



HAL
open science

**“ Procurerò di ritornar inglese ” : périple transgénérique
et interculturel d’une oeuvre maîtresse de la littérature
anglaise**

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. “ Procurerò di ritornar inglese ” : périple transgénérique et interculturel d’une oeuvre maîtresse de la littérature anglaise. Musicorum, 2007, 5. hal-02886651

HAL Id: hal-02886651

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886651>

Submitted on 1 Jul 2020

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.

« Procurerò di ritornar inglese » : périple transgénérique et interculturel d'une œuvre maîtresse de la littérature anglaise

Peu de textes ont connu en leur temps autant de traductions, d'adaptations ou de réécritures que le roman de Samuel Richardson *Pamela ; Or, Virtue Rewarded*. On se souvient en effet que l'ouvrage, initialement publié en novembre 1740, avait suscité dès sa parution une virulente controverse au cours de laquelle « pamélistes » et « anti-pamélistes » s'étaient affrontés à coup de pamphlets ou d'imitations romanesques destinés à vanter ou à ridiculiser les mérites de la jeune héroïne. Parmi ces dernières, l'histoire de la littérature aura surtout retenu les contributions résolument « anti-pamélistes » de Henry Fielding, les romans *Shamela* (avril 1741) et surtout *Joseph Andrews* (1742). La carrière continentale de *Pamela* démarra également sur les chapeaux de roue, puisque l'ouvrage fut immédiatement traduit dans diverses langues, à commencer par le français et la version longtemps attribuée à l'abbé Prévost, parue dès octobre 1741. C'est cette traduction qui donna lieu à la première version italienne du roman, publiée chez l'éditeur vénitien Bettinelli en 1744.

Le présent article se propose cependant d'examiner certaines adaptations scéniques auxquelles le roman donna lieu au XVIII^e siècle, tout d'abord en Italie puis à nouveau dans les îles Britanniques. On se souvient en effet que la réédition en 1749 de la première traduction italienne avait été lue à Venise par Goldoni,¹ lequel présenta l'année suivante sa propre adaptation du roman, la pièce *La Pamela*, parfois connue sous le titre de *Pamela nubile*, ou *Pamela fanciulla*. Trois ans après la publication de sa pièce, Goldoni rédigea à l'intention d'Egidio Duni (1709-1775) une adaptation pour l'opéra destinée à être montée à Parme en 1756. Également mis en musique en 1760 par Salvatore Perillo, le livret est surtout connu aujourd'hui pour avoir servi à Niccolò Piccinni, qui composa sur le texte de Goldoni ce qui allait devenir son plus grand succès, l'opéra-comique *La Cecchina*, généralement appelé par son sous-titre, *La Buona Figliuola*. Joué sur toutes les scènes européennes dans les années qui suivirent sa création triomphale à Rome en 1760,² l'opéra atteignit la scène du King's Theatre de Londres en novembre 1766, où il fut naturellement donné en italien. Cependant, le succès fut tel que l'ouvrage fut immédiatement traduit en anglais, et joué à Covent Garden deux semaines à peine après la première représentation du King's,³ sous le titre *The Accomplish'd Maid*.⁴ Une dizaine d'années plus tard, la version anglaise de l'opéra, initialement due au traducteur Edward Toms, fut remaniée par Thomas Holcroft, l'auteur d'une nouvelle adaptation présentée à Dublin dans une version musicale confiée cette fois-ci à Michael Arne. Le titre donné à cette nouvelle adaptation, *The Maid of the Vale* (1775),⁵ semble s'inspirer d'une autre version scénique inspirée du roman de Richardson, le *ballad-opera* *The Maid of the Mill* (1765) écrit par Isaac Bickerstaffe à partir de divers fragments musicaux rassemblés par le compositeur Samuel Arnold.⁶

¹ Certains avancent l'idée que Goldoni ait pu accéder directement à la traduction française, qui circulait à Venise. Voir notamment Lucie Comparini, « De Goldoni à Gaetano Rossi : le chaînon manquant de *Pamela* », *Musiques goldoniennes : hommage à Jacques Joly* (Outre-monts : Circé, 1995) 53.

² Voir à cet égard Alfred Loewenberg, *Annals of Opera, 1597-1940* (Cambridge : Heffer, 1943) 124-25.

³ Représenté au King's Theatre le 25 novembre 1766, l'opéra fut monté à Covent Garden le 3 décembre de la même année.

⁴ [Edward Toms], *The Accomplish'd Maid: a Comic Opera. As it is Performed at the Theatre-Royal in Covent Garden. The Music by Signor Niccolo Piccini* (London: Griffin, 1767).

