

LA FICTION FRANÇAISE À LA REMORQUE DE L'ANGLETERRE:

AU SUJET DE QUELQUES AVATARS ROMANESQUES DE *PAMELA*

Beatrijs Vanacker

Fonds de la Recherche Scientifique - Flandre (FWO)

161

L'histoire du succès de *Pamela* en France, qui a été tout aussi immédiat—et hétéroclite—que les réactions suscitées par l'original de Samuel Richardson en Angleterre, constitue de nos jours une des pierres de touche de « l'itinéraire interculturel » de la prose romanesque au XVIIIe siècle.¹ Donnant lieu à de nombreuses réactions littéraires des deux côtés de la Manche—de la traduction fidèle à la réécriture (parodique)—l'histoire de la vertueuse servante est considérée, entre autres sous la plume de Lynn Festa, comme « le premier roman sentimental du XVIIIe siècle...à inciter une frénésie pan-européenne » (73-74). Du côté anglais, les multiples réactions au modèle richardsonien ont été abordées par Thomas Keymer et Peter Sabor dans l'ouvrage *Pamela in the marketplace*, qui rend compte du « phénomène de controverse et de commerce » en tant que tel, au-delà de ses modes d'existence littéraires.² En réponse aux multiples études qualitatives—à visée esthétique ou culturelle—les auteurs mettent en évidence la logique commerciale, en quelque sorte extrinsèque, qui n'investit pas seulement le succès du texte-source, mais sous-tend aussi l'avalanche d'écrits qui s'inscrivent dans sa lignée:

For some writers, *Pamela* was indeed a work that compelled attack or defense on moral or aesthetic grounds, or that inspired creative development irrespective of commercial motives. For many others, however, it was an opportunity to produce marketable books of their own.... (Keymer et Sabor 15)

Comme poursuivent les auteurs, seule une partie de ces réécritures s'inspire vraiment de l'original, alors que d'autres s'en servent comme d'un simple prétexte, dans un but purement stratégique (Keymer et Sabor 15). Pour sa part, Lynn Festa étend cette thèse à la réception française, tout en insistant sur la double logique sous-jacente: dès son apparition dans le paysage français en 1742, *Pamela* s'est distingué non seulement par son statut commercial—en tant que phénomène de mode—mais aussi par sa force performante, ayant profondément modifié l'horizon d'attente des lecteurs français. C'est en effet dans le but de répondre aux prédilections du lectorat français—reconditionné par l'introduction du nouveau modèle sentimental et épistolaire—que les auteurs français se sont positionnés à la remorque de S. Richardson (Festa 74).

UN PARATEXTE ÉLOQUENT

162 Or, il nous semble qu'en même temps que l'accent se déplace de la réception « domestique » à la réception d'outre-Manche, se superpose à la logique commerciale un second enjeu, d'ordre culturel. A travers l'histoire de la traduction et de la réception françaises de *Pamela* se pose effectivement aussi la question de la transmissibilité d'un roman qui semble réclamer, à partir du péri-texte, des liens indissolubles avec ses terres d'origine anglaises. Comme L. Festa et M.H. McMurrin l'ont déjà évoqué précédemment,³ les lettres préfacielles inscrivent *Pamela* au premier abord dans une relation antithétique avec l'esthétique française. A titre publicitaire, S. Richardson insère dans son apparat péri-textuel la lettre d'un lecteur anglais,⁴ qui investit « this good, this edifying, this instructive little piece » (Richardson 9) d'une domesticité anglaise et, *a fortiori*, anti-française. Dans ce discours péri-textuel, l'opposition essentiellement esthétique entre *Pamela*, modèle réclamé d'une littérature domestique et authentique d'une part, et la fiction française d'autre part, trouve sa force de conviction dans la mise à profit de certains stéréotypes culturels, transposant de ce fait le débat littéraire au plan plus général des relations franco-anglaises :

I could wish to see it [*Pamela*] out in its own *native simplicity*, which will affect and please the Reader beyond all strokes of *Oratory* in the world.... It may disguise the *Facts*, marr the *Reflections* and *unnaturalize* the Incidents, so as to be lost in a Multiplicity of *fine, idle* Words and Phrases, and... *frenchify* our *English solidity* into Froth and Whipsyllabub. (Richardson 8-9)⁵

A l'image de la finesse française—jugée factice (*unnatural*) et vaine (*idle*)—s'oppose la simplicité—intégrale et solide—du roman richardsonien. Du reste, il s'avérera dans la suite de cet article que le recours à ces stéréotypes culturels antithétiques, qui accompagne l'émergence de *Pamela*, définira effectivement certaines modalités de l'appropriation française du roman anglais. Or, si le correspondant anglais en question s'oppose à toute forme de réécriture stylistique du texte—stylistation étant dans ce cas quasi synonyme de « francisation »—sa lettre est précédée de celle d'un autre

correspondant, français celui-là. Le traducteur Jean-Baptiste de Fréval, quant à lui, s'inscrit en faux contre toute restriction nationale de l'œuvre, plaidant explicitement en faveur de sa réception transnationale : « Face the World, and never doubt of finding Friends and Admirers, not only in thine own Country, but far from Home » (Richardson 6). De ce fait, c'est avant d'entamer la lecture proprement dite—*a priori*—que le lecteur tant anglais que français⁶ apprend, sous deux versions antithétiques, l'histoire de la proto-réception du nouveau modèle anglais⁷ en France. Au-delà des antithèses affichées, la confrontation des deux discours préfaciels nous amène pourtant à observer également les convergences. D'abord, il saute aux yeux que, même en écrivant d'une perspective française, le premier proto-lecteur recourt, pour sa part, déjà aux stéréotypes culturels⁸ qui seront par la suite entérinés par le lecteur anglais. De cette manière, ceux-ci sont corroborés d'un point de vue endogène, car français. Ensuite, en dépit des références explicites à une réception transnationale, le correspondant français reconnaît également « l'anglicité » de *Pamela* qui, en tant que résultante esthétique et morale de la culture « naturelle » anglaise, pourrait servir de contre-modèle aux romans libertins dits français.⁹ Ainsi, *Pamela* est, dès son encadrement péritextuel, placé dans le contexte général des interférences—et rivalités—franco-anglaises jalonnant l'émergence de la prose romanesque au XVIIIe siècle.

L'ACCAPAREMENT FRANÇAIS D'UN ROMAN DOMESTIQUE

Que ces interférences soient en réalité non seulement littéraires mais aussi culturelles ressort encore de la réception française du roman. Celle-ci s'inscrit en effet dans un mouvement d'Anglomanie générale, qui n'était pourtant pas sans équivoque.¹⁰ En-deçà de l'impression initiale d'une admiration effrénée pour « toute chose anglaise » transparaît dans maint discours, tant fictionnel que non-fictionnel, en effet une logique d'appropriation, en ce que la culture—et la littérature—anglaises ne sont pas implémentées telles quelles, mais jusqu'à un certain point adaptées à la culture-cible française. En d'autres termes, la fascination des Français pour l'Angleterre n'y est jamais exempte d'un repli sur le Même, sur la propre culture et littérature françaises. D'abord, ces doubles prémisses (d'admiration et d'accaparement) conditionnent, à ce qu'il paraît, la divergence remarquable entre les imitations françaises et *Pamela*, qui rencontre, comme le pose Franco Piva, « en France autant de critiques qu'en Angleterre : tantôt pour les mêmes raisons... , tantôt pour des raisons plus spécifiquement françaises, liées à la tradition et au goût littéraires de ce pays-ci » (*Mémoires de Pamela* 9). Ensuite, elles expliquent comment, dans certaines fictions françaises, l'imitation du nouveau modèle littéraire pouvait aller de pair avec le renforcement de stéréotypes culturels au sujet de la culture anglaise. C'est du moins la thèse qui sous-tendra notre étude de quelques fictions françaises « à l'anglaise », publiées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui se mettent délibérément dans la lignée du modèle richardsonien, en tant que témoins tardifs d'une vogue durable.

