus tard, à l'heure de la sensibilité triomphante, que la fiction de Mme de Lafayette connaîtra un véritable regain d'intérêt en Angleterre. *La Princesse de Clèves*, retraduite en 1720, est intégrée dans plusieurs recueils de romans continentaux publiés au cours du siècle — ce qui témoigne d'une durable popularité[4]. La présence du roman est donc continue tout au long du siècle (en tout trois éditions différentes, mais neuf tirages), même si le roman est attribué tantôt à Segrais[5], tantôt à une collaboration entre plusieurs auteurs dont La Rochefoucauld. En fait, le roman n'est explicitement rendu à Madame de Lafayette qu'à partir de l'édition de 1774.

3 On souhaiterait ici revenir sur les raisons de ce décalage dans la réception de *La Princesse de Clèves,* en s'intéressant en particulier à ce moment de l'histoire littéraire anglaise, vers 1680, où les romans français sont traduits par brassées : un catalogue de livres des années 1690 nous apprend en effet qu'on pouvait acheter les romans par douzaines[6]. Faut-il expliquer l'accueil relativement mitigé, voire réservé, rencontré par *La Princesse de Clèves* au XVII^e^ siècle comme procédant de la différence entre un goût anglais et un goût français ? Comme on le verra, le roman a très certainement pâti du brouillage créé par l'adaptation théâtrale de la pièce de 1680 ou 1681, mais il représentait en outre une forme de roman difficilement transposable en Angleterre en 1679.

4 Isaac Disraeli commente en 1798 le peu d'intérêt des Anglais pour la fiction de Madame de Lafayette en général : « Zaide [...] and the Princess of Cleves are translated, and though they are masterpieces of the kind, were never popular in our country and are little adapted to its genius »[7]. Ce jugement sans appel est pourtant paradoxal, à double titre. D'une part, on l'a dit, la présence de *La Princesse de Clèves* est continue dans les recueils de romans du XVIII^e^ siècle, témoignant bien d'un certain succès, et d'autre part, la fiction française a connu un âge d'or en Angleterre dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle : Paul Salzman note que parmi les 450 nouvelles œuvres de fiction publiées en Angleterre au XVII^e^ siècle, près de la moitié sont des traductions, et 164 sont originellement français[8]. William Warner écrit plaisamment que dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle « la France est pour l'Angleterre une sorte d'Hollywood de la fiction en prose »[9]. Les historiens du roman en Angleterre dans leur ensemble ont aujourd'hui admis l'importance de ces traductions dans la constitution d'une littérature romanesque nationale, loin de la vision désormais reléguée aux oubliettes d'un roman anglais moderne « émergeant » à l'orée du XVIII^e^ siècle sous l'impulsion de quelques grands écrivains[10]. Mais le succès de ces romans français dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle en Angleterre est avant tout une grande affaire commerciale. Les libraires qui publient *The Princess of Cleves*, Bentley et Magnes, jouent un rôle important dans la dissémination de la fiction étrangère entre 1675 et 1688 et livrent à leur rivaux une concurrence féroce[11]. Certains romans français sont de véritables best-sellers, mais *La Princesse de Clèves* n'en fait pas partie, il faut le noter. Parmi les grands succès français, on compte en revanche les *Lettres portugaises* et le petit roman attribué à Jean-Baptiste de Brilhac, *Agnès de Castro* (Amsterdam, chez Pierre Savouret, 1688). Le succès de ces deux romans permet de mieux saisir l'importance de la fiction française dans le processus contemporain d'incorporation des sources continentales au sein d'une littérature nationale, mais mettent aussi en perspective la popularité relative de *The*

Princess of Cleves. Les *Lettres portugaises*, publiées anonymement en 1669 et plus tard attribuées à Guilleragues, constituent le premier « roman portugais », à l'origine d'une véritable vogue. Dès sa traduction en 1678, le roman est un succès de librairie en Angleterre, avec pas moins de neuf éditions entre 1678 et 1716. Cela permet de mettre en perspective les deux éditions de la traduction de *La Princesse de Clèves* — et l'unique édition de celle de *The Princess of Montpensier*, en 1666[12]—, mais on pourrait encore mentionner à titre de contraste les quatorze éditions de la traduction d'un roman français anonyme *Le Comte d'Essex, histoire angloise* (Paris, C. Barbin, 1677), sous le titre *The Secret History of The Most Renowned Q. Elizabeth and E. of Essex*[13]. L'aspect scandaleux du roman, qui traite des amours d'Élisabeth Ire et du comte d'Essex explique naturellement son succès outre Manche. Quoi qu'il en soit, l'importance des traductions du français ne peut plus être sous-estimée pour expliquer l'essor des formes fictionnelles dans l'Angleterre de la Restauration. Les *Lettres portugaises* constitueront d'ailleurs la source directe du premier grand roman épistolaire anglais, *Love Letters Between a Noble-man and his Sister*, publié en trois volumes à partir de 1684 et attribué à Aphra Behn, dramaturge, poète, romancière, mais aussi, ce n'est pas un hasard, traductrice du français — Behn traduit entre autres Bonnecorse, Tallemant, La Rochefoucauld et Fontenelle dans les années 1680. Le second succès indéniable de la période est un autre roman portugais ; il s'agit du court roman de Brilhac, *Agnès de Castro,* publié en français en 1688, dont deux traductions paraissent à Londres dans l'année, l'une par Aphra Behn elle-même, l'autre par Peter Bellon[14]. L'intérêt pour la fiction française en Angleterre ne se limite pas, naturellement, à la vogue des fictions portugaises, mais on note un goût marqué pour les fictions historiques comme *Agnès de Castro* — ou comme *La Princesse de Montpensier* et *La Princesse de Clèves. Agnès de Castro* fait d'ailleurs l'objet d'une intense compétition entre traducteurs et libraires, puisque deux versions concurrentes, celles de Behn et de Bellon, seront publiées à quelques jours d'écart seulement — l'*imprimatur* révèle cinq jours d'écart. Le roman sera réédité de nombreuses fois à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle, avec les autres œuvres fictionnelles de Behn ou dans des recueils de petits romans. Ce texte prend au XVIIIe siècle un statut ambigu puisqu'il est peu à peu considéré comme une œuvre originale de Behn et qu'on semble oublier son statut de traduction – il sera même retraduit en français à la fin du siècle[15]. Or la traduction de *La Princesse de Clèves* est republiée trois fois aux côtés de celle d'*Agnès de Castro* au XVIIIe siècle dans les éditions successives du recueil à succès, *A Select Collection of Novels.* Si l'on en juge par ce recueil, ces deux romans de la seconde moitié du siècle précédent étaient perçus comme étant suffisamment proches pour être publiés ensemble et mériter tous deux d'être conservés pour la postérité, selon ces instances de sélection et de sacralisation des classiques que constituent *de facto* les recueils de romans choisis.

