

Le Monde Français du Dix-Huitième Siècle

Volume 3, Issue 1 2018

Fiction des origines

La veillée en prison dans *Amélie* (1762) de Mme Riccoboni ou le pouvoir de la causerie amicale

Isabelle Tremblay, Collège militaire royal du Canada,
Isabelle.Tremblay@rmc.ca

<https://doi.org/10.5206/mfds-ecfw.v3i1.1694>

La veillée en prison dans *Amélie* (1762) de Mme Riccoboni ou le pouvoir de la causerie amicale

Certes, le *Préservatif contre l'anglomanie* (1757) de Fougeret de Montbron confirme qu'au milieu du siècle, l'anglophilie qui infléchit l'ethnocentrisme français devient une véritable fixation. En portant le regard de l'autre côté de la Manche, penseurs, philosophes, encyclopédistes, romanciers et romancières jettent les bases d'une attitude nouvelle face à l'organisation politique, économique, sociale et culturelle de la France. La traduction française devient le pivot de la diffusion européenne de l'idéal anglais : « ce sont en premier lieu les traductions libres de langue française qui déterminent le mouvement anglophone en Europe »¹, explique Beatrijs Vanacker. À la traduction de romans anglais qui s'amorce vers 1740² succèdent de nouvelles initiatives littéraires telles que la pseudo-traduction et le genre des « histoires anglaises ». À une époque où le roman n'a pas encore obtenu ses lettres de noblesse, le topos de la traduction se présente comme un moyen efficace pour éluder la responsabilité du récit du point de vue des romanciers et des romancières qui font face à la censure, tout en leur servant de masque littéraire garant de succès³. Dans la France des Lumières, la traduction libre, c'est-à-dire la tradition des « belles infidèles »⁴, l'emporte sur la traduction littérale⁵ et s'apparente surtout à un exercice de réécriture critique ou plutôt à un travail d'adaptation, d'appropriation et de perfectionnement du contenu d'origine, conformément aux normes culturelles et esthétiques, de même qu'au goût français. Une œuvre traduite devient donc une œuvre à part entière⁶. C'est pourquoi Susan Bassnett est d'avis qu'il importe de penser la traduction en termes d'« ensemble de pratiques textuelles »⁷ plutôt qu'en tant qu'oppositions binaires.

Au nombre des romanciers anglais traduits en France⁸, on compte Henry Fielding dont les romans ont retenu l'attention de plus d'une vingtaine de traducteurs et de traductrices, tels que

¹ Beatrijs Vanacker, *Altérité et identité dans les « histoires anglaises » au XVIII^e siècle. Contexte(s), réception et discours*, Leiden, Brill, 2016, p. 67.

² Josephine Grieder, *Anglomania in France 1740-1789*, Genève, Droz, 1985, p. 65. Françoise du Sorbier ajoute que « le goût pour le roman anglais ne s'installe vraiment qu'après la percée de Richardson avec la traduction de *Pamela* en 1742 » (« Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIII^e siècle », dans *Le Continent européen et le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Reims, PU Reims, 1986, p. 120).

³ Wilhelm Graeber soutient que « les anciennes valeurs sont renversées : celui qui veut divulguer un ouvrage doit l'appeler "traduit de l'anglais", car cette même littérature anglaise qu'on avait bafouée commence à jouir d'une popularité plus grande que la littérature française » (« Le charme des fruits défendus : les traductions de l'anglais et la dissolution de l'idéal classique », dans Michel Ballard et Lieven d'Hulst (dir.), *La Traduction en France à l'âge classique*, Villeneuve-d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 316).

⁴ Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

⁵ À ce sujet, voir Mary Helen McMurrin, « Eighteenth-Century Translating », dans *The Spread of Novels. Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, Princeton, PU Princeton, 2010, p. 1-27. Kristiina Taivalkoski-Shilov fait remarquer que la traduction libre se comprenait comme « la norme de plus en plus dominante » à l'époque (*La Tierce Main. Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII^e siècle*, Artois, PU Artois, 2006, p. 78).

⁶ À ce sujet, Shelly Charles convient que « l'activité de traduction frôle parfois, par son importance quantitative, l'activité de création originale » (« Traduire au dix-huitième siècle », dans Jonathan Mallinson (dir.), *The Eighteenth Century Now: Boundaries and Perspectives*, SVEC, 2005 : 010, p. 135).

⁷ Susan Bassnett, « When is a translation not a translation? », dans Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Constructing Culture: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Cromwell Press, 1998, p. 39. Je traduis.

⁸ Mary Helen McMurrin estime que l'apport des romans anglais constitue 20 % de la fiction publiée en prose en France à compter de 1750 (« National or transnational? The Eighteenth-Century Novel », dans Margaret Cohen et Carolyn Dever (dir.), *The Literary Channel. The Inter-National Invention of the Novel*, Princeton, PU Princeton, 2002, p. 53).