⁵ [Thomas Holcroft], *The Maid of the Vale. A Comic Opera in Three Acts; as Performing at the Theatre-Royal, Smock-Alley. Translated and Altered from La Buona Figliuola. The Music by Mr. Michael Arne* (Dublin: Parker, 1775).

⁶ [Isaac Bickerstaffe], *The Maid of the Mill. A Comic Opera. As it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. The Music Compiled, and the Words Written by the Author of Love in a Village* (London: Newbery et al., 1765). Il existe en fait deux versions musicales de l'ouvrage : celle présentée à Londres, sur une musique compilée par Samuel Arnold, celle montée à Dublin sur une musique de Tommaso Giordani.

Cet article a pour but de montrer comment, au terme d'un parcours autant transgénérique qu'interculturel, les versions scéniques anglaises du roman retrouvent certaines composantes du roman de Richardson qui s'étaient quelque peu perdues lors des pérégrinations continentales des diverses adaptations. C'est en effet à l'aune de l'opposition entre les lectures « paméliste » et « anti-paméliste » que seront examinées, dans cette série de réécritures un certain nombre de modifications structurelles, thématiques et poétiques qui ont marqué la migration des différents hypertextes. Prenant comme point de départ la comédie de Goldoni, et son changement d'orientation radical par rapport à l'ouvrage de Richardson, on étudiera l'évolution, d'une transposition à l'autre, d'un certain nombre de paramètres qui ont été jugés pertinents. Si de telles modifications sont évidemment imposées en partie par le transcodage générique, certaines attestent en revanche un changement fondamental dans la perception des principaux enjeux d'une œuvre romanesque qui n'a cessé depuis des siècles de fasciner et de déranger.

Bien que la comédie *La Pamela* soit généralement considérée comme une œuvre mineure du catalogue goldonien,⁷ elle constitue un maillon indispensable dans la chaîne des réécritures du roman de Richardson, maillon remarquable par l'impact de certains éléments contextuels qui vont jusqu'à trahir l'esprit du roman de Richardson. Sans doute est-ce là qu'il faut trouver la cause au discrédit dont semble pâtir la pièce italienne, aux yeux du moins des quelques critiques richardsoniens qui s'y sont intéressés.⁸

La comédie de Goldoni est en effet marquée par un changement de perspective fondamental, qui fait du protagoniste masculin le garant des valeurs nationales, et partant le véritable héros de l'histoire. On constate dès la phase d'exposition la « dédramatisation » de l'innommable Mr B., dont le nouveau nom, Milord Bonfil, minimise d'emblée la menace que sa présence pourrait représenter pour la vertu de sa jeune servante. L'unique acte de violence commis par le « bon fils » consiste à mettre au doigt de Pamela la bague qui lui vient de sa mère, préfiguration dès la scène 3 du premier acte de l'inéluctable dénouement. Si la vertu de la jeune femme est réellement menacée, ce n'est que par les avances licencieuses d'un autre personnage, le chevalier Ernold, faire-valoir dont le libertinage semble avoir pour fonction de mettre en valeur la sincérité des sentiments de Bonfil, lavé de toute intention non honorable, transformé par ce subterfuge en défenseur de la morale et de la bienséance. Par ce phénomène de « transvalorisation », la pièce se voit donc partiellement privée de la dynamique qui informe le roman de Richardson, celle tant décriée par les « anti-pamélistes » et qui fait de Pamela une figure rédemptrice dont l'amour et la vertu parviennent à rendre à l'ange déchu la place – celle de mari vertueux, prévoyant et protecteur – qui lui revient de droit. Par ce raccourci fondamental, la pièce se voit privée de la dynamique montrant les ambivalences de l'âme, les erreurs et les errances, les fourvoiements, les faux-semblants, les mensonges faits à l'autre et à soi-même, en bref les contradictions auxquels peut mener le désir inassouvi. On l'aura compris, la problématique de la pièce ne réside pas dans la reconnaissance, l'identification et l'acceptation du sentiment amoureux, auxquelles seul peut conduire l'examen scrupuleux des tréfonds de l'âme, mais dans la difficulté à accommoder les inclinations naturelles du cœur aux contextes politiques, sociaux et moraux qui s'y opposent. En d'autres termes, le dilemme de Bonfil n'est pas de trouver le moyen d'assouvir sa passion, mais au contraire de la vaincre : « Sposarla? Non mi conviene. Oltraggiarla? Non è giustizia. Che farò dunque? Che mai farò ».⁹

⁷ Voir notamment William C. Holmes, « Pamela Transformed », *The Musical Quarterly* 38 (1952) : 581-94.