5 Pourtant, force est de constater que les traductions de fiction française sont très souvent publiées hâtivement et sans beaucoup de scrupule. Certes, la seconde moitié du XVIIe siècle, période des « Belles infidèles » triomphantes où le statut du traducteur n'est pas particulièrement valorisé, ne se caractérise pas en général par un grand respect vis à vis des textes contemporains traduits. Mais la publication de ces traductions entre dans le cadre d'entreprises commerciales où il s'agit de publier les nouveautés avant la concurrence, ce qui peut aussi expliquer le nombre important d'imperfections. La traduction de *La Princesse de Clèves* de 1679 (qui est réimprimée en 1688) n'échappe pas à cette règle. Privée de l'avertissement du libraire au lecteur, elle est truffée d'erreurs, tout au moins dans le premier quart du texte (sur les 259 pages que compte la

traduction), ce qui pourrait attester un travail à plusieurs mains, puisque le reste du texte est nettement plus exact. C'est aussi ce qui peut expliquer l'accueil relativement indifférent que reçut le roman. On relève en effet dans cette première partie imparfaite de nombreux contresens, voire des non-sens, des omissions, mais aussi des effets de paraphrase et d'expansion stylistique. Certaines erreurs sur les noms témoignent de la hâte dans laquelle le traducteur ou les traducteurs ont travaillé[16]. Ils semblent en particulier avoir eu du mal à démêler les pronoms personnels et les doubles négations, ce qui témoigne d'un certain manque d'aisance en français. La suite ininterrompue des « parties de chasse et de paulme, des balets, des courses de bagues, ou de semblables divertissemens » qui occupent ainsi la cour d'Henri II dans les première lignes du récit[17] est ainsi décrite comme les passe-temps du roi seul, dans une phrase qui contient un contresens à la limite du non-sens, puisque les parties de tennis et les bals deviennent des « balles de tennis » : « he was particularly devoted to Hunting, Tennis-Balls, Runing at the Ring, and such other generous Divertisements, as might suit the Honour of his Presence » (1-2). Ces erreurs de lecture sont nombreuses et peu signifiantes, sinon qu'elles témoignent d'une connaissance approximative du français et d'une certaine gaucherie dans le style (avec une tendance à l'expansion paraphrastique), ainsi que d'une lecture hâtive du texte original. Certains écarts sont culturels. « L'heure du cercle »[18] donne ainsi lieu à un déplacement, qui peut en réalité s'interpréter comme une forme de transposition culturelle : « at the usual hour they took the Tour » (3). Au lieu du salon de la Reine, le traducteur fait entrer dans le texte une réalité sociale anglaise, la promenade mondaine dans les jardins londoniens, moment d'intenses échanges sociaux, mais qui n'est pas l'exact équivalent des instants de sociabilité à la cour de la Reine. La traduction trahit également des *a priori* culturels : de la Reine d'Écosse, Marie Stuart, le texte dit : « elle avait été élevée à la cour de France, elle en avait pris toute la politesse » (70). Cette « politesse » française comme valeur positive absolue n'est tout simplement pas rendue. Il est vrai qu'elle s'applique ici à un portrait très flatteur d'une Reine qui prête à controverse dans le contexte anglais, on y reviendra. Plusieurs concepts typiquement français semblent avoir posé problème au traducteur et constituent comme des points aveugles du récit : celui de « politesse », qui est souvent glosé ou non-traduit, et celui de « galanterie ». « Galant » est ainsi traduit tantôt par le mot « gallant » (qui a, en anglais, un sens beaucoup moins noble que le mot français),[19] tantôt par « honourable ». Dans la citation suivante : « les personnes galantes sont toujours bien aises qu'un prétexte leur donne lieu de parler à ceux qui les aiment » (83), Madame de Lafayette semble se faire l'écho d'une maxime de La Rochefoucauld sur l'amour-propre. L'énoncé donne lieu dans la traduction à un glissement et à un contresens qui déplacent le sentiment amoureux vers une forme de sagesse populaire et banale pour parler d'amitié: « Persons, that are truly honourable, think themselves happy in any opportunity that can enable them to serve their Friends. » (26). Le traducteur est en outre incapable de rendre la concision lapidaire de la maxime française. Un autre concept semble aussi avoir posé problème au traducteur, celui d'honnêteté : « honnêtes gens » (par exemple 78), expression qui implique tout un ethos en français, est traduit par « virtuosos » (18) – c'est-à-dire plutôt les habiles ou les curieux, terme qui, en 1679, renvoie en outre immanquablement aux curieux de philosophie naturelle dans le contexte londonien[20].