l'abbé Prévost, l'abbé Pierre Desfontaines, Pierre-Antoine de Laplace et Marie-Jeanne Riccoboni⁹. Actrice, épistolière et romancière, Mme Riccoboni, qui obtient les suffrages du public français grâce aux *Lettres de Fanni Butlerd*, une pseudo-translation publiée en 1757, et aux *Lettres de Milady Juliette Catesby* (1759), un roman appartenant au genre des histoires anglaises, amorce sa carrière de traductrice en 1762. Avec le précieux soutien de son amie Thérèse Biancolelli, elle traduit *Amelia*, un roman d'Henry Fielding publié pour la première fois à Londres en 1751¹⁰. Son roman survit à la traduction plus fidèle que réalise la même année Philippe-Florent de Puisieux¹¹, laquelle est entièrement tombée dans l'oubli et ne connaît aucune édition moderne¹². Elle poursuit sa carrière de traductrice en 1768 avec une comédie de Garrick, *Le Mariage clandestin*, puis en 1769, avec un recueil de cinq pièces de théâtre, *Nouveau Théâtre anglais*. Son intérêt pour la littérature d'outre-Manche¹³, de même que les liens d'amitié et la correspondance qu'elle entretient avec des acteurs, auteurs, philosophes et diplomates anglais, dont David Garrick, Robert Liston, David Hume et Horace Walpole¹⁴, en font une véritable anglophile. Bien qu'elle s'avoue fâchée des traductions anglaises de ses propres romans, qu'elle juge « tout de travers »¹⁵, Mme Riccoboni privilégie la traduction libre comme la majorité de ses contemporains. Dans la lettre à son éditeur Humblot, qui ouvre *Amélie*, Mme Riccoboni affirme avoir entrepris « une folie » et soutient que sa piètre maîtrise de l'anglais explique la « traduction très infidèle », « tout de travers »¹⁶ et issue du mode de la devinette. Pour excuser cette initiative, Mme Riccoboni prétexte l'incompétence, lieu commun des femmes qui écrivent à l'époque des Lumières¹⁷. Or, un tel aveu ne tiendrait-il pas plutôt d'une subversion ironique des contraintes d'écriture qui pèsent sur les romancières ? Le contenu du roman auquel Annie Rivara reconnaît une « audace incommensurable »¹⁸ le laisse du moins supposer¹⁹. En « gâtant

⁹ Alain Lautel, « La fortune française de six auteurs anglais du XVIII^e siècle fondée sur des appréciations numériques », dans Michel Ballard et Lieven d'Hulst (dir.), *La Traduction en France à l'âge classique*, op. cit., p. 141.

¹⁰ On constate qu'une erreur s'est glissée dans le Catalogue de la BnF qui fait remonter la traduction française de Mme Riccoboni à 1743 alors que l'original est publié en 1751.

¹¹ Sa traduction porte le titre suivant : *Amélie, histoire anglaise, traduite fidèlement de l'anglais de M. Fielding*. Je souligne.

¹² Le roman de Mme Riccoboni connaît plus de 17 éditions jusqu'en 2000 alors que celui de Puisieux n'est réédité que 6 fois. La dernière réédition de la traduction de Puisieux chez Duprat-Duverger remonte à 1804.

¹³ Emily Crosby note que Mme Riccoboni « avait dans sa bibliothèque un grand nombre de livres anglais. Ses amis anglais lui en envoyaient et elle en faisait acheter à son éditeur Becket avec l'argent que lui rapportait la vente de ses romans en Angleterre » (*Une romancière oubliée. Madame Riccoboni. Sa vie, ses œuvres, sa place dans la littérature anglaise et française du XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, [1924] 1970, p. 121).

¹⁴ Sur le réseau anglais qui compose son entourage, voir Emily Crosby, op. cit.

¹⁵ Lettre à Robert Liston du 21 juin 1772 citée dans Elisabetta de Troja, « Casanova, traducteur de Madame Riccoboni », dans Marie Vialon (dir.), *La Traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2001, p. 191.

¹⁶ Marie-Jeanne Riccoboni, « Lettre à M. Humblot, Libraire », dans *Amélie, sujet tiré de M. Fielding*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Foucault, [1762] 1818, tome 2, p. 3-4. Les références sont à cette édition.

¹⁷ À ce sujet, Marie-Pascale Pieretti fait remarquer que « in the prefaces to their translations, du Châtelet, Dacier, Thiroux d'Arconville and other translators typically use a self-deprecatory tone that contradicts the scope of translator's work » (« Women Writers and Translation in Eighteenth-Century France », *The French Review*, 2002, vol. 75, n° 3, p. 475).

¹⁸ Annie Rivara, « *Amelia* de Fielding en 'habit français', Puisieux et Mme Riccoboni », dans Annie Cointre, Alain Lautel et Annie Rivara (dir.), *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, Arras, PU Artois, 2003, p. 224.

¹⁹ Shelly Charles ajoute que Mme Riccoboni réalise un « procès parodique du roman sentimental » par le biais de la traduction (« Traduire 'tout de travers'. *Amélie* entre adaptation et parodie », dans Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans (dir.), *Mme Riccoboni. Romancière, épistolière, traductrice*, Paris, Peeters, 2007, p. 252).

Amélie »²⁰ pour reprendre l'expression de Friedrich Grimm, Mme Riccoboni, passée maître dans la rhétorique de préface auto-dépréciative, transforme la traduction et l'anglomanie en escortes narratives de légitimation : grâce à elles, elle fait entrer dans la République des lettres un texte propre à réhabiliter la voix des femmes et leur combat pour une société plus juste²¹. À l'ombre d'Henry Fielding et sous le masque de traductrice, Mme Riccoboni investit d'une charge critique surprenante le discours de Miss Matheus, enfermée à double tour dans la prison londonienne de Newgate. Une telle ambition confirme que l'imaginaire de la traduction peut conduire à ce que Gideon Toury appelle un « acte de planification culturelle »²². La présente étude sur la portée et l'impact de la veillée en prison, qui acquiert de nouvelles proportions en s'étendant sur plus de la moitié du roman²³, met en lumière le contrôle et le pouvoir que s'arroge la locutrice incarcérée pour meurtre grâce à la causerie amicale, comprise comme une « conversation exclusive »²⁴, pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Elizabeth Goldsmith, mais aussi le défi que lance Mme Riccoboni à ses contemporains à une époque où le roman se conçoit comme un « livre de vie [et qu'il] est perçu comme un lieu de formation sentimentale, morale, idéologique, pratique même, en prise directe sur la réalité »²⁵.