⁸ Citons par exemple Allan D. McKillop : « in Goldoni's own reworkings of the [Pamela] theme [...] Richardson's influence is attenuated to the vanishing point » (Allan D. McKillop, *Samuel Richardson: Printer and Novelist*, 1936 [Hamden, CN: Archon, 1960] 106; ailleurs, Mary Hunter évoque « Goldoni's rather crude adaptation of Richardson's *Pamela* » (Mary Hunter, « Niccolò Piccini », *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols. [London : Macmillan, 1992] 3 : 1001).

⁹ Carlo Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, ed. Giuseppe Ortolani, 14 vols. (1935 ; Milan: Mondadori, 1964) 3 : 347 (*La Pamela* 1.7). « L'épouser ? C'est une inconvenance. L'outrager ? C'est une injustice. Que faire, alors ? Mais que faire ? » (Goldoni, *Pamela*, 1753, ed. et trad. Ginette Herry [Arles : Actes Sud, 1995] 39).

Le propos amoureux qui fait la force et le charme du roman de Richardson cède donc la place au discours moral et social qui occupe une bonne partie de la pièce de Goldoni. Les dialogues au cours desquels le sage Milord Artur – autre personnage rajouté par le dramaturge – tente de raisonner son jeune ami représentent, quantitativement, plus d'un dixième de la pièce... En somme, si l'enjeu du roman est de faire triompher l'honneur et la vertu de Pamela, comme l'atteste évidemment le sous-titre tant décrié par les « anti-pamélistes », *Pamela; Or, Virtue Rewarded*, l'enjeu de la pièce est bel et bien de sauver l'honneur de la famille Bonfil, menacée de la mésalliance. Là où dans le roman le vieux Goodman Andrews déclarait préférer voir sa fille morte que déshonorée, dans la comédie c'est Milord Artur qui considère que mieux vaut mourir de chagrin que faire fi des convenances : « Si, piuttosto morire [dal dolore], che sacrificare il proprio decoro ».¹⁰

En transformant un propos non pas libertin mais « libertaire », fondé sur la « philosophi[e] de la raison, [...] la liberté intérieure et [...] la liberté des échanges, [...] la dignité de chacun et [...] l'égalité des chances dans la reconnaissance du mérite »¹¹ pour le remplacer par un discours qui prône la suprématie des lois du sang, Goldoni transpose et acclimate l'univers richardsonien aux usages de son pays. Il s'en explique longuement, autant dans son avertissement au lecteur que, plus tard, dans ses *Mémoires*. C'est donc sur un artifice théâtral que s'opère le dénouement, puisqu'il s'avère à la dernière minute que le père de Pamela n'est autre que le vieil ami de Milord Artur, le comte d'Auspingh, noble écossais contraint à l'exil et à la pauvreté, et dont le retour en grâce était justement sur le point d'être promulgué... Voilà donc la famille Bonfil sauvée de l'horreur d'une mésalliance, la vertu non moins récompensée...

En déplaçant la perspective du roman, Goldoni s'écarte donc de la controverse entre « pamélistes » et « non-pamélistes ». Cependant, même s'il salue avant tout la force d'âme de son protagoniste, prêt à se sacrifier pour l'honneur de sa lignée, il n'en rend pas moins hommage à la vertu de son héroïne, qui à aucun moment n'est taxée d'hypocrisie.

Le passage de la comédie à l'opéra marque en force le retour du « sentiment », comme l'atteste par exemple le morceau final de l'opéra, non pas un hommage édifiant au pouvoir de la vertu comme dans la comédie, mais une invitation hédoniste à profiter des délices de l'amour. La version anglaise d'Edward Toms négociera un raisonnable « juste milieu » :

PAMELA

Apprenda il mondo, che la Virtù non perisce; ch'ella combatte e si affanna, ma finalmente abbatte, e vince, e gloriosamente trionfa.¹²

TUTTI

Scenda Cupido,
Dio degli amori,
Gli amanti cuori
Venga a legar.
E il bel diletto
Di un vero affetto,
No, non si veda
Mai terminar.¹³

ALL

Love, when constant hearts unite,
Rewards their pangs with true delight:
To make the gen'rous passion last,
Let truth, and virtue, bind it fast.¹⁴

C'est ainsi que l'action du livret « évolue [...] sans grande profondeur idéologique », les épanchements amoureux du maître de maison, curieusement « peu torturé par le problème de la mésalliance », restant « strictement sentimentaux ».¹⁵ Les conventions formelles,

¹⁰ Goldoni, *Opere* 3 : 391 (*La Pamela* 3.3).