6 Mais c'est surtout dans l'expression de la subtile gradation des sentiments que le ou les traducteurs semblent peiner. Lorsque Monsieur de Clèves supplie Mademoiselle de Chartres de « se souvenir qu'il avait été le premier à l'admirer » (79), litote toute en

retenue, la version anglaise précise qu'il a été le premier à « déposer son cœur à ses pieds » (« laid his heart at her feet », 19), rendant très explicites les sentiments de Monsieur de Clèves et surtout les exprimant par un cliché qui gomme toute la délicatesse du sentiment amoureux. Ailleurs, le traducteur semble aveugle aux subtilités du texte, ainsi lorsque le sentimentalisme de Madame de Chartres à l'égard de sa fille est subtilement souligné : « Elle ne craignit point de donner à sa fille un mari qu'elle ne pût aimer en lui donnant le Prince de Clèves » (87). Madame de Chartres imagine ici que le mariage de sa fille puisse être un mariage d'amour, souci ironique à la lumière de la future passion de la Princesse de Clèves pour Nemours. La traduction déplace le sentiment amoureux vers le promis et c'est Monsieur de Clèves qui semble appelé, plus banalement, à aimer sa femme, comme si les sentiments de Madame de Clèves n'avaient guère d'importance : « She did not doubt but that she gave her daughter a husband that would love her when she bestowed her upon him » (32) (« elle ne doutait pas qu'elle donnait à sa fille un mari qui l'aimerait, en lui accordant sa main »). Les degrés et les nuances du sentiment amoureux sont mal rendus. « Une douleur sensible » (92) est ainsi minorée pour devenir banalement « some disquiet » (41). Lorsque Madame de Clèves se voit peu à peu submergée par l'impression que lui fait Nemours (« il fit, en peu de temps, une grande impression dans son cœur », 92), l'anglais affadit ce trouble par l'emploi d'une banalité : « he made no small impression on her » (42). Lorsqu'elle doit avouer qu'elle a « de l'inclination pour Monsieur de Nemours » (108), l'anglais traduit sans nuance par : « you have a passion for M. de Nemours » (67). « Inclination » est d'ailleurs utilisé indifféremment en anglais pour traduire « amour » ou « attirance »[21]. Quant à l'expression de l'introspection et l'examen de soi, elle paraît difficile à concevoir par le traducteur, qui ne semble pas comprendre que Madame de Clèves puisse ne pas encore avoir osé s'avouer son amour à elle-même : (« n'avoit encore osé s'avouer à elle-même », 105), puisque le réflexif disparaît et que dans la version anglaise c'est à sa mère qu'elle n'ose rien avouer :« she durst not hitherto discover it to the Mother » (63). Lorsque cet amour devient passion, en revanche, le traducteur traduit par « passionate love », ou « passion », ce qui ne lui pose pas de problème.

7 Une dernière remarque concernant la traduction concerne les aspects politiques du texte. On le sait, *La Princesse de Clèves* dépeint indirectement, à travers la présence de Marie Stuart à la cour de France, un fragment de l'histoire d'Angleterre du XVI^e^ siècle. La Dauphine, la très catholique Marie Stuart est décrite dans le roman comme une princesse parfaitement accomplie. Or Marie Stuart, reine au destin tragique puisqu'elle fut exécutée ensuite par sa cousine Élisabeth en 1587, est un personnage controversé de l'histoire d'Angleterre, qui fait l'objet d'intenses débats, les Protestants ayant à cœur de la présenter comme une reine sanguinaire et ambitieuse. Elle est d'ailleurs le sujet, en France, de plusieurs pièces de théâtre et de romans au cours du XVII^e^ siècle, dans lesquels elle est présentée comme une martyre de la foi catholique. Pour les Anglais protestants, elle est au contraire l'Antéchrist. Or, au moment où *La Princesse de Clèves* est traduit, l'Angleterre connaît un violent affrontement entre catholiques et protestants et une virulente campagne anticatholique visant à exclure le Prince de Galles, frère de Charles II, Jacques, duc d'York (le futur Jacques II, catholique, qui règnera pourtant entre 1685 et 1688) de l'ordre de succession. C'est ce que les historiens ont nommé la « Crise de l'Exclusion », qui dure de 1678 à 1681, et bien qu'elle se solve par le *statu quo* (le projet de loi n'aboutit pas), l'hostilité aux catholiques est alors à son comble à Londres. La traduction de *La Princesse de Clèves,* qui paraît dans ce contexte, porte les