De ce fait, nous visons également à mettre au point l'histoire de la réception française de *Pamela* au XVIIIe siècle, qui s'est jusqu'à présent presque exclusivement fondée sur le volet théâtral – dont la *Paméla en France* (1743) de Louis de Boissy, la *Paméla* (1743) de Nivelles de la Chaussée, *La déroute des Paméla* (1743) de Claude Godard d'Aucour, *Nanine* (1749) de Voltaire ou encore *Paméla, ou la vertu récompensée* (1788) de Neufchâteau¹¹—ou sur les auteurs canoniques, tels que Rousseau et Laclos. Ainsi, ce n'est que plus récemment que les *Mémoires de Pamela*, réécriture sous le mode du roman-mémoires, ont été portés à l'attention des chercheurs, grâce à l'édition critique de Franco Piva. Quant à l'influence de *Pamela* sur la prose romanesque, ce sont en effet plutôt les réécritures critiques—les *Anti-paméla*—qui ont été mises en évidence,¹² vouant à l'oubli plusieurs fictions françaises qui, certes sous forme schématique, ont participé de la longévité de « l'archétype » Pamela en France. Lynn Festa nous apprend à ce sujet:

164

The degree of influence granted to Richardson in France depends upon which French novels are taken into consideration: if one includes less canonical writers like Riccoboni or Baculard d'Arnaud, who produced an abundance of *histoires anglaises* and borrowed many tropes from the sentimental novel, one gets a very different picture. (98)

Les références à Mme Riccoboni et à Baculard d'Arnaud sont significatives pour la suite de notre propos, en ce sens que les auteurs en jeu étaient parmi les promoteurs les plus prolifiques des « histoires anglaises », c'est-à-dire des romans assumés par des auteurs français mais dont la mise en scène était anglaise. Au total, la seconde moitié du XVIIIe siècle voit ainsi paraître à peu près quarante romans, qui se présentent comme des fictions « à l'anglaise »,¹³ modelées sur les préférences d'un lectorat anglophone. Étant donné ce contexte culturel et historique particulier, la thèse des interférences superposées—littéraires et culturelles—évoquée ci-dessus prend une pertinence particulière. Or, si les romans de Mme Riccoboni se distinguent à l'époque même de la foule des romans médiocres en raison de leur valeur esthétique, les « histoires anglaises » de Baculard d'Arnaud attestent plus explicitement la double logique (littéraire et culturelle) sous-jacente, à travers laquelle mainte imitation romanesque—et mainte « histoire anglaise » plus en particulier—se met à la remorque des modèles richardsoniens. Un grand nombre des auteurs en jeu, dont également Mme Bournon-Mallarme et Mme Beccary, semblent en effet forger une fiction où topicalité thématique-narrative et topicalité culturelle s'enchevêtrent, mises au service des exigences commerciales du « grand public », qui dévore ces fictions « à l'anglaise » même dans les rééditions.¹⁴ L'idée que cette double topicalité se soumet à une logique commerciale se voit illustrée à travers une étude comparative des titres, où le renvoi à la fiction anglaise—et aux modèles richardsoniens plus en particulier—est censé interpeller le lecteur anglophone. Outre les nouvelles de Baculard d'Arnaud, qui met pleinement à profit la fonction signalisatrice des titres (*Fanni ou l'heureux repentir* [1764]), *Clary ou le retour à la vertu récompensé* [1765]), l'on peut ainsi évoquer, parmi d'autres, *Histoire de Miss Honora ou le vice dupe de lui-même* de Lefèvre de Beauvray

(1766), *La nouvelle Clarice* (1767) de Mme Leprince de Beaumont et les *Mémoires de Clarence Welldone, ou le pouvoir de la vertu* de Mme Bournon-Mallarme (1780), qui souscrivent, pour leur part, également au projet esthétique et moral des modèles richardsoniens. Ces quelques titres s'avèrent en même temps emblématiques pour grand nombre de fictions à l'anglaise, dont l'architecture narrative découle d'une reprise—schématique—de *Pamela* et, dans une moindre mesure, de *Clarissa*.

Si l'on pouvait en effet argumenter, à l'instar de Serge Soupel dans son analyse des nouvelles de Baculard,¹⁵ que ces deux archétypes richardsoniens—représentant tantôt la vertu récompensée, tantôt la vertu séduisante—s'enchevêtrent dans la réception française, nous plaçons dans ce qui suit pour une revalorisation du modèle *Pamela*. Prenant en considération le corpus de romans « secondaires » précités, l'histoire de la réception française de Richardson se redessine en effet une fois de plus manifestement. De cette manière, l'on essaiera en même temps de nuancer la fixation exclusive du modèle *Clarissa*, avancée par Laurent Versini dans une des rares références aux « histoires anglaises »:

165

Tous ces romans conservent de *Clarisse* l'histoire d'une vertu persécutée et finalement triomphante, dans un dénouement le plus souvent beaucoup plus souriant que celui de Richardson, la peinture d'émules de Lovelace qui en fait des romans de séduction et des ébauches moralisantes des *Liaisons*, la polyphonie enfin dans la plupart des cas. (103)

Bien qu'il soit du mérite de L. Versini d'étendre la présence d'échos—tant formels que thématiques—de Richardson aux auteurs et aux ouvrages tombés dans l'oubli de nos jours, il peut étonner qu'il privilégie l'intertexte de *Clarissa*, en dépit de *Pamela*. Le « dénouement plus souriant », qui récompense la vertu persécutée dans maint roman, semble en effet plutôt remettre à l'esprit la première héroïne du romancier anglais. A cet égard, les ressemblances formelles, découlant de la reprise de la polyphonie épistolaire dans *Clarissa*, pourraient évidemment induire en erreur. Toujours est-il que plusieurs romans contiennent une référence explicite à *Pamela*, dont le schéma narratif résonne en outre dans maint ouvrage à travers la reprise—et la remodelisation—de certaines séquences et motifs devenus topiques. Or, cette logique imitative s'articule suivant un double mouvement, d'adaptation (au public-cible) d'une part et de schématisation d'autre part. Attisés par le désir de répondre aux attentes du public français, les auteurs en jeu semblent ainsi envisager un effet de « reconnaissance » plutôt qu'une rupture radicale, tant sur le plan narratif qu'au niveau de l'encadrement culturel.