Bien que la plus grande qualité des romans anglais soit leur objectif moral, explique Josephine Grieder²⁶, et qu'Henry Fielding assure la postérité du roman domestique avec *Amelia*, dont le personnage éponyme se démarque par ses rôles de mère et d'épouse, Mme Riccoboni relègue la vertueuse Amélie au second plan et réserve une place de choix à Miss Matheus, femme criminelle et marginale, tant en raison de sa sensualité que de son indépendance. Antagoniste du personnage éponyme, Miss Matheus dénonce ouvertement les défauts du sexe masculin, son insensibilité, son inconstance, son égoïsme, mais surtout l'injustice qui donne à la vertu ce que Rotraud von Kulessa appelle un « caractère sexué »²⁷ et qui entraîne de nombreux préjugés sur les femmes, tout en empêchant l'égalité. En modifiant l'éclairage que le texte source réserve à un personnage féminin indépendant, célibataire, criminel et rebelle, Mme Riccoboni subvertit la norme et rompt avec les modèles féminins qu'exaltent Rousseau et Richardson grâce à Julie et à Pamela. Au XX^e siècle, ce remaniement surprend encore les critiques comme en témoigne l'affirmation suivante d'Emily Crosby : « [...] l'héroïne ne paraît pour la première fois qu'au beau milieu du livre, au moment où le lecteur commence à se désespérer de jamais la voir. Ce *défaut* qui provient, probablement de la hâte

²⁰ Friedrich Melchior Freiherr von Grimm, *Correspondance, littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier Frères, [1763] 1878, vol. 5, p. 231.

²¹ Aux yeux de Julie Candler Hayes, la préface de Mme Riccoboni constitue « a witty tour de force that overturns all the conventions, beginning with the most sacred rule, that the translator should master the foreign language » (*Translation, Subjectivity, and Culture in France and England, 1600-1800*, Stanford, PU Stanford, 2009, p. 153).

²² Gideon Toury, « Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations », dans Eva Hung (dir.), *Translation and Cultural Change. Studies in History, Norms and Image-projection*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2005, p. 4. Je traduis.

²³ Chez Fielding, la veillée en prison compose 24 % du roman, soit 285 pages sur 1200. Dans l'édition de 1752 imprimée chez Millar, il s'agit des pages 42 à 285 du volume 1 et des pages 1 à 21 du volume 2. Au contraire, sous la plume de Mme Riccoboni, qui réduit le roman de Fielding de plus du trois quart, elle compose presque 60 % du roman, soit les pages 7-171 dans l'édition des *Œuvres complètes* publiée chez Foucault en 1818.

²⁴ Elizabeth Goldsmith, *Exclusive Conversations. The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphie, PU Pennsylvania, 1988.

²⁵ Shelly Charles, « Réécriture féminines du patrimoine romanesque au tournant des Lumières », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La Tradition des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 60.

²⁶ Josephine Grieder, *op. cit.*, p. 66.

²⁷ Rotraud von Kulessa, « Le code de la sensibilité et l'éducation morale chez les femmes éducatrices au XVIII^e siècle », dans Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, PU Rennes, 2007, p. 135.

avec laquelle l'auteur et son amie avaient préparé la traduction pour l'imprimeur, ne se retrouve pas dans les propres romans de Mme Riccoboni »²⁸.

Comprise comme un « défaut », l'initiative de la romancière est déboutée par des explications biographiques. Certes, Mme Riccoboni mobilise un certain nombre de précautions pour préparer la réception de son roman. Tout d'abord, le masque de la traduction et l'incompétence qu'elle allègue dans le discours de préface la libèrent de toute accusation d'atteinte aux conventions littéraires. Sous l'égide d'un romancier anglais célèbre, Mme Riccoboni prend ses distances avec une intrigue qui a pour cadre l'Angleterre, nation réputée pour son libéralisme depuis la publication des *Lettres philosophiques ou lettres anglaises* (1734) de Voltaire. Ensuite, en souscrivant au genre sentimental, perçu comme un mode d'écriture féminin²⁹, elle réduit la portée critique de son discours, désormais reçu comme appartenant exclusivement à la fiction, donc sans aucun effet sur les mœurs³⁰. Ainsi, grâce à un habile dosage des conventions romanesques et des attentes qui pèsent sur l'écriture féminine, non seulement Mme Riccoboni fait entendre la voix d'un personnage féminin secondaire abject, parce que criminel, et réduit à un « symbole de la féminité dystopique »³¹ sous la plume de Fielding, mais elle lui ménage également une hégémonie illocutoire et une autorité discursive sans précédent. Le discours que tient l'héroïne de Mme Riccoboni ne dépend pas de la compréhension de son interlocuteur – Finton – pour progresser ni de ses marques d'affection³². Son récit n'est pas soumis aux interruptions de son ami, avide de diriger son discours dans la version anglaise³³. Outil de contemplation d'une tentative de meurtre qu'elle assume pleinement, la prise de parole que rend possible le tête-à-tête entre amis permet à Miss Matheus de défendre son droit à l'action. Si elle parle de gloire, de triomphe, de bonheur, de satisfaction et de délices, c'est que son crime est entièrement justifié à ses yeux³⁴.

Bien que la traduction autorise l'emploi de l'autorité auctoriale propre à la narration hétérodiégétique du texte source, Mme Riccoboni limite l'étendue de ce mode, de sorte que la causerie intime entre amis repose en grande partie sur la narration homodiégétique. En effet, Susan Lanser fait remarquer que les sous-titres, le premier chapitre et presque tous les jugements du narrateur omniscient sont supprimés³⁵. En refusant de diviser son roman en multiples chapitres et en supprimant les longs sous-titres descriptifs, tel que « Chapter VI containing the extraordinary behavior of Miss Mathews on her meeting with Booth, and some endeavours to prove by reason and authority, that it is possible for a woman to *appear to be what she really is not* » (vol. 1, p. 42), Mme Riccoboni évite de faire peser sur Miss Matheus des jugements négatifs et de la soumettre aux réparties ironiques du narrateur omniscient de l'original. Dans un passage qu'elle ajoute, le narrateur concède que Miss Matheus n'a peut-être pas « été d'une exactitude scrupuleuse sur de certains faits »

²⁸ Emily Crosby, *op. cit.*, p. 125. Je souligne.