marques de l'anticatholicisme ambiant : ainsi le traducteur ne traduit pas entièrement le passage qui relate l'histoire de Marie Stuart, dont il nous dit simplement qu'elle fut « mariée en Ecosse » (« married into Scotland », 29[22]), alors que le français précise qu'elle est mariée au roi d'Ecosse, « qui était veuf de Mme Magdeleine, sœur du Roi » (85). En gommant la ligne matrimoniale et dynastique, l'anglais passe sous silence la généalogie prestigieuse et l'alliance française renouvelée, qui rappelle incidemment le rôle joué par la France dans l'opposition entre catholiques et protestants en Angleterre. Ailleurs, le rôle joué par les Guise comme défenseurs de la foi catholique est minoré : le Cardinal de Lorraine qui, dans *La Princesse de Clèves,* défendait « la religion catholique qui commençait d'être attaquée » (71) est simplement, dans la traduction, décrit comme employant son savoir « in defence of the Church » (5), sans aucune précision. Enfin, il faudrait aussi parler de la perspective cavalière qu'offre le roman de l'histoire sous Henry VIII (134-35), qui témoigne d'une vision très critique du roi anglais. Si la traduction suit fidèlement le texte dans ce passage, on peut imaginer qu'un lecteur anglais puisse ne pas avoir trouvé aussi amusant qu'un lecteur français le tableau presque burlesque d'un roi croqueur d'aventurières. Entre le portrait d'intrigante qu'il dresse d'Anne Boleyn (Boulen) – mère d'Élisabeth I[ère] – et la succession horrifique des épouses séduites et aussitôt, semble-t-il, mises à mort, l'effet est presque burlesque de concision : « [Henry VIII] eut ensuite plusieurs femmes, qu'il répudia ou qu'il fit mourir, et entre autres Catherine Havard, dont la comtesse de Rochester était confidente, et qui eut la tête tranchée. Elle fut ainsi punie des crimes qu'elle avait supposés à Anne de Boulen, et Henry VIII mourut, étant devenu d'une grosseur prodigieuse » (135).

8 La traduction anglaise de la *Princesse de Clèves*, dans ses points aveugles mêmes, permet de prendre conscience d'enjeux culturels qui peuvent expliquer les difficultés d'acclimatation du roman dans le contexte anglais de la Restauration et son succès limité : d'abord, l'imperfection, voire les incohérences, de certaines sections de la traduction ; ensuite, la peinture d'une cour de France somptueuse, qui donne en outre une image positive de Marie Stuart en pleine « Crise de l'Exclusion » ; enfin, une description peu flatteuse d'Henry VIII et de son règne. Mais cette réception contrariée s'explique aussi par de profondes différences culturelles dans les conventions régissant la description de la psychologie du sentiment amoureux qui, en Angleterre, font peu de cas du decorum et de la délicatesse. On en prend davantage conscience encore en étudiant l'adaptation que donne Nathaniel Lee du roman vers 1680-81 pour la scène londonienne. Cette adaptation, souvent décrite comme une pochade scandaleuse et libertine, une « indigne caricature » (pour reprendre le jugement de valeur de Harry Ashton[23]), horrifia des générations de critiques par sa grivoiserie – quasi-pornographique par certains aspects. Les critiques Tara et Philip Collington ont mis en évidence, dans un article assez convaincant de 2002[24], les stratégies de radicalisation mises en œuvre par le dramaturge, mais ils montrent aussi que Lee pourrait bien avoir pu vouloir offrir une interprétation du roman, certes radicale, mais justifiée par les non-dits du texte lui-même. Au moment où s'ouvre la pièce, Madame de Clèves et Nemours s'aiment déjà, mais Nemours est un roué typique du théâtre de la Restauration, ouvertement bisexuel de surcroît. Il est en effet donné dès le début comme une figure excessive de libertin sans foi ni loi, inconstant et cynique, qui poursuit plusieurs maîtresses à la fois, sans oublier les prostituées que rabat pour lui Madame de Tournon. Cette dernière est elle-même une ancienne conquête, que la reine a chargé de distraire Nemours de sa maîtresse attitrée, la Princesse Marguerite, que Catherine de Médicis entend, quant à elle, donner en mariage au Dauphin. Une intrigue

secondaire le montre occupé à séduire deux femmes mariées à la barbe de leurs maris, dont l'un est Saint-André. Nathaniel Lee ajoute à l'intrigue une amitié fusionnelle entre Nemours et le Prince de Clèves. Il supprime toute référence à Marie Stuart et à l'histoire d'Angleterre. La pièce adopte, on le voit, une grande liberté vis à vis du texte, et ne conserve que quelques éléments de l'intrigue : principalement l'épisode de la lettre perdue (qui ici est bien de Nemours), la scène de l'aveu de Madame de Clèves à son mari, en présence de Nemours embusqué (Acte II, scène 3), l'indiscrétion qu'il commet ensuite, la confrontation entre les amants et l'aveu de leur amour impossible (Acte V, scène 1). Mais l'intrigue sert simplement de cadre pour mettre en scène une bien étrange conversion de dernière minute du libertin, qui se solde par le mariage de Nemours avec Marguerite :

> For my part, the Death of the Prince of Cleve, upon second thoughts, has so truly wrought a change in me, as nothing else but a Miracle cou'd – For I first see, and loath my Debaucheries – Next, while I am in Health, I am resolv'd to give satisfaction to all I have wrong'd ; and first to this Lady, whom I will make my Wife before all this Company e'er we part... This, I hope, whenever I dye, will convince the World of the Ingenuity of my Repentance, because I had the power to go on.
> He will Repents that will no Sin, yet can,
> But death-bed Sorrow rarely shews the Man.[25]

9 L'allusion au Comte de Rochester, libertin notoire mort en juillet 1680 probablement de la syphilis, paraît évidente : l'évêque Gilbert Burnet rapporta, dans un récit célèbre et édifiant, avoir été témoin de sa conversion ultime[26]. Nemours singe ici une conversion bien peu convaincante, et fort peu spirituelle, comme pour mieux souligner le caractère frauduleux de celle de Rochester, qui défraya tant la chronique peu de temps auparavant.