TOPICITÉ NARRATIVE

Sur le plan narratif, la récurrence du scénario de la « jeune fille persécutée par un libertin »—qui est, tout comme Pamela, dépourvue d'aide parentale—semble déjà conférer aux fictions concernées une certaine anglicité intertextuelle. Dans

mainte « histoire anglaise », l'évocation explicite de l'intertexte richardsonien dans l'intrigue se réfère d'ailleurs exclusivement à la séquence de base de la « jeune fille persécutée ». Qui plus est, dans plusieurs cas de figure, cette séquence se compose de certaines scènes-clés qui font preuve d'une affinité plus prononcée avec les romans de Richardson. Dans un nombre significatif de fictions « à l'anglaise », la mise en scène des persécutions libertines se construit autour de la reprise de deux scènes qui se sont éternisées dans *Pamela* et *Clarissa* : la séquence de l'« enlèvement » de la jeune fille vertueuse et la scène de (la tentative de) « viol »¹⁶ qui y est étroitement liée. Ainsi, les fictions à l'anglaise semblent s'inscrire dans une tradition de romans qui décrivent « how damsels have been shut up by sundry evil-disposed gentlemen—a circumstance which is hardly omitted in any novel since the confinement of Pamela at Mr B---'s house in Lincolnshire » (Keymer et Sabor 210).

166 Certes, dans *Clarissa Harlowe* également, les scènes en question font partie intégrante de l'intrigue. Pourtant, à l'encontre du premier roman de Richardson, dans *Clarissa* le viol a effectivement lieu, préfigurant de ce fait la fin tragique de l'héroïne (Hartmann 230). Nonobstant les références explicites au personnage de Lovelace, plusieurs auteurs d'« histoires anglaises » préférèrent en revanche l'issue heureuse de « la vertu récompensée par le mariage » qui se présente dans *Pamela*. En même temps, l'implémentation du modèle *Pamela* dans les « histoires anglaises » n'est pas exempte d'adaptations aux goûts du lectorat. Il s'ensuit que le décalage social qui compromettait, pour une grande part de l'intrigue, l'idée même d'un mariage honnête entre Pamela et Mr B se voit effacée, ou du moins minimisée, sous la plume des avatars français. Alors que la vertu exemplaire de l'héroïne—pourtant à maintes reprises critiquée pour son invraisemblance morale dans la presse contemporaine—forme encore le nœud des romans en jeu, l'invraisemblance sociale d'un mariage dépareillé est jusqu'à un certain point écartée. En effet, si plusieurs héroïnes souffrent d'une position sociale affaiblie, elles sont rarement condamnées à l'humble travail domestique qui était la part de Pamela.¹⁷ En revanche, il s'avérera par la suite que le réalisme du modèle richardsonien, plutôt que de se perdre entièrement, se voit réinvesti à plusieurs reprises d'une valeur culturelle, contribuant de ce fait à la topicalité culturelle des romans.

Or, avant d'insister sur les adaptations culturelles engendrées par la domestication française du modèle *Pamela*, sera illustré dans un premier temps le mouvement de schématisation qui l'accompagne. Schématisation de l'intrigue, d'abord, construite autour de l'antithèse centrale, opposant la vertu impeccable de l'héroïne aux manœuvres d'un antagoniste libertin : à Clarence Welldone s'oppose Lord Sandwick (Mme Bournon-Mallarme, *Mémoires de Clarence Welldone*, 1780); à Fanéli s'oppose Milfort (B. Imbert, *Les égarements de l'amour ou lettres de Fanéli et Milfort*, 1776); à Fanni s'oppose Lord Thaley (Baculard d'Arnaud, *Fanni ou l'heureux repentir, histoire anglaise*, 1764); à Lucy Wilson s'oppose Henry Hyde (Teuton, *Les deux orphelines, histoire anglaise*, 1769); à Fanny Spingler s'oppose Sir Dorblac (Mme Beccary, *Mémoires de Fanny Spingler, histoire anglaise*, 1781); à Miss Jenny s'oppose Milord Danby (Mme

Riccoboni, *Histoire de Miss Jenny*, 1764); à Miss Henriette s'oppose Milord D'Horvic (Mme Beccary, *Milord d'Ambi, histoire anglaise*, 1778). Ainsi, en dépit de ce que le nom de l'héroïne paraît suggérer, c'est à la suite de *Pamela*, que l'héroïne des *Mémoires de Clarence Welldone* (1780) de Mme Bournon-Mallarme voit sa vertu couronnée par un mariage avec son persécuteur converti. En outre, le caractère topique de cette histoire, comme celui d'autres fictions à l'anglaise, se voit corroboré à travers l'implémentation d'échos narratifs, qui parcourent les différents niveaux diégétiques de l'intrigue. A travers leur récurrence, les séquences-clés de l'« enlèvement » et de la « tentative de viol » constituent en quelque sorte autant de « lieux de reconnaissance » pour le lecteur, qui ramènent le roman de Clarence à Pamela. Tout d'abord, l'héroïne subit les assauts non pas d'un seul mais de deux libertins différents, Lord Sandwick et Fitz William, dont le premier joue un rôle principal dans l'intrigue et le dernier assume une fonction similaire dans une trame secondaire. De même, la séquence de la « jeune fille persécutée » en tant que telle s'introduit non seulement dans l'histoire principale de Clarence, mais se voit aussi reprise dans les récits intercalaires de la diégèse, lorsque l'héroïne fait la connaissance d'autres jeunes femmes dont la vertu a été compromise par des séducteurs libertins. L'histoire de Molly Pickwell, qui est la servante dans la maison de Fitz William, fait ainsi écho aux événements de l'intrigue principale, tout en se modélisant sur cette autre servante « anglaise », *Pamela*. De ce fait, les séquences de l'enlèvement et de la tentative de viol, devenues « topiques », sont reflétées à différents moments et niveaux diégétiques. De même, l'inégalité de naissance entre les protagonistes—quoique moins insurmontable, Clarence étant « bourgeoise »—s'inspire de près du modèle richardsonien.

167

Par ailleurs, la valeur intertextuelle investit également la caractérisation—schématique—des personnages. Dans un premier temps, Lord Sandwick conçoit Clarence comme une conquête facile parmi d'autres (*Clarence Welldone* 73), qui ne peut l'occuper très longtemps. Dans ce but, il s'achète une maison qu'il fait entretenir par une complice, Madame Jarvis, dont la vulgarité—et le nom—fait à son tour écho au caractère de Madame Jewkes dans *Pamela*. Mais ce n'est qu'au moment où la vertu invincible de Clarence fait chanceler les projets libertins de Sandwick que l'analogie avec le roman de Richardson se fait le plus explicite. Tout en étant libertin par principe, il sent naître des sentiments de respect et d'amour pour celle qu'il a auparavant appelée « sa proie » : « Cette retenue me coûte infiniment : car je ne suis pas accoutumé à agir avec tant de modération. Mais quelle est la métamorphose impossible à l'amour ! » (*Clarence Welldone* 119). La manière emphatique dont la métamorphose de Sandwick est esquissée dans ce passage nous amène du reste à observer la médiocrité stylistique du texte, qui dénonce sa faible ressemblance esthétique avec le modèle richardsonien.