²⁹ Antoinette Sol, *Textual Promiscuities: Eighteenth-Century Critical Rewriting*, Lewisburg, PU Bucknell, 2002, p. 28.

³⁰ Antoinette Sol précise bien que « a concerted effort was made to counteract any threat from subversive and threatening content through the reevaluation of aesthetic principles. Women's plots were considered to be absurd fantasies that could only be encountered in a novel and never in real life. » (*Ibid.*, p. 32.)

³¹ *Ibid.*, p. 86.

³² Chez Fielding, Miss Mathews ne peut continuer son récit qu'après que Booth l'a apaisée : « Booth attempted all in his power to sooth her; and she soon recovered her powers, and proceeded in her story. » (*Amelia*, London, A. Millar, [1751] 1752, vol. 1, p. 69. Les références sont à cette édition.)

³³ « Booth stopt her short, as she was running into another fit of passion, and begged her to omit all former matters, and acquaint him with that part of her history to which he was an entire stranger. » (vol. 1, p. 54.)

³⁴ On note qu'elle est convaincue qu'elle n'a pas « privé [sa] patrie d'un sujet qui lui fût utile » (29) en attendant à la vie de son séducteur, Summers.

³⁵ Susan Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, PU Cornell, 1992, p. 59.

(44). Néanmoins, il reconnaît que « quand il s'agit de la réputation d'une femme, il y aurait de la cruauté à s'en rapporter entièrement à un capitaine de dragons » (*ibid.*). Le témoignage d'une femme séduite puis abandonnée revêt donc une nouvelle valeur et est chargé d'un poids important pour rétablir sa réputation, de sorte que la voix de l'opprimée passe au premier plan, que son discours est reçu avec sérieux et gravité, tout en produisant un effet non négligeable sur un interlocuteur désormais « prévenu en sa faveur » (43). En effaçant les propos souvent calomnieux du narrateur, Mme Riccoboni épargne à Miss Matheus des jugements sur la déviance féminine qui, chez Fielding, servent en grande partie à construire ce que Kirsten T. Saxton appelle des « visions didactiques de contrôle social qui criminalisent l'agentivité féminine et qui diabolisent la criminalité féminine »³⁶. Kristiina Taivalkoski-Shilov précise que « la présence moins dominante du narrateur extradiegetique donne plus d'indépendance aux personnages, qui se dessinent par leur dialogue et par leurs actions »³⁷. En narrant sa propre désillusion amoureuse et son expérience douloureuse de la perfidie masculine, tout en conduisant le récit de son interlocuteur, Miss Matheus se construit sa propre « fiction d'autorité »³⁸, pour reprendre une expression de Susan Lanser.

Mme Riccoboni ramène au premier plan la force, l'intelligence et l'indépendance de Miss Matheus qui ne se réduit pas à sa seule fonction de faire-valoir de la vertu féminine qu'incarne Amélie. La criminalité et la marginalité qui servent à annuler la valeur de ce personnage féminin dans la version anglaise sont au contraire investies d'un pouvoir émancipateur chez Mme Riccoboni. Le récit à la première personne que fait Miss Matheus met en lumière de nombreuses circonstances atténuantes qui justifient ses actes et excusent son caractère. Victime de la duplicité d'un homme vil et insensible surnommé Summers, elle fait état des abus et des injustices qu'elle a essuyés et qui l'ont conduite au crime. Elle reconnaît ses torts et accuse sa vanité d'avoir été la cause de son malheur : « cette misérable vanité est une cruelle préparation à tous les vices ! elle m'a perdue, perdue sans retour » (19), admet-elle. Séduite et trahie, elle convient avoir été « crédule, faible, folle » (20), mais aussi jalouse. En invoquant les préjugés qui pèsent sur les femmes dans la société d'Ancien Régime — vanité, folie, faiblesse, indulgence, jalousie —, elle fait porter le blâme sur l'infâme qui l'a séduite, puis injustement abandonnée. Alors que Fielding attribue sa chute à l'ivresse physique causée par la consommation d'alcool³⁹, Mme Riccoboni rejette ce détail avilissant et accuse plutôt le mariage de sa sœur et le bal qui s'ensuit d'avoir produit chez elle une véritable ivresse affective : « Le son des instrumens, le bruit, le tumulte, le plaisir de la danse, la gaité du jour, tout ce qu'on disait à ma sœur, la présence de Summers, animèrent mes esprits, portèrent je ne sais quelle ivresse dans mon cœur. Elle se communiqua à mes sens; je me sentais étourdie, presque folle » (23).

Miss Matheus n'a que son amour, sa clémence et sa douceur à se reprocher. L'idéologie sentimentale l'emporte et elle déclare avec affliction : « après tout, c'est de moi, de ma folie, de mon extravagante passion, que je dois me plaindre » (34). Le sentiment triomphe, et elle pardonne à Summers ses torts à deux reprises. C'est pourquoi elle croit être digne de son « immortelle reconnaissance » (33), voire de sa « vénération » (34). La solitude où elle « s'obstin[ait] à vivre » et les remords qui « empoisonnaient souvent sa joie » (35) pendant son séjour à Londres où elle prétendait être l'épouse de Summers et non pas sa maîtresse, comme c'est le cas dans la version anglaise, témoignent des qualités morales de ce personnage qui aspire à la vertu. Sous la plume de Mme Riccoboni, le portrait ennobli de Miss Matheus en héroïne sentimentale gagne en nuances et

³⁶ Kirsten T. Saxton, *Narratives of Women and Murder in England, 1680-1760. Deadly Plots*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 85. Je traduis.

³⁷ Kristiina Taivalkoski-Shilov, *op. cit.*, p. 116.

³⁸ Susan Lanser, *op. cit.*

³⁹ « My father, though it was a very unusual thing with him, grew intoxicated with liquor; most of the men were in the same condition; nay, I myself drank more than I was accustomed to, enough to inflame, though not to disorder » (vol. 1, p. 65).

s'oppose à celui que trace Fielding, beaucoup plus schématique où la grandeur du sentiment disparaît et où l'attachement amoureux paraît presque risible.