¹¹ Goldoni, *Pamela*, ed. Herry 10.s

¹² Goldoni, *Opere* 3 : 409 (*La Pamela* 3.17) « Que le monde apprenne que la vertu ne peut périr ; qu'elle lutte et se fatigue au combat, mais finit par terrasser l'ennemi, le vaincre et glorieusement triompher » (Goldoni, *Paméla*, ed. Herry 123).

¹³ Goldoni, *Opere* 11 : 559 (*La Buona Figliuola* 3.11). Notre traduction : « Que descende Cupidon, dieu des amours ! Qu'il vienne lier les cœurs aimants. Et qu'on ne voie jamais finir le plaisir des sentiments véritables ».

¹⁴ [Toms] 59.

¹⁵ Comparini 55. Voir aussi Ted A. Emery, « Goldoni's Pamela from Play to Libretto », *Italica* 64 (1987) : 572-82.

structurelles et thématiques du genre se prêtent idéalement à l'extériorisation du sentiment puisqu'il incombe à l'*aria*, le fer de lance de l'opéra du XVIII^e siècle, d'exprimer les affects que la musique s'applique à dépeindre avec ses propres moyens. Mary Hunter a d'ailleurs tenté de montrer les correspondances entre la technique de la lettre choisie par Richardson et le traitement par Piccinni de la partie musicale de Cecchina.¹⁶

Le respect par Goldoni des conventions d'un genre qu'il n'affectionnait guère – et on se rappelle avec quelle ironie il les évoquait –¹⁷ s'opère de plusieurs manières. Tout d'abord, les modifications apportées à l'intrigue privilégient l'in vraisemblable chassé-croisé des sentiments. Même si le canevas de base est plus ou moins conservé, Goldoni introduit un certain nombre de personnages secondaires qui créent un inextricable réseau de rivalités et de jalousies amoureuses, génératrices de multiples quiproquos. Ces développements dramatiques réintroduisent au passage le thème « anti-paméliste » de l'hypocrisie supposée de l'héroïne, plusieurs fois accusée d'ambition sociale par ses rivales.

Le changement principal par rapport au texte de la comédie semble cependant résider dans l'enrichissement du discours poétique, avec notamment le recours à toutes formes de métaphores pour suggérer les sentiments encore inavouables. C'est ainsi par les métaphores filées par Cecchina, et non par ses lettres ou par ses confidences, que le public a accès, indirectement, aux sentiments intimes de la jeune femme. Passée de l'état de femme de chambre à celui de jardinière, cette dernière cultive ses images avec le même soin qu'elle cultive ses arbustes et ses fleurs. C'est ainsi que le lever du rideau la surprend dans la contemplation, au petit matin, de l'union de la rose et du jasmin :

CECCHINA, *sola*
Che piacer, che bel diletto
È il vedere, in sul mattino,
Colla rosa il gelsomino
In bellezza gareggiar!¹⁸

Si l'on accepte de voir dans les deux termes l'image transposée des deux protagonistes de l'opéra, analogie que semble autoriser le genre des termes retenus, le mot « gareggiar » (« rivaliser ») évoque également, indirectement, la « bataille » amoureuse qui va se livrer sous les yeux du public. Dans le récitatif qui fait suite à son air d'entrée, Cecchina se réjouit également à l'idée de greffer sur la prune sauvage la poire ou la pêche savoureuse : « Godo io stessa innestar sul prun selvaggio, / In dolce primavera, / Or le pesche succose ed or le pera ». ¹⁹ Nul ne sait si la vile prunelle renvoie à Cecchina et à ses origines obscures – ses rivales la soupçonnent d'être la fille d'assassins ou de gitans –, ²⁰ ce qui permettrait de l'accuser d'ambition sociale, ou bien si l'image évoque le fougueux tempérament du marquis, que la jeune femme va devoir domestiquer. Le genre du substantif « pruno », masculin en italien, semble évidemment privilégier la deuxième interprétation, la métaphore réintroduisant de manière voilée la dimension « paméliste » du roman, celle qui fait de l'héroïne blanche comme neige l'acteur de la régénérescence spirituelle du sujet masculin...

¹⁶ Mary Hunter, « "Pamela": the Offspring of Richardson's Heroine in Eighteenth-Century Opera », *Mosaic* 18.4 (1985) : 61-76.