L'émergence de sentiments plus honnêtes dans l'âme de Sandwick ne l'empêche toutefois pas d'écouter la voix du désir. Il s'ensuit une tentative de viol¹⁸ qui n'aboutit pas en raison de la résistance de Clarence. Comme une « nouvelle Pamela », celle-ci, loin d'être éblouie par le prestige social de Milord Sandwick, se montre moralement

supérieure, en posant une condition extrême à la perte de sa vertu : « quoi, mes prières ne vous touchent pas, vous voulez donc ma mort? » (*Clarence Welldone* 203). Dans la lignée de Mr B, la prise de conscience—et la conversion—du libertin Henry Sandwick trouveraient alors leur cause dans la vertu sans reproches de l'héroïne :

Il faut qu'elle ait pour moi une haine invincible : malheureux ! Je l'ai mérité, pour-
quoi avoir voulu effaroucher sa vertu ?... Divine Clarence, oui, tu m'appartiendras...
Fortune, naissance, amour-propre, je suis décidé à lui faire tous les sacrifices... Elle sera
Lady Sandwick. (*Clarence Welldone* 2: 40)

168

Précisons pourtant que l'affinité avec le modèle de S. Richardson est purement « événementielle », en ce sens qu'elle consiste en une reprise de séquences-clé de l'original. A la schématisation de l'intrigue se superpose en effet une schématisation de la caractérisation, Mme Bournon-Mallarme préférant la logique de la récurrence—des événements, mais aussi des caractères—au développement en profondeur. De ce fait, tout comme la reprise séquentielle, la caractérisation des personnages dans *Clarence Welldone* semble axée sur un effet de « reconnaissance » auprès du lecteur français. Le caractère de Lord Sandwick, par exemple, s'avère être celui d'un libertin « outré », clairement conçu dans le but d'offrir au public une image topique et dès lors aisément reconnaissable du libertin anglais. D'emblée, l'accent est volontiers posé sur la vie de débauche qu'a menée Lord Sandwick, qui se caractérise par des excès à l'égard des femmes, par le vin et par la grossièreté.

Or, si la caractérisation topique des personnages est esquissée à l'aide de quelques traits seulement, tout lecteur français friand de littérature anglaise reconnaîtra dans les contours schématiques des séquences précitées certains échos de *Pamela*. Mme Bournon-Mallarme n'est d'ailleurs pas la seule à récupérer des séquences-clés qui, dans l'imaginaire de maint lecteur français, se relatent à l'histoire de la jeune servante. Parmi ceux-ci, le cas de figure le plus manifeste est sans doute la nouvelle *Fanni, ou Paméla, histoire anglaise* (1767) de Baculard d'Arnaud.¹⁹ A bien lire les nouvelles de cet auteur, l'on ne peut qu'y observer une sensibilité—ou « pathétique » pour reprendre les mots de F. Grimm—à fleur de peau, qui se traduit en même temps dans un style emphatique. Outre sa mise en évidence des sentiments des personnages, l'auteur fait également preuve d'une adhésion très prononcée à certaines vogues littéraires de son temps. Ainsi, il pourvoit plusieurs récits d'un cadre qui se veut « anglais », par le biais de quelques références explicites, sans que cette veine anglaise investisse pour autant en profondeur la diégèse. En témoignent non seulement le titre de l'ouvrage précité, où Fanni est d'emblée présentée comme une seconde Pamela, mais encore l'implémentation de la séquence de base « jeune fille persécutée par un libertin » sur le plan diégétique. En outre, conformément au modèle de Richardson, la vertu de la jeune paysanne Fanni se voit récompensée par une vie maritale heureuse et reconnue par la société anglaise. Par ailleurs, la main emphatique de Baculard se manifeste encore dans la mise en scène de l'intertexte *Pamela*, qui accompagne pour ainsi dire la lecture de *Fanni*. Au moment où Lord Thaley demande la main de Fanni,

il s'inspire ainsi distinctement de l'exemple de Pamela afin de convaincre sa bien-aimée. De cette manière, l'auteur confirme, dans la diégèse même, la renommée de l'ouvrage qu'il a choisi comme point de référence :

Pressez votre père de faire ma félicité : croyez que vous serez la plus heureuse et la plus adorée des femmes ; la vertu et la beauté mettent tous les rangs au niveau. Vous avez lu Pamela, son égale doit avoir le même sort, et recueillir la même récompense.²⁰

En même temps, le récit de Baculard d'Arnaud illustre que la mention explicite d'un intertexte n'assure pas toujours une affinité très prononcée avec l'ouvrage de référence. Une fois de plus, les parallèles avec *Pamela* résident avant tout dans la reprise de certaines séquences et figures-clés, alors que la caractérisation des personnages manque de nuance et de profondeur. Tout d'abord, le rôle de Fanni, la « nouvelle Pamela », est réduit à un niveau strictement fonctionnel, alors que toute l'attention est portée sur lord Thaley. En revanche, au lieu d'insister sur le dilemme entre, d'une part, la passion naissante de ce dernier et, d'autre part, ses aspirations libertines, ce conflit est en quelque sorte « extériorisé » dans un dilemme entre le héros—dont la nature serait au fond vertueuse—et la perversité de son compagnon Sir Thoward, présenté comme « le professeur le plus éloquent du vice » (*Fanni* 4).²¹ Une fois écartée l'influence pernicieuse de ce dernier, la « conversion » de Thaley se fait de façon immédiate, se passant ainsi de la motivation sous-jacente à l'évolution de Mr B. De cette manière, le « libertin » lord Thaley est tourné en un héros sentimental, voire pathétique, qui s'inscrit parfaitement dans la lignée des *Epreuves du sentiment* de l'auteur.²²

Dans *Richard Bodley* de Mme Bournon-Mallarme (1785), un roman épistolaire dont la longueur s'ouvre encore aux effets de récurrence, le lecteur se voit également confronté aux manœuvres d'un libertin, épris d'une passion sincère pour la femme qu'il a longtemps considérée comme sa proie. Bien que cette intrigue libertine soit secondaire à l'histoire centrale—celle de l'amour sincère entre Richard et Nancy Bodley—elle occupe une place centrale dans le roman, l'auteur lui concédant aussi un échange de lettres étendu. A cela s'ajoute que Milord Burlington s'érige d'emblée en concurrent—non souhaité—de Richard Bodley. De prime abord, sa passion subite pour Nancy Bodley n'est pourtant point exclusive, puisqu'il considère sa conquête comme une nouvelle « prouesse » à ajouter à d'autres conquêtes, qui « commande[nt] en souveraine[s] » sa petite maison. En même temps, il n'hésite pas à avouer qu'il est amoureux de Nancy, dont « les obstacles sont autant d'aiguillons pour [son] amour » (*Richard Bodley* 182). Dans un premier temps, toutefois, ces sentiments d'amour ne l'incitent pas à modifier ses stratégies libertines, parmi lesquelles « l'enlèvement » joue une fois de plus un rôle d'importance. En revanche, à la légèreté initiale des lettres de Burlington se substitue graduellement la tonalité plus sérieuse d'une passion exclusive. Tout comme dans les autres fictions à l'anglaise, le changement dans l'attitude de Burlington est assez soudain et, en outre, il se présente de façon très prononcée : « Je ne me reconnois pas, cette cruelle Nancy m'occupe seule, jusqu'ici je n'étois qu'amoureux, aujourd'hui j'en suis fol » (227).²³ Une fois de plus, le lecteur fran-

çais découvre ainsi dans la littérature « à l'anglaise » un libertin qui, étant en proie à une passion toute-puissante, renonce à sa conception sérielle de l'amour et même au libertinage en tant que tel.²⁴ Conformément aux exemples précités, la passion naissante de Burlington s'explique également comme une réaction à la vertu invincible de Nancy, tel qu'il souligne d'ailleurs lui-même : « Plus elle me dédaigne et plus je sens que je l'adore » (226). Si l'amour de Burlington reste cette fois-ci sans réponse, il nous semble que plusieurs scènes narratives—dont la séquence de l'enlèvement et son rôle dans l'émergence d'une passion violente—suggèrent une affinité avec le modèle de *Pamela*.