À l'inverse de l'héroïne de Fielding qui est victime de l'« agonie de rage » (vol. 1, p. 81) que lui inspire la énième trahison de Summers, Miss Matheus recouvre plutôt « [ses] forces, [sa] fierté, [son] courage » (41) à cette occasion. L'arme du crime — un couteau chez Mme Riccoboni ; un canif chez Fielding — atteste à son tour du degré de férocité du personnage⁴⁰. Alors que Fielding parodie la violence féminine et dépossède la meurtrière de son pouvoir⁴¹, Mme Riccoboni met l'accent sur le droit à la colère et à la réparation que revendique haut et fort l'héroïne. En supprimant le personnage de Blear-Eyed Moll, une vile prisonnière chez Fielding, Mme Riccoboni refuse de peindre le crime au féminin d'une couleur qui risque de saper son potentiel émancipateur. Prête à affronter la mort et à se soumettre à la loi, Miss Matheus se confie à Finton, moins pour plaider sa cause que pour goûter les bienfaits d'un entretien intime avec un ancien ami. D'ailleurs, pour éviter que leur tête-à-tête soit interrompu, elle prend les dispositions nécessaires avec le concierge pour se procurer nourriture et éclairage, et coupe court à la suggestion de faire appel aux services de l'avocat Murphy, rebutée par « l'ennui d'un pareil entretien » (42)⁴². Reclus ensemble pendant plusieurs jours, Miss Matheus et Finton se livrent librement à la causerie amicale, en prélude à la séduction.

Libre de réfléchir et de développer sa pensée, Miss Matheus pose un regard critique sur l'ordre établi, en dénonce les injustices et tient un discours nouveau sur les relations entre les sexes. En se ralliant à ses consoeurs derrière un « nous » d'inclusion, elle rappelle les propos de Fanni Butlerd et de Juliette Catesby qui n'hésitaient pas elles non plus à affronter les hommes dans de violentes diatribes⁴³ : « Mais tant d'exemples de vœux trahis ne devraient-ils pas nous garantir des pièges qu'on nous tend ? » (23), s'exclame-t-elle. En militant en faveur d'une plus grande solidarité féminine, elle met en lumière les failles d'un système socio-économique fondé en grande partie sur les intérêts masculins. En tentant de gagner les femmes à ses vues, Miss Matheus interrompt son récit pour s'adresser à elles dans un aparté militant qui n'a pas son égal dans la version anglaise : « O femmes, femmes ! ne soyez point faibles, ne soyez point crédules, ne soyez point sensibles ! Craignez, fuyez, détestez ces monstres... » (34). L'avertissement se transforme en injonction gravissime et son discours

⁴⁰ Dans le roman de Mme Riccoboni, Miss Matheus menace Finton de tuer Amélie s'il n'acquiesce pas à ses demandes : « Le supplice ou la mort ne m'effraient point, vous le savez ; si je vous attends demain en vain, rappelez-vous Summers, et tremblez pour Amélie » (250). Kristiina Taivalkoski-Shilov estime que Miss Matheus est « plus dangereuse et plus dominante que dans l'original où elle disparaît en fait peu à peu du centre de l'action après qu'elle et Booth sont libérés de Newgate » (*op. cit.*, p. 118).

⁴¹ « Miss Mathews's attack on her treacherous seducer reads not as a terrifying spectacle but as a burlesque — a ridiculous and ultimately impotent act » (Kirsten T. Saxton, *op. cit.*, p. 103).

⁴² Au contraire, chez Fielding, Miss Mathews accepte les services de M. Murphy « whom she admitted to be her solicitor, though she still declared she was indifferent as to the event of the trial » (vol. 1, p. 87).

⁴³ À titre d'exemple, on peut rappeler le passage suivant des *Lettres de Fanni Butlerd* : « Monstres féroces, qui nous devez le bonheur et l'agrément de votre vie, vous qui ne connaissez que l'orgueil et l'amour effréné de vous-mêmes, sans la douceur, sans l'aménité qui furent notre partage, quel serait le vôtre ? [...] Sur quoi fondez-vous la supériorité que vous prétendez ? sur le droit du plus fort ? Et que ne le faites-vous donc valoir ? que n'employez-vous la force au lieu de la séduction ? Nous saurions nous défendre ; l'habitude de résister nous apprendrait à vaincre. Ne nous élevez-vous dans la mollesse, ne nous rendez-vous faibles et timides, que pour vous réserver le plaisir cruel que goût cette espèce de chasseur, qui, tranquillement assis, voit tomber dans ses pièges l'innocent proie qu'il a conduite par la ruse à s'envelopper dans ses rets ? » (*Lettres de Fanni Butlerd*, dans Raymond Trousson (dir.), *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, [1757] 1996, p. 268.) Juliette Catesby tient des propos semblables à son amie : « Ah, oui, les hommes ont de ces oublis ; leur cœur et leurs sens peuvent agir séparément ; ils le prétendent au moins et par ces distinctions qu'ils prennent pour excuse, ils se réservent la faculté d'être excités par l'amour, séduits par la volupté ou entraînés par l'instinct. Comment pouvons-nous démêler la véritable impression qui les détermine ? » (*Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son amie*, Paris, Desjonquères, [1759] 1983, p. 167-168.)