10 La pièce, jouée vers 1680 avec de célèbres acteurs dans les rôles titres – Betterton, acteur shakespearien, dans le rôle de Nemours, et Elizabeth Barry dans celui de la Princesse de Clèves –, est totalement dans le goût de la Restauration pour le choix délibéré du scandale comme pour l'aspect éminemment ludique du spectacle. Les scènes sont agrémentées de chansons, pour achever de distraire agréablement le spectateur du *Queen's Theatre.* La pièce fut jouée initialement avec un prologue et un épilogue du poète John Dryden, remplacés à l'impression par de nouveaux textes de Lee. Cette atmosphère joviale et égriarde cadre mal, on le voit, avec les subtilités psychologiques du roman et de son héroïne, dont l'héroïsme sacrificiel, d'ordre tragique, paraît totalement irréconciliable tant avec l'immoralisme du libertin qu'avec le comique de la pièce de Lee, comme si ces deux personnages habitaient deux univers et deux ethos différents. L'épilogue de Dryden souligne d'ailleurs le ridicule, dans ce contexte, de l'aveu conjugal de la Princesse, une « sotte qui fait la sainte »:

> We show'd a Princess in the Play. 'Tis true,
> Who gave her *Caesar* more than all his due.
> Told her own Faults, but I shou'd much abhor,
> To choose a Husband for my Confessor.
> You see what Fate follow'd the Saint-like Fool,
> For telling Tales from out the Nuptial School.
> Our Play a merry Comedy had prov'd,
> Had she Confess't as much to him she lov'd.[27]

11 Dans sa dédicace, Lee s'amuse, quant à lui, à brouiller les pistes et les genres, s'ingéniant à décevoir les attentes de son spectateur dans un jeu assumé avec lui : « they expected the most polish'd Hero in *Nemours*, I gave 'em a Ruffian reeking from

Whetstone's-Park. »[28]. Pour Tara et Philip Collington, Lee avait parfaitement compris le roman et son adaptation sans scrupule ne relève nullement du contresens, mais d'un choix esthétique et éthique clairement assumé. Par une stratégie de rabaissement burlesque, Lee se serait selon eux inspiré des allusions, dans le roman, au passé de séducteur de Nemours[29], comme à son goût pour le voyeurisme, pour faire de lui un libertin (à l'image du Vidame, d'ailleurs), tout en dévoilant au grand jour le désordre des mœurs à la cour de France qui n'est que suggéré dans le roman. Il n'aurait donc fait, en somme, que rendre explicites les sous-entendus obscènes ou grivois qui restaient de l'ordre de l'implicite dans le roman, derrière le masque des bienséances et de l'élégance stylistiques.

12 Si cette lecture de *La Princesse de Clèves* est provocante, l'article de Tara et Philip Collington fait sans doute une lecture un peu généreuse de la pièce de Lee, car ce dernier exploite manifestement ici la popularité du roman avant tout pour servir ses propres intérêts, et il le fait à deux reprises : en 1680 lorsqu'il monte la pièce, juste après la parution du roman, et à nouveau en 1689, lorsqu'il la publie juste dand le sillage de la réédition de la traduction. Il en reprend le titre, mais en fait tout autre chose. Il évacue la construction psychologique complexe qui mène l'héroïne de l'aveuglement à une paradoxale connaissance de soi. Dans la traduction, comme *a fortiori* dans l'adaptation théâtrale, l'aspect introspectif du roman et de son héroïne semble méconnu, voire incompris. Si la pièce de Lee paraît avoir eu moins de succès que certaines de ses autres comédies[30], elle fut tout de même éditée cinq fois entre 1689 et 1736[31], ce qui prouve un intérêt durable du public pour ce théâtre de l'excès, peut-être pas forcément un intérêt pour le roman de Madame de Lafayette lui-même.