170 Comme observé ci-dessus, les auteurs de fictions à l'anglaise se limitent en général à la reprise de certaines scènes, tout en sacrifiant les détails dans la caractérisation des personnages à une narration qui fait primer la suite—rapide et variée—des événements. Il saute aux yeux que ces scènes topiques s'insèrent souvent en fonction d'un dénouement heureux de l'intrigue, où la vertu de l'héroïne est récompensée. Il s'avère ainsi que l'inspiration richardsonienne des auteurs français se voit fort simplifiée sous la main des auteurs français : seule semble être mise en évidence la résistance à toute épreuve de l'héroïne, sans que l'influence des événements sur la psychologie des personnages soit approfondie. Il en va ainsi dans *Les bizarreries du destin ou Mémoires de Milady Kilmar* (1769) de Sabatier de Castres, où Betsi, l'héroïne-narratrice de l'histoire, est à plusieurs reprises enlevée par deux libertins, Milord Kilmar et le chevalier Koters. Comme le suggère le titre, le premier finira encore par se convertir en mari fidèle, tout comme dans l'intrigue de *Pamela*, alors que Koster, dont l'ambition vicieuse est de pervertir Betsi, représente le libertinage dans toute sa malice. Lorsque Milord Kilmar, pour sa part, propose d'épouser Betsi et de prendre la fuite en France, elle hésite à se rendre à son amour, dans la crainte de suivre le triste exemple des héroïnes du passé :

Ce que j'avois entendu dire de l'inconstance et de la perfidie des hommes, les exemples que j'avois lus du triste sort de celles qui s'étoient laissées séduire par leurs artifices, la crainte d'en augmenter moi-même le nombre ; toutes ces réflexions firent bientôt évanouir la joie que j'avois ressentie d'abord. (*Milady Kilmar* 61)

Parmi les prototypes fictionnels que Betsi se propose de ne point imiter se trouve sans doute celui, notoire, de *Clarissa*, qui avait été séduite par les artifices de Lovelace. Si la référence est cette fois-ci moins explicite, il fait peu de doute que, dans le contexte de l'intrigue, ce passage suscite l'intertexte richardsonien dans l'imaginaire du lecteur de l'époque. Dans le cas de *La nouvelle Clarice* de Mme Leprince de Beaumont (1767), la « réécriture » du roman de S. Richardson s'inscrit, de façon plus explicite encore, sous l'enseigne de l'*aemulatio*, l'héroïne anglaise de l'intrigue érigeant Clarissa en repoussoir de sa propre vie. L'intrigue du roman, ici encore représentée sous forme épistolaire, est catalysée par la fuite de l'héroïne, Clarice, qui est persécutée par son père tyrannique. Par hasard, elle fait la rencontre d'un chevalier français, qui lui offre un refuge temporaire jusqu'au moment où, par crainte d'être découverts, ils se

voient obligés de traverser la Manche. De prime abord, le roman de Mme Leprince de Beaumont ne se réfère d'aucune manière à l'intertexte qui s'annonce dans le titre : l'héroïne tombe amoureuse d'un homme décent, qui se porte garant d'une vie maritale heureuse en France et qui ne fait point écho à la scélératesse du libertin Lovelace. Et pourtant, l'intertexte richardsonien imprègne de part en part l'histoire de Clarice, ne fût-ce que par le biais des nombreux passages méta-fictionnels. En effet, même avant la fuite de l'héroïne, le roman de Richardson est discuté avec force détails dans les correspondances avec la confidente, Lady Hariote. C'est celle-ci qui entame la discussion par un compte rendu détaillé, mais subjectif de *Clarissa*, qui semble avant tout construit autour du rôle important du « mariage » dans la vie d'une femme vertueuse. Suivant Lady Hariote, la faute capitale de la seconde héroïne de S. Richardson résiderait précisément dans sa fuite avec un homme qui n'est pas son époux. Par la suite, les parallélismes avec *Clarissa* se subordonnent entièrement à l'histoire de Clarice, dont la vie exemplaire serait l'inspiration d'une réécriture moralisante de l'original anglais. C'est à travers les multiples intertextes que cet enjeu comparatif de la romancière est intégré au niveau diégétique, où la découverte des rapprochements entre la vie de Clarice et celle de l'héroïne de Richardson est présentée au lecteur comme une pure coïncidence, qui s'avère pourtant très instructive. Sous la plume fictive de Lady Hariote, la comparaison entre le modèle et l'imitation est ainsi mise sous l'enseigne d'une émulation: « Une Clarice qui d'abord vous ressemble, trait pour trait; je dis d'abord, la ressemblance ne se soutient pas, & elle fait des sottises dont vous êtes incapable » (*La nouvelle Clarice* 128). L'histoire de *Clarissa* fonctionne d'entrée de jeu comme une sorte de mise en garde pour Clarice, qui reçoit le conseil de ne pas commettre la même erreur capitale :

171

C'est ici le grand défaut de ce roman. Il est certain qu'une fille qui a le malheur d'être forcée de quitter la maison de son père, ne doit fuir qu'avec un époux. Nous sommes comptables à Dieu de notre vertu, et aux hommes de notre réputation.
(*La nouvelle Clarice* 134)

Par la suite, l'intertexte richardsonien est évoqué à plusieurs reprises, toujours dans le but de mettre en vedette l'importance de la « vertu sauvegardée » dans la vie de Clarice. Si parallélisme il y a entre les deux romans concernés, il se fonde pourtant sur une lecture très partielle de *Clarissa*. A part les noms des deux héroïnes, seule la scène de « la fuite » de la maison paternelle rapproche les deux intrigues jusqu'à un certain point. Le chevalier, quant à lui, ne témoigne aucunement des étincelles de méchanceté qui caractérisent le libertin Lovelace dans le roman de Richardson. En revanche, toute attention est prêtée à la vertu de l'héroïne qui, à l'encontre de *Clarissa* mais dans la lignée de *Pamela*, se voit récompensée pour sa persévérance. Ce travail de réécriture—et de réorientation—moralisante, qui se trouve à la base du roman français, est d'ailleurs également mis à nu dans un des derniers passages méta-fictionnels, où Lady Hariote s'érige en proto-auteur des *Lettres de Clarice*, qu'elle présente comme « un livre tout fait, un livre nouveau, un livre qui ne contiendra que

du vrai & qui ne sera pas vraisemblable » (31). L'in vraisemblance du livre résiderait précisément dans le caractère exemplaire de ses personnages : « un petit-maître me dira : quel pitoyable ouvrage ! il n'y a aucun sel, & il n'eût tenu qu'à l'auteur d'y en mettre, il n'y avoit qu'à feindre le baron un peu moins respectueux » (31). À travers la plume de lady Hariote, ce serait, à ce qu'il paraît, la romancière elle-même qui souligne, à travers l'exemplarité invraisemblable mais vraie des personnages, l'enjeu instructif de son ouvrage.²⁵

Or, malgré les renvois intertextuels au modèle littéraire de *Clarissa*, l'influence réelle se réduit, ici encore, à la reprise de quelques « moments » bien ciblés. Qui plus est, les références à l'histoire de *Clarissa* ne font que confirmer, comme un argument *a contrario*, l'influence de *Pamela*, du moins au moyen d'une exemplarité partagée, pour invraisemblable qu'elle soit. Ainsi, il nous semble que, en dépit de la fascination du public français pour l'histoire tragique de *Clarissa* et *Lovelace*, son message peu réconfortant ne s'assortit que difficilement à la mise en scène topique—et souvent manichéenne—de la plupart des fictions à l'anglaise.