gagne en valeur de mise en garde pour les lectrices. En reprochant aux hommes leur hypocrisie, leur insensibilité et leur vanité, elle expose les manques qui minent les relations entre les sexes. Bien qu'elle reconnaisse que ses griefs ne concernent pas tous les hommes, elle regrette que l'exception ne fasse pas la règle : « Oh ! si tous les hommes vous ressemblaient, s'ils pensaient comme vous, ils auraient des autels dans mon cœur ! » (25), déclare-t-elle à Finton. Elle profite de son tête-à-tête avec lui pour dénoncer l'injustice qui soumet son sexe à des exigences socio-morales plus rigoureuses. Par exemple, alors que Finton estime Sir James parce qu'il est aimable et brave, mais aussi parce qu'il est un « intelligent officier » (121), Miss Matheus lui oppose sa conduite déplorable avec les femmes. Hardi, effronté, impudent, méprisant, inconstant, léger, ingrat et capricieux, il ne mérite pas l'égard qu'on lui accorde selon elle. Vaines, ses leçons n'ont aucun effet sur Finton qui lui rappelle l'usage selon lequel « il est rare que les hommes se fassent entre eux un mérite ou un crime de leur façon de penser sur les femmes » (123). Son plaidoyer se conclut par un constat négatif des principes masculins : « vous êtes des tyrans, des insensés » (123), tranche-t-elle. Le sort de Miss Matheus prouve qu'elle a raison de dénoncer l'injuste rapport de pouvoir qui subsiste entre les sexes dans la société d'Ancien Régime. Seule avec un homme au milieu de la nuit, enfermée à double tour dans la prison de Newgate, elle est en plus grande sécurité qu'elle ne le sera une fois libérée ! En effet, remise en liberté, elle court le risque d'être violée par Sir James qui souhaite lui faire payer les deux cents guinées qu'il lui a fait parvenir pour la secourir : « je la soumettrai, ou le diable l'emportera » (193), soutient-il dans un entretien avec Finton. Alors que dans la version anglaise, l'agression sur une femme avilie désignée à l'aide du substantif « whore » se rapporte à un intérêt financier et s'apparente à un règlement de compte pour rupture de contrat⁴⁴, sous la plume de Mme Riccoboni, il s'agit surtout de rivalité masculine et de domination misogyne : « c'est sa personne qui me tente, c'est le plaisir de triompher de l'impertinente, *de la réduire* » (194), affirme Sir James. Plus loin, il soutient encore : « je veux pouvoir dire que je l'ai eue *à mon tour* » (194). Sir James gagne le soutien de Finton, qui faisait figure d'exception aux yeux de Miss Matheus et pour qui elle avait « consent[i] à supprimer des vérités trop dures » (25) ! Après une longue discussion, les deux amis se serrent la main, ravis d'avoir conclu une entente profitable : « ils s'embrassèrent, se promirent de s'aimer toujours, se séparèrent contents l'un de l'autre » (195).

L'autorité discursive que s'arrogue Miss Matheus à l'occasion de la veillée en prison s'étend au récit de Finton qu'elle dirige du début à la fin et dont elle détermine les conditions d'énonciation. Non seulement elle prend l'initiative de l'entretenir⁴⁵, mais elle paie la nourriture, les bougies et la libération de son ami. Emily Crosby fait remarquer que sous la plume de Mme Riccoboni « toutes les transactions financières sont rendues plus importantes »⁴⁶, comme si elles conféraient aux personnages féminins un plus grand pouvoir⁴⁷. C'est ce qui explique le « droit que [Miss Matheus] croyait avoir acquis sur [Finton] » (187). Elle soutient que ni la curiosité, ni la distraction, ni l'amusement ne la motivent à faire l'écoute de son récit, mais que seule l'amitié explique son intérêt. Le contrôle qu'elle exerce sur son interlocuteur pour mener à bien sa quête de séduction et pour étendre l'empire de ses charmes se lit dans les arguments qu'elle lui oppose, de même que dans les remarques et les jugements qu'elle émet. Par exemple, elle met fin aux conseils du docteur Harrison tels que rapportés par Finton, alléguant que « ses idées sont gothiques » (100), et détourne son

⁴⁴ Chez Fielding, il déclare : « d---n me, if I do not enjoy her by some means or other, whatever it costs me; for I am already above 200 l. out of pocket, without having scarce had a smile in return. » (vol. 2, p. 55.)

⁴⁵ « Le lendemain, le gracieux commissionnaire de la veille vint l'avertir [Finton] qu'une des habitantes de Newgate désirait de l'entretenir dans son propre appartement » (12).

⁴⁶ Emily Crosby, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷ Colette Piau ajoute que « Quand Fielding préconise la tutelle financière d'Amélie dont le mari fera 'emploi de toute la dot', Riccoboni rectifie : Amélie aura "l'entière et pleine jouissance de sa fortune" » (« L'écriture féminine ? À propos de Marie-Jeanne Riccoboni », *Dix-huitième siècle*, 1984, n° 16, p. 383).

interlocuteur de ses obligations conjugales. Elle interrompt les réflexions morales de Finton, évitant qu'il ne s'attarde trop longuement à des idées susceptibles d'augmenter son amour pour Amélie : « Eh mon Dieu ! laissons la morale ; elle assomme » (95), déclare-t-elle au moment où il décrit une des plus « ravissante[s] nuit[s] » (95) avec son épouse. Ses attaques contre Amélie s'expliquent de la même façon. Aux louanges que prodigue Finton, Miss Matheus oppose la réflexion suivante, absente dans la version anglaise : « Mais on ne dit pas tout ce qu'on pense ; et sous un visage riant, on cache souvent des regrets amers, dont la confiance ne servirait à rien. L'amour-propre a bien des ressources » (51). Plus loin, blessée par les éloges que prononce Finton au sujet d'Amélie, elle lui répond par des avertissements et des menaces⁴⁸. Pour le faire douter des qualités de son épouse et pour ébranler sa certitude en sa vertu, elle pose des jugements négatifs⁴⁹. Elle n'hésite pas non plus à ridiculiser la conduite de Finton en se moquant de la soumission qu'il témoigne à son épouse⁵⁰. Parce qu'elle estime que les vapeurs d'Amélie font d'elle l'« être le plus ennuyeux, le plus désagréable, [...] fâcheux, fatigant, insupportable » (136), elle plaint Finton qu'elle espère gagner à sa cause.