13 Il est donc bien possible que le roman ait pâti, en Angleterre, de l'existence de cette adaptation théâtrale parasite qui, certes, fait parler du roman, mais en lui associant une aura de scandale bien éloignée des intentions de son auteur. Toutefois, lorsqu'on s'intéresse à la réception du roman au XVIII^e^ siècle, on voit que le roman connaît enfin alors un regain d'intérêt, en se dissociant de son double fantomatique. *La Princesse de Clèves* est mentionné dans plusieurs romans sentimentaux du XVIII^e^ siècle comme suscitant de nobles émotions, qui vont jusqu'aux larmes. Un personnage du roman *The Captain in Love* (1768), Belmont, est représentatif de la sensibilité du siècle, lorsqu'il s'exclame : « I opened it [*The Princess of Cleves*] at a very tender scene between the two lovers ; I could not read it without emotion ».[32] Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, grâce aux rééditions dont il fait l'objet, le roman suscite des débats passionnés, par romans interposés, sur la question de la moralité de la fiction. Le roman est tantôt critiqué pour la fausse image de l'amour qu'il véhicule et son immoralité fondamentale, tantôt loué pour le sublime des émotions représentées et la conduite exemplaire de son héroïne. Dans *The Convent: or, the History of Julia*, roman anonyme de 1767, *La Princesse de Clèves* donne ainsi lieu à une dispute entre deux jeunes filles qui tiennent un point de vue opposé sur le roman. Alors que Sophia loue « la charmante princesse, au cœur si passionné, si sensible et pourtant d'une conduite si prudente » (« the charming Princess, with a heart so passionate, so susceptible, yet a conduct so prudent »), Isabella met en garde son amie contre de telles lectures et leurs dangers : « Les romans vous ont donné une fausse idée de l'amour; croyez-moi, ce n'est pas cette chimère enthousiasmante et irrésistible qu'ils représentent [...], nous devrions frémir à l'idée même d'adultère »[33]. C'est exactement le point de vue que défendra Clara Reeve dans sa célèbre histoire du roman, *The Progress of Romance, through times, countries, and*

manners de 1785, qui voit dans *La Princesse de Clèves* l'exemple même des séductions pernicieuses du roman:

> For it influences young minds in favour of a certain fatality in love matters, which encourages them to plead errors of the imagination, for faults of the heart, which if indulged will undermine both their virtue and peace.[34]

14 C'est à Elizabeth Griffith, qui réédite *La Princesse de Clèves* en 1777, que revient le mot de la fin et un jugement plus équilibré sur le roman, dont elle recommande, quant à elle, la lecture aux jeunes personnes. Elle blâme néanmoins la Princesse pour sa passion injustifiable, mais la juge digne d'admiration pour sa constance et sa maîtrise de soi : en un mot, elle est un « sujet d'admiration, non d'imitation »[35].

NOTES

1. *The Princess of Cleves*, Londres, for R. Bentley and Magnes, 1679. Le privilège porte la date d'octobre 1678. Les citations de la version anglaise du roman sont données dans cet article d'après cette édition (les numéros de pages figurent entre parenthèses après les citations).

2. On peut noter que la traduction des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (Paris, veuve C. Blageart, 1686) qui eut un très grand succès en Angleterre, paraît à Londres en 1688 (en fait, deux versions différentes paraissent cette année-là) ; or la préface du texte de Fontenelle mentionne *La Princesse de Clèves* comme une lecture habituelle des femmes. Cette mention a pu à son tour susciter une curiosité nouvelle, en Angleterre, pour le roman.

3. *The Princess of Cleve as it was acted at the Queens Theatre in Dorset-Garden,* Londres, s. n., 1689.

4. *A Select Collection of Novels in Four volumes Written by the most Celebrated Authors in several Languages [...] All New Translated from the Originals by Eminent Hands*, Londres, pour John Watts, 1720 (rééditions en 1722 et 1729). L'œuvre est aussi incluse dans *A Collection of Novels, selected and revised by Mrs Griffith,* rassemblés par Elizabeth Griffith (Londres, pour G. Kearsly, 1777). Elle est également rééditée de manière indépendante en 1774 (avec des rééditions en 1777 et 1780).

5. La page de titre de plusieurs de ses œuvres le présente en Angleterre comme le célèbre « auteur de la *Princesse of Clèves* » en 1725. Voir par exemple *Five novels: translated from the French of M. Segrais, author of Zayde, and the Princess of Cleves*, Londres, pour D. Browne, 1725.

6. Catalogue figurant à la fin de John Dryden, *The Duke of Guise, A Tragedy* (Londres, for Jacob Tonson, 1699) : « You may likewise be furnish'd with all sorts of novels at 6 s. per dozen » (n. p.).

7. « *Zaïde* et la *Princesse de Clèves* sont traduits et, bien qu'ils soient des chefs d'œuvre en leur genre, ils n'eurent aucun succès dans notre pays et ne sont guère adaptés à son génie propre » (toutes les traductions de l'anglais sont de notre fait, sauf mention contraire). *Curiosities of Literature*, 3e édition, Londres, pour John Murray, 1798, 2 vol., vol. 2, p. 239.

8. Cité dans William Warner, *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reader in Britain, 1684-1750*, Berkely, University of California Press, 1998, p. 48.

9. *Ibid.*, p. 48.

10. Voir en particulier les travaux de Mary Helen McMurran, « National or Transnational ? The Eighteenth Century Novel », in *The Literary Channel. The Inter-National Invention of the Novel*, éd. Margaret Cohen et Carolyn Dever, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 50-72, et *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 27-43.

11. Bentley est surnommé par John Dunton « Novel Bentley » (*The Life and Errors of John Dunton*, Londres, pour S. Malthus, 1705, p. 292.).

12. La première partie des *Lettres portugaises* fut d'abord traduite par Roger L'Estrange en 1678 sous le titre *Five Love Letters from a Nun to a Cavalier* (Londres, pour Henry Brome, 1678, rééditée plusieurs fois), et la seconde en 1681 sous le titre *Seven Portuguese Letters* (Londres, pour Henry Brome, 1681). En 1683, une suite fut publiée sous le titre *Five Love Letters Written by a Cavalier* (Londres, pour R. Bentley and M. Magnes, 1683).