INTERTEXTE ET TOPICITÉ CULTURELLE

Mais l'effet topique des « histoires anglaises » ne se dégage pas uniquement de la récurrence de thèmes et scènes romanesques. Elle se reflète de même dans la mise en scène des personnages, s'intégrant plus d'une fois dans une structure manichéenne qui entrave toute tentative d'une caractérisation approfondie et nuancée. L'œuvre de Samuel Richardson, pour sa part, s'était distinguée par son enchevêtrement du *fond* et de la *forme*, l'architecture épistolaire permettant, sous forme monodique également, d'apporter des nuances à la psychologique des personnages. En revanche, dans les histoires anglaises précitées, l'épistolarité, bien que souvent reprise, se voit mise au service d'une narration événementielle, où l'alternance de figures-épistolaires sert avant tout à renseigner le lecteur sur les différents fils narratifs implémentés. En même temps, elle fait ressortir l'agencement souvent dichotomique des fictions, où le vice et la vertu s'affrontent sous forme de figures prototypiques. Si la part belle est pour la plupart jouée par une jeune héroïne, pauvre mais vertueuse, le vice masculin s'habille de tenues libertines, les auteurs prenant encore exemple sur le roman richardsonien. C'est le personnage libertin, tout en émergeant d'une riche tradition littéraire en Angleterre et en France, qui contribue du reste à dresser les fictions en jeu d'une couleur (topique) anglaise.

En réalité, l'histoire du libertinage dans le roman français est une histoire à multiples faces, qui connaît une évolution constante au cours du XVIIIe siècle. Longtemps avant l'introduction des romans anglais de Samuel Richardson en France, le lecteur français a fait la connaissance de nombreux caractères libertins. La mise en scène de ces personnages devient prépondérante dans les « romans libertins » français, où c'est la voix transgressive du libertin même qui constitue la perspective domi-

nante, tantôt en mémorialiste repentant, comme dans les *Confessions du comte de **** (1741) de Duclos, tantôt en épistolier qui se délecte du souvenir de ses conquêtes, comme dans *Les Heureux Orphelins* (1753) de Crébillon-fils. Or, à l'instar de la fiction crébillonienne, il semble que maint roman français étale de prime abord un libertinage d'esprit, calculé et réfléchi, qui exclut un engagement sincère de la part du protagoniste libertin. En même temps, les mises en fiction de cette figure puisent dans un fonds particulièrement riche d'images culturelles, conférant au personnage une légèreté raffinée qui, au-delà de sa particularité libertine, est bien française. La disparité entre la représentation française du libertinage, d'une part, et celle anglaise —modélée sur le *stock-character* du *rake*—d'autre part, semble pourtant se réduire quelque peu dans les années 1760. Comme le pose C. Cazenobe dans *Le système du libertinage* (1991), à partir de cette époque, le modèle richardsonien commence à « révolutionner » la représentation du libertinage dans la fiction française. Comme a déjà été illustré, cette thèse trouve plusieurs illustrations dans le corpus d'« histoires anglaises », où l'anglicité des séquences narratives prend une portée intertextuelle. Par ailleurs, si cet intertexte richardsonien fournit la toile de fond du caractère libertin dans mainte fiction, il prend sa forme « anglaise » au travers de l'implémentation de stéréotypes culturels. Ainsi, l'insertion des séquences de l'enlèvement et du viol participe également de l'hétéro-image de l'Anglais grossier et barbare que projette maint auteur français de l'époque sur l'Autre anglais.²⁶ La topicalité culturelle inhérente aux scènes en question expliquerait également pourquoi celles-ci s'insèrent dans mainte fiction sans que le séducteur en question joue quelque rôle d'importance dans l'intrigue.²⁷ Tel est entre autres le cas dans *Histoire de Miss Honora, ou le vice dupe de lui-même* (1766), roman épistolaire de Lefèvre de Beauvray, où la tentative de viol ne forme qu'une scène isolée dans la suite infinie d'aventures vécue par Miss Honora. Dans le portrait de l'agresseur sont alors mises en évidence la décadence et la vulgarité du libertinage « à l'anglaise ». Ainsi, dans le compte rendu de Miss Honora, l'on ne retrouve rien de la légèreté des libertins français, alors que son recours à l'image métaphorique du « vautour » s'accorde plutôt avec le stéréotype de la férocité anglaise :

Quel est donc ici-bas le sort de la vertu ? Sera-t-elle toujours la proie de ces vautours impitoyables décorés du nom d'hommes ? Quand serai-je à l'abri de leurs noirs attentats ? (*Miss Honora* 51)

Dans plusieurs fictions à l'anglaise, l'image du libertin anglais se caractérise par l'ivresse, les duels « à coups de poing », la rage et les vulgarités langagières. En plus, alors que la galanterie française est liée à l'espace plutôt caché de la « petite maison », le libertinage à l'anglaise est dans mainte « histoire anglaise » corrélé à l'atmosphère publique des maisons de prostitution.²⁸ Citons à ce sujet l'exemple de *Clarence Welldone*, où l'héroïne reçoit l'offre indécente de se « vendre » au libertin Sandwick qui « ne voit de bonheur que dans sa possession ». Par là, se voit corroborée une image de vulgarité explicite qui, dans la figure du libertin français, aurait été dissimulée sous une couche de politesse. La topique culturelle est du reste implémen-

tée dès la scène de rencontre entre les deux protagonistes, où l'hétéro-image d'une anglicité grossière—et le préjugé français qui la sous-tend—est distinctement « mise en scène » à travers le regard de l'héroïne, celle-ci ayant été éduquée en France.

Nous fûmes accostées par plusieurs jeunes qui étoient *ivres*. Ils nous demandèrent *d'un air familier* la permission de nous donner à souper ; & sur notre refus, ils se permirent *des propos fort grossiers*.... Je veux être *damné*, disoit un autre, si je ne les punis pas de cette insulte... Viens, George, allons *boire du punch*. Veux-tu les avoir *malgré elles* ? Il s'en trouve mille ici de plus jolies. (*Clarence Welldone* 47)²⁹

174

Cette image est en outre confirmée par les lettres d'Henry Sandwick, dont le discours est lardé de jurons et d'expressions familières à l'égard de celle qu'il appelle sa « proie ». Parallèlement, le comportement des libertins mis en scène dans les intrigues secondaires entérine l'air de vulgarité qui s'associe à la figure du libertin dans *Clarence Welldone*. A témoin, citons un fragment du récit de vie de Molly Pickwell, qui reflète à plusieurs égards celui de l'héroïne. Après avoir été enlevée par le libertin Pickwell, elle est forcée à en épouser un autre, qui la traite de manière violente : « Chaque mot qu'il m'adressoit étoit une injure ; si je voulois y répondre, il me battoit avec fureur » (168). La caractérisation du libertin à l'anglaise participe de ce fait d'une dichotomie qui oppose, sur le plan de l'identité nationale, la violence et la sauvagerie du peuple anglais à la politesse et à la galanterie affichées par les Français.