À l'inverse du roman de Fielding où les interruptions de Miss Mathews sont de nature élogieuse et où ils prennent la forme de compliments⁵¹, de marques d'admiration⁵² ou de pitié⁵³, tout en confirmant la complicité des locuteurs⁵⁴, Mme Riccoboni lui confère une autorité souveraine dans le dialogue qui se déploie. Elle commente et juge négativement les actions de son interlocuteur, met en doute son jugement et impose son opinion. Soupçonneuse, elle n'hésite pas à interrompre son ami pour exprimer des conjectures sur sa conduite. Dans le passage suivant, par exemple, elle termine la phrase de Finton à l'aide d'une supposition : « Enfin un drap mis sur des cordes qui servaient à étendre du linge, tira d'embarras ma modeste amie, en lui formant une espèce de cabinet... où vos regards pénétrèrent sans doute » (92). Les « passons à », « laissons-là », « mais » qui ponctuent ses répliques confirment qu'elle dirige le discours de Finton dont elle remet en question les compétences rhétoriques en lui reprochant une « façon de conter assez mauvaise » (104). Elle déplore ses « répétitions inutiles » (52), de même que « cette foule d'épithètes » (104), condamne ses digressions⁵⁵ et l'accuse de « conte[r] comme une femme » (72) ! Miss Matheus se plaint que ses propos manquent d'originalité et ne satisfont pas ses attentes. Peu persuasif, Finton échoue à la convaincre du bien-fondé de son discours. En effet, elle convient qu'il « ne [la] persuader[a] jamais » (106) du noble caractère de Sir James qu'elle refuse de croire conforme au portrait que son ami brosse de lui. En déclarant « je le sais, j'en suis sûre » (122), elle met en doute le jugement de son ami et l'exactitude de ses paroles. Elle soutient également qu'il a une mauvaise mémoire et qu'il a oublié des « discours qui méritaient bien autant d'être gravés dans [son] esprit » (57)⁵⁶. Avidée de le contredire, elle déplore ses réactions et l'engage à changer de conduite : « quelle enfance ! défaites-vous de ces petits travers. Votre absence de Londres vous a rendu trop provincial ; on n'y tient pas. Il ne faut point rougir, il faut se corriger, entendez-vous, Monsieur ? » (136-137). Lorsqu'un désaccord oppose les deux amis,

⁴⁸ Elle le prévient : « prenez-y garde, on tolère les vices, on ne souffre point le ridicule » (105).

⁴⁹ Elle le plaint : « O quelle froide maîtresse pour un amant si passionné, si digne d'être adoré ! » (69)

⁵⁰ « Je me doutais bien qu'Amélie prendrait avantage de toutes vos folles adorations. J'aime à voir l'homme, cet être supérieur, se laisser subjugué » (141).

⁵¹ « Booth, thou art a noble Fellow; and I scarce think there is a woman upon Earth worthy so exalted a passion » (livre III, p. 210).

⁵² « I question whether you ever had an equal » (livre II, p. 110). Plus loin, elle déclare : « may I never see Heaven, if I don't think you an Angel of a Man » (livre III, p. 237).

⁵³ « I pity you, I pity you from my Sou! A man had better be plagued with all the curses of Egypt than with a vapourish wife. » (livre III, p. 218)

⁵⁴ « You need not take much pains to convince me of your Doctrine » (livre III, p. 205), lui dit-elle.

⁵⁵ « Vous allez d'une extrémité à l'autre; ou des minuties, ou un sommaire » (73), réclame-t-elle.

⁵⁶ Plus loin, elle ajoute qu'« on ne sait en vérité sur quoi compter avec [lui] » (150).

Miss Matheus a le dernier mot : « mais laissons ce vieux procès ; reprenez votre histoire » (124), ordonne-t-elle. Juge du récit de son ami dont elle relève tous les défauts, Miss Matheus convient avec déception : « votre récit m'excède, de la vie on ne conta avec tant de maladresse » (165). Perçus comme incohérents et douteux, les propos de Finton sont dépossédés de toute éloquence, de sorte que Miss Matheus « n'écout[e] point, enten[d] mal » (84). La communication échoue et la répétition s'impose, comme si le discours de Finton était vidé de son sens et que sa parole était vaine. Sourde aux propos tenus, Miss Matheus court-circuite le récit de son ami au sein duquel elle ne trouve pas la « générosité mutuelle »⁵⁷ qui doit gouverner leur entretien.

Du discours aux caresses, il n'y a qu'un pas. Lorsque Finton se remémore les « transports ravissants » avec Amélie, Miss Matheus s'efforce d'augmenter son affection en convenant qu'« il est de délicieux momens dans la vie » (119). Elle saisit les occasions où Finton aborde le sentiment d'amitié pour s'étendre sur le sujet et tenter de l'émouvoir. Elle profite des larmes que verse Finton pour le consoler par de « tendres caresses » et pour lui inspirer des « idées plus agréables » (167). Pris au piège de son propre récit sentimental, Finton se livre à l'amour, conduite ridiculisée par Sir James qui ironise : « vous aviez *besoin de vous distraire*. Vous avez cédé à vos sens » (191). Risible, sa conduite pendant la veillée en prison confirme le pouvoir qu'acquiert Miss Matheus grâce à la causerie intime.

Le concierge de la prison reconnaît lui aussi l'autorité que lui confère la posture d'amie-interlocutrice : « comment le mari d'une si belle dame s'est-il amusé à vous conter de si longues histoires ? » (172), lui demande-t-il. Cette scène, représentée dans l'une des deux gravures qui accompagnent le texte dans les éditions Volland des *Œuvres complètes* de Mme Riccoboni publiées en 1786⁵⁸, fait l'objet d'une seconde gravure de la main de François Manceau placée en frontispice du roman dans l'édition Foucault des *Œuvres complètes* publiées en 1818⁵⁹. Bien que l'approbation de Mme Riccoboni concernant les gravures de 1786 demeure incertaine⁶⁰, la mise en image de la réplique du concierge expose l'enjeu principal du roman de Mme Riccoboni : célébrer le pouvoir de la voix féminine, trop souvent marginalisée et reléguée dans l'ombre. En arrière-plan dans la gravure de 1786, les barreaux au-dessus de la tête de Finton, enfin réuni à Amélie, rappellent que la causerie intime entre une femme célibataire et un homme marié ne peut pas se prolonger hors des murs de la prison, espace de sociabilité marginalisé certes, mais néanmoins susceptible d'accueillir un modèle de communication capable de redéfinir l'interaction entre les sexes.