¹⁷ « Les trois principaux sujets du Drame doivent chanter cinq airs chacun; deux dans le premier acte, deux dans le second, et un dans le troisième. La seconde Actrice, et le second *dessus* ne peuvent en avoir que trois, et les derniers rôles doivent se contenter d'un ou de deux tout au plus. L'Auteur des paroles doit fournir au Musicien les différentes nuances qui forment le *clair-obscur* de la musique, et prendre garde que deux airs pathétiques ne se succèdent pas; il faut partager, avec la même précaution, les airs de bravoure, les airs d'action, les airs de *demi-caractères*, et les *menuets*, et les *rondeaux*. / Surtout, il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni des rondeaux aux seconds rôles; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne, et il leur est défendu de se faire honneur » (Goldoni, *Opere* 1 : 129 [*Mémoires* 1.28]).

¹⁸ Goldoni, *Opere* 11 : 515 (*La Buona Figliuola* 1.1). Notre traduction : « Quel plaisir, quel bonheur, de voir la rose et le jasmin rivaliser de beauté au petit matin ».

¹⁹ Goldoni, *Opere* 11 : 515 (*La Buona Figliuola* 1.1).

²⁰ Voir Goldoni, *Opere* 11 : 528 (*La Buona Figliuola* 1.15).

Si le discours verbal atténue considérablement les enjeux sociaux de l'intrigue, ces derniers sont relayés par les éléments musicaux, qui créent un contraste très net entre les personnages relevant du registre *buffo* et ceux, comme Lucinda et Armidoro, qui appartiennent au genre plus noble de l'opéra *seria*. Mary Hunter a également montré comment le mélange des formes opéré par Piccinni permettait de marquer de manière assez subtile l'appartenance sociale des personnages ambivalents comme évidemment Cecchina, en réalité la fille abandonnée d'un baron allemand dont le langage musical oscille constamment entre deux idiomes conventionnellement distincts l'un de l'autre.²¹ Le duo au cours duquel Cecchina est informée de son illustre naissance marque donc doublement la réinsertion sociale de la jeune femme puisqu'il confirme également, par un procédé purement formel, son appartenance au registre *seria* de l'opéra. Si le langage musical du morceau est en net décrochage par rapport aux simples mélodies des actes précédents, les paroles attribuées à la jeune femme conservent le style dépouillé mais efficace qui, d'un bout à l'autre de l'opéra, marque son discours, confirmant les qualités de simplicité d'un personnage qui reste en tout point exemplaire et qui à aucun moment ne semble mériter les accusations d'hypocrisie et de manipulation dont elle fait occasionnellement l'objet.

En faisant du discours amoureux le moteur principal de l'ouvrage, au détriment de l'argument idéologique, et par les procédés formels qui le constituent, l'opéra de Goldoni et de Piccinni se montre en fait, et peut-être paradoxalement, plus fidèle à l'esprit du roman que la pièce dont il est plus directement dérivé. En restituant à l'ouvrage sa langue et son public d'origine, les différents traducteurs de *La Buona Figliuola*, et notamment l'auteur de *The Accomplish'd Maid*, ne pouvaient que parachever, à leur manière, ce qu'il est permis de voir comme un retour à l'œuvre matrice.

On constate tout d'abord que ni l'une ni l'autre des deux traductions ne modifient en profondeur le texte original de l'opéra italien, phénomène tout à fait remarquable pour une époque où les ouvrages lyriques dits « traduits » étaient en fait réécrits, le plus souvent à partir d'éléments musicaux disparates rassemblées par le(es) compositeur(s) associé(s) au théâtre concerné. Les paroles d'Edward Toms étant écrites sur les notes mêmes de Piccinni, on peut parler ici, du moins en principe, de véritable « traduction ». Dans sa préface, Toms ne manque pas de signaler la fidélité de ce qu'il présente – mais à tort – comme la première traduction d'un opéra italien vers l'anglais.²² La volonté affichée de respecter le texte original rend néanmoins particulièrement significatifs les quelques changements qui ont été opérés.

On remarque tout d'abord un discret salut au mode épistolaire, puisque l'apparition en chair et en os du marquis à la scène 2 de l'acte 3 est remplacée, assez efficacement, par la lecture d'un billet écrit par ce dernier.²³ La traduction anglaise de l'opéra réintroduit également l'élément de satire sociale qui avait disparu de la version italienne. Dans le cas du chevalier Armidoro, devenu Sir John Lofty, l'anglicisation du nom suffit à elle seule à souligner le snobisme et l'affectation d'un personnage dont les manières, mais aussi les motivations, sont ridiculisées dans la traduction : « I will immediately try [to prevent such an alliance]; and endeavour to act with a dignity becoming the descendant of illustrious ancestors ».²⁴ Visiblement, on ne montre pas certains personnages sur la scène de Covent Garden de la même manière que sur celle du King's. Le nouvel avatar de Mr B. semble en revanche échapper à de telles condamnations, le nom qui lui est attribué dans les deux versions anglaises complétant la métamorphose d'un personnage manifestement montré comme l'amant dont rêvent toutes les jeunes filles : Bellmour chez Edward Toms, Lovewell chez Thomas Holcroft...