POUR UNE STRATÉGIE DE LA RÉCURRENCE

C'est d'une autre manière encore que les « histoires anglaises » étudiées dans cet article font montre de la mise en fiction de la « vertu récompensée », incarnée de façon emblématique par la première héroïne de Richardson. En tant que telles, elles témoignent, au-delà de la *primo-réception*—qui s'était inscrite en faux contre l'exemplarité invraisemblable de l'héroïne (Hartmann 50)—d'un mouvement, non pas de rejet, mais d'*appropriation* du modèle, tout en inscrivant la réception de *Pamela* dans la longue durée. Si l'on pouvait avancer, comme il a été illustré dans des études de cas similaires (Hartmann et Soupel), que les auteurs français rapprochent, dans leur enthousiasme pour l'œuvre de S. Richardson, les sorts des héroïnes principales, la lecture des « histoires anglaises » suggère qu'il faut rétablir—du moins jusqu'à un certain point—l'écho persistant de la première héroïne, en dépit de l'admiration omniprésente pour la seconde.

En même temps, sous la plume de ces auteurs mineurs, l'histoire de la réception française de *Pamela* change encore de face, le roman-source étant inscrit, sous forme de « germe » narrative, dans une architecture romanesque qui met à profit une poétique de la *récurrence*, où topicalité narrative et topicalité culturelle se corroborent mutuellement. Etant implémentée dans une littérature qui vise en premier lieu à susciter la « reconnaissance » d'un lectorat friand de la culture anglaise, l'héroïne anglaise se voit en quelque sorte « accaparée » deux fois. Elle est non seulement érigée

en emblème des nombreux échanges littéraires franco-anglais—de la traduction à la refonte totale—accompagnant l'émergence de la fiction romanesque, mais elle est également le témoin privilégié de l'enjeu culturel incontestable qui sous-tend—ou plutôt entrave—ces échanges. Tout en étant « adoptée » par maint auteur d'« his-toires anglaises », Pamela est ainsi inscrite dans une architecture dichotomique, où se confrontent non seulement « vertu » et « vice », mais où, sous le prétexte d'une Anglomanie omniprésente, l'identité anglaise se voit une fois de plus mesurée à l'aune—et à la différence—d'un regard français.

NOTES

1. Nous empruntons le concept de « intercultural itinerary » à McMurrin (115). Dans cette étude, l'auteur propose de concevoir l'émergence de la prose comme le produit d'échanges « outre-manche » (*cross-Channel*), tout en reconnaissant les réclamations « nationales » qui résonnent toujours plus fort au cours du XVIII^e siècle.
2. Dans l'introduction, Keymer et Sabor dévoilent l'affinité entre « commerce » (*vogue*) et « controverse » (*controversy*) comme « two sides of the same coin »: « The space between these two categories—one connoting modish posture, the other substantive argument—diminishes greatly if we think of controversy in a way that was second nature to many in the eighteenth-century book trade » (11).
3. Voir par exemple le passage suivant de McMurrin : « The prefatory letters explicitly antagonize the French and their novels » (115).
4. Comme nous lisons entre autres dans l'étude de Millet (2007), la lettre est attribuée à Aaron Hill, correspondant reconnu de S. Richardson. Festa, pour sa part, l'attribue à Reverend William Webster (Festa 86).
5. Notons que les soulignements sont les nôtres, sauf dans les cas—éloquents—de « frenchify » et « English ».
6. En effet, dans la version française, les lettres préfacielles sont également traduites, causant du reste plusieurs réactions fulgurantes de la part de la critique française. Dans cet article, nous référons à l'édition de 1743.
7. Sur ce « nouveau roman anglais », voir aussi Bony (*Leonora, Lydia et les autres*).
8. Il se réfère ainsi au « neighbouring Nation; which now shall have an opportunity to receive *English* bullion in Exchange for its own Dross, which has so long passed current among us in Pieces abounding with all the Levities of its inhabitants » (Richardson 6). Il est intéressant d'observer que la traduction française ne fait que renforcer la reconnaissance endogène des stéréotypes au sujet de la culture française : « une Nation voisine qui aur[a] maintenant l'occasion de recevoir de bon argent sterling, à la place de la fausse monnaie qui a eu si long-temps cours parmi nous, dans des pièces où l'on ne trouve que la légèreté de cette inconstante nation » (*Pamela ou la vertu récompensée s.p.*).
9. Renvoyons à ce sujet à Grimm qui, à l'occasion d'un compte rendu sur les *Heureux Orphelins* de Crébillon-fils, qualifie la littérature libertine en effet de « domestique »: « Quand on peint nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses, on a à peu près épuisé la matière et mis tout le national qu'il est possible de mettre dans un roman français. Tels sont les ouvrages de M. Crébillon-fils qu'on pourroit proprement appeler les romans domestiques de la nation » (*Correspondance Littéraire*, 1^{er} août 1753, T.1, p. 39).
10. Pour de plus amples informations sur l'Anglomanie française, voir e.a. Grieder, *Anglomania in France* (1985).