En effet, hors du huis clos carcéral, le contrat d'intimité qu'avait scellé la causerie intime est révolu. Le bal où Miss Matheus paraît en marmotte⁶¹ confirme que la « sociabilité est dominée par la

⁵⁷ Elizabeth Goldsmith, *op. cit.*, p. 22. Je traduis.

⁵⁸ Cette gravure continue d'orner *Amélie* en 1790 comme le confirme l'ouvrage dirigé par Jan Herman, Kris Peeters et Paul Pelckmans dans lequel les 24 gravures comprises dans les *Œuvres complètes de Madame Riccoboni, nouvelle édition, revue et augmentée par l'auteur et ornée de 24 figures en taille douce* sont reproduites (*op. cit.*). On note que cette gravure ne figure pas dans les *Œuvres complètes* de 1809 ni de 1826. La seconde gravure comprise dans l'édition Volland, dessinée par Brion de la Tour, représente Amélie et Finton réfugiés dans la chaumière de la nourrice Judith Atkinson. Ni l'une ni l'autre n'est reproduite dans l'édition moderne publiée en 2000 aux éditions Indigo & Côté-femmes. Voir Figure 1.

⁵⁹ Voir Figure 2.

⁶⁰ Marjin Kaplan soutient que Mme Riccoboni « may have been involved, selecting what episodes to illustrate or simply giving her (dis)approval of finished drawings ». (« Illustrating a Woman's Text in a Man's World. The Art of Visualizing Madame Riccoboni », *Image & Narrative*, 2014, vol. 15, n°3, p. 19.)

⁶¹ Il faut préciser qu'une marmotte, par opposition au large chapeau que revêt la bergère, désigne un fichu de style savoyard attaché sous le menton. Non seulement la marmotte est à l'honneur dans le tableau de Fragonard, *Jeune fille à la marmotte* (1780), mais elle fait également l'objet de plusieurs planches comprises dans *La Galerie des Modes et Costumes Français*, Paris, Esnault et Rapilly, 1778-1787. À ce sujet, voir Leimomi Oakes, « Terminology: Marmottes and the Savoyarde style », 2013, <http://thedreamstress.com/2013/07/marmottes-and-the-savoyarde-style/> Chez Fielding, Miss Mathews revêt plutôt un « blue Domino » (livre X, p. 13).

rhétorique du combat »⁶². En effet, Miss Matheus doit se tourner vers l'affrontement⁶³ et la force physique⁶⁴ pour entretenir Finton. Ni l'amitié, ni l'amour n'ont de poids. Seul le droit autorise désormais son discours : « de quel droit prétendez-vous me donner à lui ? à quel titre disposez-vous ensemble de mon cœur, ou de ma personne ? » (246), demande-t-elle à Finton en ce qui concerne l'entente qu'il a conclue avec Sir James pour la soumettre. En s'exprimant avec véhémence, elle crie, indignée d'avoir été trahie : « je veux le dire, *le répéter*, l'apprendre à tout le monde » (246), comme si la parole pouvait la venger et constituait un premier pas vers la justice. Gages de liberté, son célibat et sa fuite en France avec un nouvel amant s'opposent à la sujétion qui clôt son destin dans la version anglaise où elle est mariée à Sir James. Si à Paris elle « s'accoutuma à laisser vivre les inconstans » (287), c'est qu'elle trouve le moyen de composer avec l'ordre établi, tout en assumant sa sensualité et en conservant sa liberté.

En conclusion, pour Mme Riccoboni, la traduction se présente comme un moyen efficace pour s'interroger sur le roman domestique importé d'Angleterre, sur le triomphe du roman sentimental en France, sur les manquements de l'ordre établi, sur la place et le rôle des femmes dans la société d'Ancien Régime et sur le pouvoir de la causerie intime entre amis. Le masque de l'altérité que revêt ce roman traduit de l'anglais permet de réhabiliter la voix féminine, celle de Mme Riccoboni en particulier, et celle des femmes en général, tout opprimées ou marginalisées soient-elles. La veillée en prison — épisode du roman de Fielding, toile de fond de celui de Mme Riccoboni — sert d'assise au dialogue qu'entame la traductrice avec ses contemporains pour participer aux débats culturels qui animent les Lumières.

Isabelle Tremblay
Collège militaire royal du Canada

⁶² Elizabeth Goldsmith, *op. cit.*, p. 19. Je traduis.

⁶³ Il s'agit par exemple d'intimider Mistriss Tanger habillée en bergère pour l'exclure de sa conversation avec Finton en « jet[ant] du ridicule sur ses discours, sur sa taille un peu épaisse, [en] trouv[ant] sa parure de mauvais goût, son air gauche et son ton maussade » (242).

⁶⁴ « [...] s'il faisait un mouvement pour s'échapper, elle se fâchait, le mordait, l'égratignait ou le pinçait de toute sa force » (241). Elle va même jusqu'à « frapp[er] un grand coup sur l'épaule de M. Finton » (243).

Figure 1



Riccoboni, Marie-Jeanne, *Œuvres complètes de Mme Riccoboni, Nouvelle édition revue & augmentée par l'auteur, & ornée de 24 figures en taille douce*, Paris, Volland, 1786, tome II, p. 331.

Figure 2



Riccoboni, Marie-Jeanne, *Œuvres complètes de Mme Riccoboni, nouvelle édition, avec une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, et ornée de six Gravures*, Paris, Foucault, 1818, tome II.