13. *The Secret History of The Most Renowned Q. Elizabeth and E. of Essex,* Cologne [Londres], Will with the Wisp [R. Bentley et M. Magnes], 1680. Ce texte est réimprimé de nombreuses fois jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle.

14. *Agnes de Castro: or the Force of Generous Love* (traduction Aphra Behn, Londres, pour William Canning, 1688) et « The Fatal Beauty of Agnes de Castro », publié dans *Two New Novels* (traduction Peter Bellon, Londres, pour Richard Bentley, 1688).

15. La traduction, anonyme, de « Histoire d'Agnès de Castro, traduite de l'anglois », publiée dans *Romans traduits de l'anglois* (Amsterdam, s. n.,@ 1761), est attribuée à Marie-Geneviève Thiroux d'Arconville.

16. On trouve par exemple des erreurs factuelles, du type « Duke of Orleans » pour « duc de Lorraine » (*The Princess of Cleves*, *op. cit.,* p. 12) Les numéros de pages seront désormais indiqués entre parenthèses dans le texte 12).

17. *La Princesse de Clèves*, texte et présentation de Jean Mesnard (GF Flammarion, 1980), p. 69. Les citations du roman en français sont tirées de cette édition (les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses après les citations).

18. « il demeurait tous les jours chez la Reine à l'heure du cercle, où tout ce qu'il y avait de plus beau et de mieux fait de l'un et l'autre sexe ne manquait pas de se trouver » (70).

19. Les sens les plus courants du terme, en anglais, renvoient à la frivolité des apparences.

20. C'est dans ce sens que l'emploie Thomas Shadwell dans sa comédie *The Virtuoso* (Londres, pour T[homas]. N[ewcomb], 1676), qui offre une satire de la passion expérimentale parmi les amateurs, admirateurs de la *Royal Society*.

21. Amour est ainsi traduit par « inclination » (160).

22. En réalité, ce « into » est plus riche que « in », il indique qu'elle entre dans la dynastie régnante des Écossais, mais sans précision comment et par qui.

23. Harry Ashton, *Madame de La Fayette: Sa vie et ses oeuvres* (Cambridge University Press, 1922), p. 178.

24. Voir Tara L. Collington et Philip D. Collington, « Adulteration or Adaptation? Nathaniel Lee's *Princess of Cleve*" and Its Sources », *Modern Philology*, Vol. 100, No. 2 (Nov. 2002), pp. 196-226.

25. *The Princess of Cleve* (Londres, 1689), p. 71. « Pour ma part, la mort du Prince de Clèves, à bien y réfléchir, a causé un changement si véritable en moi qu'on dirait l'effet d'un miracle. D'abord, je vois l'étendue de mes débauches et je les hais. Ensuite, tant que j'ai la santé, je suis résolu à donner satisfaction à tous ceux à qui j'ai causé du tort; et en premier lieu à cette dame, dont j'entends faire ma femme devant toute cette assitance avant que nous nous séparions. J'espère que ceci, quand je mourrai, convaincra le monde de la sincérité de mon repentir, car il était en mon pouvoir de persévérer dans le crime: *Il désire vraiment le repentir, l'homme qui choisit de ne pas pécher, bien qu'il le puisse,/ Mais les regrets sur le lit de mort révèlent rarement l'homme*. »

26. Gilbert Burnet, *Some Passages on the Life and Death of the Right Honourable John Earl of Rochester, who died on the 26th of July, 1680. Written by his own Direction on his Death-Bed,* Londres, 1680.

27. John Dryden, *Miscellany Poems* (Londres, 1684), p. 298. « Nous avons montré une princesse dans la pièce, il est vrai, / Qui donna à son César plus que son dû ; / Lui avoua ses propres fautes ; mais pour moi quelle horreur, / De prendre un mari pour confesseur. / Vous voyez le destin de la sotte qui fit la sainte, / Pour avoir bavardé contre les usages de l'école nuptiale. / Notre pièce eût été une bien joyeuse comédie, / Si elle en avait avoué autant à celui qu'elle aimait. »

28. *The Princess of Cleves*, n. p. « Ils attendaient le plus policé des héros avec Nemours, je leur ai donné un rustre qui empeste les relents de Whetstone Park ». Whetstone Park était un parc notoirement fréquenté par les prostituées.
29. « il avait plusieurs maîtresses, mais il était difficile de deviner celle qu'il aimait véritablement », « il avoit un enjouement qui plaisoit également aux hommes et aux femmes » (72).
30. La pièce est « well acted, but succeeded not so well as the others » (John Downes, *Roscius Anglicanus*, Londres, 1708, p. 49).
31. En 1689, 1697, 1734 et deux fois en 1736.
32. « Je n'ai pu le lire sans émotion ». *The Captain in Love*, Dublin, 1768, vol. 1, p. 58.
33. « Romances have given you a false idea of love ; trust me, it is not that irresistible, that enthusiastic chimera they represent [...], we ought to shudder even at the idea of adultery » (*The Convent: or, the History of Julia*, Londres, 1767, p. 179).
34. « car il influence les jeunes esprits à croire à une certaine fatalité dans les affaires de l'amour qui les encourage à plaider les erreurs de l'imagination pour les fautes du cœur, au risque de mettre en danger leur vertu et leur tranquillité ». (*The Progress of Romance, through times, countries, and manners*, Dublin, 1785, vol. 1, p. 115).
35. *A Collection of Novels, Selected and Revised by Mrs. Griffith* (Londres, 1777), « Character of the Princess of Cleves, by the editor », vol. 2, n. p.