11. Voir entre autres Festa (*loc.cit.*) et les articles de Feilla (2002), de Degott (2006) et de Nadeau (2006).
12. Voir aussi l'article de Hartmann (2002).
13. Ces romans se distinguent, jusqu'à un certain point, du corpus, encore plus étendu, des pseudo-traductions de l'anglais, dont la publication implique toujours un recours à la feintise de la traduction.
14. Cela vaut en premier lieu pour Baculard d'Arnaud, qualifié d'auteur « most prolific and most widely read » par Dawson (1976 :100).
15. « What complicates the matter is that Baculard's resuscitations of Clarissa intermingle with resuscitations of Pamela and some other heroines » (Soupel 210).
16. Reprenons le passage suivant de *Paméla, ou la vertu récompensée*, que nous retirons de la traduction française, telle qu'elle était connue en France au XVIIIe siècle. Dans le passage, est mise en scène, à travers le regard de l'héroïne, une tentative de viol par Milord B : « Il me baisa de force au cou & à la bouche, & dit : qui a jamais blâmé Lucrèce ? On n'a blâmé que celui qui la viola. Je veux bien prendre tout le blâme sur moi, car je n'en ai déjà eu que trop pour ce que j'ai mérité. Puissé-je, m'écriai-je, me justifier par ma mort comme fit Lucrèce, si je suis traitée aussi cruellement qu'elle.... Alors il mit la main dans mon sein : l'indignation que cette effronterie me causa, redoubla mes forces : je me donnai un mouvement violent, par lequel je m'arrachai d'entre ses bras » (*Paméla, ou la vertu récompensée, traduit de l'anglois*, 1743 : 53).
17. Pour ce qui est des réécritures critiques de la *Pamela* anglaise, qui constituaient la proto-réception du modèle en France, voir entre autres Hartmann (48).
18. Notons de même que l'analogie séquentielle avec *Pamela* se manifeste dans la scène où, tout comme Mr B, Lord Sandwick se cache dans un abri pour épier sa victime dans l'intimité de sa chambre : « Une porte artistement construite au pied de son lit, & que le diable n'auroit pas deviné, étoit notre seule séparation. Toutes les nuits je me rendois dans sa chambre. A la lueur de la lampe, je découvrois des beautés qui m'environnoient d'amour. Mais un certain respect, que je n'ai jamais éprouvé, arrêtoit la témérité de mes desirs » (111).
19. Pour une analyse de l'influence de S. Richardson sur les nouvelles de Baculard d'Arnaud, voir Soupel.
20. Il s'agit d'une réédition de *Fanni, ou l'heureux repentir, histoire angloise* (1764). Nous avons consulté l'édition qui se trouve dans les *Epreuves du sentiment* (18).
21. C'est ce même personnage qui projette de corrompre lord Thaley, suivant le modèle de Lovelace : « Il faut, lui dit-il, mon ami, que tu aies lu ces misérables Romans français, te voilà perdu pour Londres, on te montrera du doigt quand tu reviendras... Je croyais avoir fait de toi un charmant Lovelace.... » (*Fanni* 9).
22. Ainsi, lorsque Lord Thaley se désintéresse momentanément de Fanni et finit même par épouser une autre femme, Baculard d'Arnaud représente la perfidie de Thaley comme une action involontaire, orchestrée par ses amis libertins : « S'il est permis de donner des couleurs moins noires à sa perfidie, on dira qu'il fut en quelque sorte traîné à l'Autel, qu'il pleura dans les bras mêmes de son épouse, celle qui étoit la femme de son cœur, la femme avouée et nommée par le ciel ; on dira que l'image de Fanni s'élevait toujours au fond de son âme » (*Fanni* 32).
23. Voir également le passage suivant: « Ciel! Qui m'eût dit que l'intrépide Burlington trembleroit un jour devant une enfant....Il faut faire cesser cette contrainte où je suis; il faut rentrer dans mon véritable caractère » (228). De ce fait, l'évolution est vécue, par le personnage même, comme une rupture pour ainsi dire « hors caractère ».
24. « Je vais me défaire de ma maison de Chelsea; elle me devient inutile; Je ne sais si je resterai en Angleterre: ce séjour renouvelle sans cesse mes douleurs. » (*Richard Bodley* 2 : 17).
25. Voir également le passage suivant de la même lettre : « Un auteur qui respecte les mœurs, s'il fait un roman, n'y doit jamais faire entrer ces détails dangereux, dont la Clarice et la Pamela de Monsieur

Ritshardsond [sic] sont lardés » (32).

26. Cette image apparaît également dans la comédie *Le François à Londres* (1727) de Louis de Boissy, où les stéréotypes culturels tant français qu'anglais sont mis en scène au plaisir du public français, ou encore dans plusieurs récits de voyage de l'époque. Pour l'Imagologie, voir e.a. Leerssen et Beller (2007).
27. Renvoyons encore à l'exemple de Clary.
28. Dans les romans de S. Richardson également, la vulgarité s'exprime dans les multiples jurons des personnages libertins (et surtout de Lovelace). Voir également Hynes.
29. C'est nous qui soulignons.

OUVRAGES CITÉS

- Baculard d'Arnaud, F. *Fanni ou l'heureux repentir. Histoire angloise. Epreuves du sentiment 1*. Paris : Laporte, 1803.
- Bony, A. *Leonora, Lydia et les autres. Etude sur le (nouveau) roman anglais au XVIIIe siècle*. Lyon : PUL, 2004.
- Bournon-Mallarme, Mme. *Mémoires de Clarence Welldone, ou le pouvoir de la vertu. Histoire angloise*. 2 vol. Londres et Paris : Cailleau, 1780.
- _____. *Richard Bodley, ou la prévoyance malheureuse*. Paris : Duchesne, 1785.
- Cazenobe, C. *Le système du libertinage de Crébillon à Laclos*. SVEC 282. Oxford : Voltaire Foundation, 1991.
- Dawson, R. *Baculard d'Arnaud: Life and prose fiction*. SVEC 141/142. Oxford : Voltaire Foundation, 1976.
- Degott, P. « Acculturation et réappropriation: La 'traduction' du discours amoureux dans les adaptations scéniques de *Pamela* ». *La Traduction du discours amoureux 1660-1830*. Ed. A. Cointre, A. Rivara et F. Lautel-Ribstein. Metz : PU de Metz, 2006. 237-53.
- Feilla, C. « Performing virtue: *Pamela* on the French Revolutionary Stage, 1793 ». *The Eighteenth Century* 43.3 (2002) : 286-305.
- Festa, L. « Sentimental bonds and revolutionary characters: Richardson's *Pamela* in England and France ». *The Literary Channel: The inter-national invention of the novel*. Ed. Margaret Cohen and Carolyn Dever. Princeton & Oxford : Princeton UP, 2002. 73-105.
- Grieder, J. *Anglomania in France 1740-1789. Fact, fiction and political discourse*. Genève : Droz, 1985.
- Grimm, F.M. et al. *Correspondance littéraire, philosophique et critique depuis 1753 jusqu'en 1790. Nouvelle édition*. Paris : Furne et Ladrance, 1829-1831.

Hartmann, P. « La réception de *Paméla* en France: les *Anti-pamela* de Villaret et Mauvillon ». *RHLF* 1 (2002) : 45-56.

Hynes, P. « Curses, oaths, and narrative in Richardson's *Clarissa* ». *ELH* 56.2 (1989): 311-326.

Keymer, T et Sabor, P. *Pamela in the Marketplace: literary controversy and print culture in eighteenth-century Britain and Ireland*. Cambridge : Cambridge UP, 2005.

Leerssen, J. et Beller, M. *Imagology: the construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

Lefèvre de Beauvray, C. *Histoire de Miss Honora, ou le vice dupe de lui-même*. Amsterdam & Paris : Dorand, 1766.

Leprince de Beaumont, J. *La nouvelle Clarice, histoire véritable*. Paris : Desaint, 1767.

McMurran, H. *The Spread of novels. Translation and Prose Fiction in the eighteenth Century*. Princeton : Princeton UP, 2010.

178

Millet, B. *Ceci n'est pas un roman : l'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754*. La République des Lettres 31. Leuven : Peeters, 2007.

Nadeau, M. « Des héroïnes vertueuses : autour des représentations de la pièce *Pamela* (1793-1797) ». *Annales historiques de la Révolution française* 344 (2006) : 93-105.

Piva, F (ed). *Les mémoires de Pamela, écrits par elle-même*. Fasano : Schena editore, 2007.

Richardson, S. *Pamela ou la vertu récompensée, traduit de l'anglois*. Londres & Liège: Bassompierre-Delorme de la Tour, 1743.

_____. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Ed. Thomas Keymer and Alice Wakely. Oxford : Oxford UP, 2008.

Sabatier de Castres, A. *Les bizarreries du destin, ou Mémoires de Milady Kilmar*. Paris : Moutard, 1781.

Soupel, S. « Richardson as a source for Baculard d'Arnaud's nouvelle ». *RLC* 67.2 (1993) : 207-217.

Versini, L. *Le roman épistolaire*. Paris : PUF, 1979.