²¹ Voir Hunter, « "Pamela" » 65-66.

²² [Toms] i-ii.

²³ Voir [Toms 44-45] et Goldoni, *Opere* 11 : 548-49 (*La Buona Figliuola* 3.2). Le phénomène fait peut-être aussi écho aux premières scènes de la comédie de Goldoni, où Pamela est montrée installée devant son écritoire. Voir Goldoni, *Opere* 3 : 338-41 (*La Pamela* 1.2 et 1.3)

²⁴ [Toms] 11.

La suppression inévitable du *recitativo secco*, médium musical jugé autrefois incompatible avec les sonorités de la langue anglaise,²⁵ permet par ailleurs d'étoffer le dialogue, qui se voit ainsi considérablement dépoétisé par rapport aux paroles chantées du livret italien. Ce procédé permet néanmoins de développer certains aspects thématiques et structurels du roman. C'est ainsi que Toms s'inspire de la progression diégétique de l'œuvre de Richardson dans sa manière d'aborder la question centrale du mariage, dont l'éventualité, dans la version anglaise, est différée jusqu'à la dernière minute. Au moment où, dans la version italienne, le Marquis envisage d'épouser Cecchina avant même d'apprendre les nobles origines de la jeune femme,²⁶ Bellmour ne promet à Pamela/Fanny qu'un avantageux mais déshonorant concubinage, allusion manifeste aux « naughty articles » du roman : « I will place you above the reach of malice or reproach: my whole fortune shall be at your disposal. [...] Equipage and splendour shall attend you ».²⁷

Plus important, l'expansion du dialogue permet également de restituer la dynamique qui fait cohabiter dans l'ouvrage de Richardson les lectures « pamélistes » et « anti-pamélistes ». La traduction de l'opéra rend ainsi particulièrement explicite l'influence bénéfique de l'héroïne sur la folle passion de son maître.²⁸ C'est bien au pouvoir régénérateur de la vertu de sa jeune servante que Bellmour attribue, explicitement, sa victoire sur ses propres penchants :

How cowardly is vice! This girl's superior virtue appears with such a dignity, that it makes me despicable to myself. How charming was her honest indignation! Had I found her easy and complying, she might have gratified my passion; but could not have raised my admiration! Tyrant custom! That denies her virtue the reward I would joyfully bestow! [...] I'll think no more; but give orders for my journey – and make my sister and her lover easy, by this conquest over my inclinations.²⁹

Pourtant, si la traduction souligne la dimension « paméliste » de l'ouvrage, l'expansion du dialogue renforce également la lecture qui chercherait à faire de la jeune femme une manipulatrice qui sait monnayer sa vertu afin d'obtenir de plus sérieux avantages. La possibilité d'une lecture « anti-paméliste » est notamment marquée par l'adjonction massive dans le dialogue de commentaires désobligeants de la part des deux autres servantes de la maison, outrées par ce qu'elle perçoivent comme les grands airs et les machinations de leur rivale :

SUSAN

[...] I am heartily glad her tricks are found out at last.

FINET

I never knew these upstart favourites come to any good; her mock-modesty had so far gained upon my lady, that no other servant was regarded; and nothing was right, forsooth, but what she said and did.

SUSAN

I wish she was an hundred miles off, with all my heart; she is continually followed by all the young fellows hereabout.

FINET

²⁵ On se souvient en effet que le public anglais du XVIIIe siècle était particulièrement hostile à l'utilisation du récitatif pour la déclamation de l'anglais, ce principe fondamental ayant considérablement pesé sur l'évolution de l'opéra anglais. À cet égard, voir notamment Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London : Oxford UP, 1973) *passim*.

²⁶ « Anzi dell'amor tuo voglio premiarti; / E a dispetto di tutti io vuò sposarti » (Goldoni, *Opere* 11 : 538 [*La Buona Figliuola* 2.10]).

²⁷ [Toms] 32.

²⁸ « How absolute a tyrant is this passion! I almost blush to be thus subdued, and yet am proud of it – 'Tis an infatuation bordering upon phrenzy – reason has no power, every word and thought is fondness and Fanny » ([Toms] 8).

²⁹ [Toms] 33-34.