RÉSUMÉS

La réception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre témoigne d'une rencontre manquée. Traduit de manière anonyme dès 1679, le roman ne rencontre pas le succès attendu. Certes, cette traduction est rééditée en 1688, mais la réception du roman est contrariée par le grand succès de l'adaptation théâtrale très libre qu'en donne le dramaturge Nathaniel Lee en 1680 au *Queen's Theatre*, et dont le texte est publié en 1689. Adaptée spécifiquement au goût de la Restauration, la pièce ne reprend que quelques scènes-clés du roman, et, si le Prince et la Princesse de Clèves sont à peu près conformes à leurs modèles, le Duc de Nemours est représenté sous les traits d'un libertin, à l'image des roués (« rakes »), qui peuplaient les comédies londoniennes depuis les années 1660. Le roman passe ici clairement au second plan. Cette adaptation théâtrale semble avoir brouillé la perception de *La Princesse de Clèves* en Angleterre, en constituant un filtre à son appréciation. Ce n'est qu'au XVIII^e^ siècle, presque un demi-siècle plus tard, à l'heure de la sensibilité triomphante, que la fiction de Mme de Lafayette connaît un regain d'intêrêt en Angleterre. *La Princesse de Clèves*, retraduite en 1720, est alors intégrée dans plusieurs recueils de romans continentaux publiés au cours du siècle. Cet article revient sur les raisons de ce décalage dans la réception de *La Princesse de Clèves,* en étudiant ce moment de l'histoire littéraire anglaise, vers 1680, où les romans français sont traduits par brassées. Faut-il expliquer l'accueil relativement réservé rencontré par *La Princesse de Clèves* au XVII^e^ siècle comme procédant de la différence entre un goût anglais et un goût français ? On montrera que si le roman a très certainement pâti du brouillage créé par l'adaptation théâtrale de la pièce de 1680 ou 1681, il représentait aussi une forme de roman difficilement transposable en Angleterre en 1679.

The reception of *La Princesse of Clèves* in England bears witness to a failed encounter. Anonymously translated in 1679, the novel did not meet with the expected success. Although the

translation was republished in 1688, the novel's reception was thwarted by the great success of the very free theatrical adaptation given by the playwright Nathaniel Lee in 1680 at Queen's Theatre, the text of which was published in 1689. Adapted specifically to the tastes of the Restoration, the play takes up only a few key scenes from the novel, and while the Prince and Princess of Cleves are more or less true to their models, the Duke of Nemours is portrayed as a libertine, in line with the "rakes" who had populated London comedies since the 1660s. This theatrical adaptation seems to have blurred the perception of the French novel in England, acting as a filter for its appreciation. It was not until the eighteenth century, almost half a century later, at a time when novels of sensibility became fashionable, that Mme de Lafayette's fiction enjoyed renewed interest in England. *The Princess of Cleves*, retranslated in 1720, was then included in several collections of continental novels published over the course of the century. This article looks at the reasons for this gap in the reception of *La Princesse de Clèves*, by studying the moment in English literary history, around 1680, when French novels were translated by the dozens. Should we explain the relatively lukewarm reception of *La Princesse of Clèves* in the seventeenth century as a result of the difference between English and French tastes? This article shows that while the novel certainly suffered from the confusion created by the theatrical adaptation of the play in 1680 or 1681, it also represented a form of novel that was difficult to transpose to England in 1679.

INDEX

Mots-clés : adaptation, Angleterre, Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves, Lee (Nathaniel), nouvelle historique, réception, traduction
Keywords : adaptation, England, Madame de La Fayette, La Princesse de Clèves, The Princess of Cleves, Lee (Nathaniel), history, novella, reception, translation

AUTEUR

LINE COTTEGNIES

Line Cottegnies est l'auteur de L'Éclipse du regard: la poésie anglais du baroque au classicisme (Droz, 1997) et publié plusieurs recueils d'essais, dont Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish (AUP, 2003), avec Nancy Weitz), Women and Curiosity in the Early Modern Period (Brill, 2016), avec Sandrine Parageau, et Henry V: A Critical Guide (Bloomsbury, 2018), avec Karen Britland. Elle publie sur la littérature du XVII^{e} siècle, de Shakespeare à Aphra Behn et Mary Astell. Elle s'intéresse au théâtre et à la poésie, à l'histoire des traductions et la circulation des textes entre la France et l'Angleterre et aux autrices de la période. Elle a aussi une activité d'édition de textes des XVIe et XVII^{e} siècles : elle a fait partie de l'équipe éditoriale chargée d'établir le texte des pièces de Shakespeare pour ses Œuvres complètes publiées la Bibliothèque de la Pléiade (entre 2002 et 2018), et a édité Henry IV, Part 2 pour l'édition The Norton Shakespeare 3 (2016). Avec Marie-Alice Belle, elle a édité deux pièces élisabéthaines, traduites du français du dramaturge français Robert Garnier, pour la collection MHRA Tudor and Stuart Translation Series (Robert Garnier in Elizabethan England, 2017). Elle termine actuellement l'édition de trois œuvres d'Aphra Behn, à paraître dans les œuvres complètes de cette autrice chez Cambridge University Press.