I can't endure such forward sluts.³⁰

De manière à accentuer cette dimension, tout juste effleurée dans le livret de Goldoni, Toms va jusqu'à amplifier considérablement le texte de certains morceaux musicaux, comme par exemple celui de l'air de Paoluccia/Finet au début de l'acte 3 :

PAOLUCCIA

Son tanti e tanti
Che innamorati
Son spasimanti
Di una beltà.

Ma il caso è questo,
Si cangian presto,
Perché lor piacciono
Le novità;
E quelle femmine
Che poi si pentono
Da loro imparano
La crudeltà.³¹

FINET

Some men with artful praise,
To girls will sigh and whine;
And vain ideas raise,
To serve a base design.

The flatter'd lass,
Consults her glass,
And on the object dwells:
Sees all her beauties blooming,
Fantastic airs assuming!
And growing more presuming,
Cries, Yes, 'tis truth he tells.

Seduc'd by wheedling and fighting,
If he prove kind and complying,
How soon the delusion appears!
The subtle deceiver,
In triumph will leave her,
Nor heed her reproaches and tears.

Young maids in time take warning,
Such sly seducers scorning;
From flatt'ers turn your ear,
Disdain their tales to hear,
They never, never prove sincere.³²

En introduisant dans l'air une strophe qui thématise la manière dont certaines belles encouragent, pour en tirer parti, les avances de la gent masculine, l'air de Finet semble bel en bien mettre en abyme la vision « anti-paméliste » de l'ouvrage. C'est également cette lecture qui est développée plus avant dans les autres adaptations scéniques anglaises du roman. Dans celle de Thomas Holcroft, l'insuccès de Robin, l'amoureux éconduit, est attribué dès la phase d'exposition à l'ambition sociale de la jeune femme,³³ tandis que dans les premières pages de la version de Bickerstaffe, Ralph, le frère de Pamela/Patty, se plaint des diverses prétentions, notamment artistiques et intellectuelles, de « Suster Pat » :

[...] instead of [being of some use in the house], [she] sits there all day, reading outlandish books, dressed like a fine madumasel. [...] A farmer's wife painting pictures, and playing the hapsicols; why I'll be hanged now, [...] if she knows any more about milking a cow, than I do of sewing a petticoat.³⁴

Peut-on croire cependant à une véritable intention de l'auteur de privilégier une vision négative du personnage central ? Force est de constater que le caractère moralisateur dont la protagoniste avait été dépouillée dans les deux adaptations italiennes revient en force

³⁰ [Toms] 19. Voir également page 47: « *FINET*: So, Miss Fanny! Your high airs will be pull'd down at last; [...] a saucy minx, to pretend to set herself up above me, and steal every girl's sweetheart in the parish ». Voir aussi pp. 51-52

³¹ Goldoni, *Opere* 11 : 548 (*La Buona Figliuola* 3.1). Notre traduction : « Ils sont si nombreux à s'éprendre d'une belle. Mais le fait est qu'ils changent vite, car ce qui leur plaît, c'est la nouveauté. Et ces femmes qui ensuite se repentent apprennent d'eux la cruauté ».

³² [Toms] 45.

³³ Voir Holcroft 3.

³⁴ Bickerstaffe 2.

dans la traduction anglaise de Edward Toms. Si certains lecteurs/auditeurs peuvent juger excessives, dans la version anglaise, la pudeur et la modestie de la jeune femme, d'autres ressentiront quelque agacement devant sa tendance à sermonner ses divers prétendants.³⁵ Plus frappante à mes yeux est la manière dont Edward Toms traduit le duo de la reconnaissance à la fin du troisième acte, l'un des seuls morceaux musicaux pour lesquels le traducteur s'éloigne radicalement de l'original :

IL MARCHESE

La Baronessa amabile,
Idolo mio, sei tu.
Sposina mia adorabile,
Cara, non pianger piu.

CECCHINA

Cecchina miserabile,
Gioco si prende ancor?
Almen delle mie lacrime
Senta pietade il cor.³⁶

LORD BELLMOUR

The merchant fraught with treasure,
By restless billows tost;
At length beholds with pleasure,
His wish'd for destin'd coast
On dangers past he thinks no more,
But fondly eyes the welcome shore.

FANNY

From noxious dews descending,
The lily clos'd all night;
Itself from blast defending,
Preserves its native white:
At morns unfolds its snow white leaves,
And vital heat and strength receives.³⁷

Là où les paroles de Goldoni se marient avec la musique pour proposer un véritable dialogue, un discours dans lequel mots et notes fonctionnent de concert pour faire avancer l'action, la traduction de Toms propose au contraire une stase dramatique au cours de laquelle chacun des deux personnages commente à sa manière sa propre situation en filant, dans la plus grande artificialité, une métaphore sortie de la plus pure convention de l'*aria di paragone* de l'*opera seria*. D'un côté, le morceau se voit en totale rupture de ton par rapport au style relativement simple de l'ensemble de la traduction. Mais surtout, il est assez gênant que le morceau qui marque la réinsertion sociale de Pamela/Fanny soit associé à un langage verbal qui peut paraître affecté, dans la mesure où il signale un décrochage stylistique qui pourrait faire croire que Fanny, une fois informée de son nouvel état, adopte un langage socialement codé qui n'est pas celui auquel l'auditeur aura été habitué. D'autre part, certains trouveront peut-être malheureux le fait que ce soit elle qui développe, avec la métaphore du lys, le thème de sa propre pureté et de sa propre blancheur.

S'il est clair que la traduction de Toms ne cherche pas, globalement, à faire de la version anglaise de l'opéra une « Shamela II », elle contient néanmoins en germe des éléments qui pourraient encourager certains lecteurs/auditeurs à privilégier la lecture « anti-paméliste » qui avait été fortement minimisée dans les versions précédentes. Le retour en Angleterre marque bien la réappropriation d'un certain type de lecture, même si cette lecture est fort heureusement mise en balance avec l'autre manière d'appréhender le discours qui marque cette nouvelle adaptation. Au terme d'un long parcours, résolument atypique, l'ouvrage anglais aura finalement retrouvé une partie de son ambivalence fondamentale.

Il serait évidemment absurde de soutenir que *The Accomplish'd Maid* constitue l'adaptation la plus fidèle du roman de Richardson. Ce dernier a en effet été autant dénaturé par son parcours géographique que par son transfert générique, et les modifications qui marquent la version présentée à Londres en décembre 1766 restent relativement mineures par rapport aux autres changements liés aux diverses transplantations.

³⁵ Voir notamment [Toms] 2-3 et 53.

³⁶ Goldoni, *Opere* 11 : 554 (*La Buona Figliuola* 3.8). Notre traduction : « *LE MARQUIS* : Tu es, mon idole, aimable baronne. Mon adorable petite épouse, ma chérie, ne pleure plus. *CECCHINA* : On se moque encore de la malheureuse Cecchina. Que votre cœur ait au moins pitié de mes larmes ».

³⁷ [Toms] 55.

Chacune des adaptations thématise d'ailleurs, à sa manière, la difficulté de réaliser un transfert qui puisse se faire sans heurts et sans dommages. L'adjonction, dans *La Buona Figliuola*, du personnage bouffe de Tagliaferro, soldat allemand à l'italien pour le moins « exotique », semble évoquer l'incongruité des procédés qui consistent à transplanter dans un univers culturel des éléments produits de toute évidence dans un autre contexte. La monstruosité linguistique qui résulte de telles « greffes » – autre sens peut-être à donner à la métaphore initiale de Cecchina – pourrait bien être elle-même la métaphore de l'impossible hybridation des genres et des cultures. La figure et l'idiolecte germanisant de Tagliaferro sont dûment reproduits dans la traduction anglaise de Edward Toms, lequel en profite d'ailleurs pour se livrer à quelques jeux de mots plutôt scabreux :

KREIGSMAN

Vil dee English mans pee in tespair for des Oomans! Der Germans care nichts apout 'em; dey vil tie in de vars vid onnor, put never for sicht tryfels. Come, come vid me – dere pee Oomans every vere.³⁸

Dans la comédie de Goldoni *La Pamela*, la méfiance par rapport au transfert culturel semble véhiculée par la présence sur scène du chevalier Ernold, insupportable fat issu de l'aristocratie anglaise dont le penchant inconditionnel pour les divertissements découverts lors de son Grand Tour signale le manque de distance critique devant tout ce qui présente un vernis d'exotisme et d'étrangeté. Goldoni, sur le point d'accomplir sa grande réforme du théâtre italien, profite des engouements du jeune sot pour régler ses propres comptes avec la *commedia dell'arte*...

Le *lieto fine*, ou *happy end*, de la comédie s'accompagne également de la promesse faite par Ernold de retourner au bon ordre des choses et de reprendre goût aux bonnes vieilles valeurs nationales. « Procurerò di ritornar inglese », ³⁹ clame le jeune homme. C'est bien ainsi en effet que semble s'être achevé, d'une certaine manière, l'extraordinaire parcours géographique d'une œuvre maîtresse de la littérature anglaise.

³⁸ [Toms] 26.

³⁹ Goldoni, *Opere* 3 : 408 (*La Pamela* 3.17). « Je vais essayer de redevenir anglais » (Goldoni, *Pamela*, ed. Herry 123).