

LE ROMAN ANGLAIS : *NANINE* ET *PAMELA*

Pierre Frantz

Université Paris-Sorbonne, CELLF 16-18 (UMR 8599)

La découverte qu'a faite Voltaire du théâtre anglais a eu, chacun le sait, un retentissement fort grand sur l'ensemble de la littérature dramatique française et sur la pratique du théâtre elle-même. Voltaire a été l'un des passeurs essentiels de ce théâtre. Le dire, c'est évoquer immédiatement Shakespeare, la traduction du monologue de Hamlet, la relecture de *Julius Caesar*. C'est aussi rappeler l'hostilité manifestée contre Shakespeare par la suite et principalement au moment où le cercle des shakespeareomanes français œuvrait activement pour traduire et faire connaître son œuvre. À telle enseigne que Voltaire est présenté alternativement comme un anglophobe réformateur ou comme un conservateur chauvin impénitent, à moins qu'on ne tente d'établir une sorte de moyenne improbable ou qu'on ne résolve tout par l'idée d'une évolution de l'auteur. Mais la relation ambivalente de l'auteur à Shakespeare ne doit pas faire écran à une multitude de questions bien moins directement traitées, même si plusieurs études leur ont été consacrées. Je veux parler, par exemple, de la relation que les comédies de Voltaire entretiennent avec la comédie anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles, relation évoquée au fil des pièces par Russell Goulbourne dans son livre¹. Alors qu'au XVII^e siècle, en France, on connaissait peu les comiques anglais et qu'on les mésestimait, Saint-Évremond avait, l'un des tout premiers, mentionné Ben Jonson ; Voltaire et Prévost évoquent les auteurs de la Restauration et de la période qui suit la Glorieuse Révolution. Des études diverses ont recherché ainsi des « sources anglaises » aux comédies de Voltaire. On en a trouvé, bien sûr, pour *Le Comte de Boursoufle*, pour *La Prude*, pour *L'Enfant prodigue*, ou pour *Saül*. Mais l'identification de ces sources, qui généralement se limitent à une trame narrative ou à de vagues échos, reste d'une pertinence limitée. Il ne s'agit, le plus souvent, que de cela, de « sources », qui n'ont guère de privilège. Ce qui devrait nous intéresser plus avant, ce sont les choix référentiels de Voltaire. Sa « politique de référence », si l'on préfère. Ce que Voltaire essaie d'élaborer, dès le milieu des années 1730, c'est en effet une voie nouvelle pour la comédie,

1 Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist*, SVEC 2006:03.

distincte de celle que suivent La Chaussée, Marivaux et Destouches. Une voie qui soit la sienne, qui suive la mode sans se conformer à elle pour autant. C'est ce projet original dont il convient de préciser quelques aspects et c'est lui qui explique l'usage complexe qu'il fait de la référence anglaise. En deux mots, c'est ce cadre qui permet de comprendre pourquoi Voltaire prend appui sur les auteurs comiques anglais pour une pièce comme *La Prude*, l'affiche, mais préfère s'inspirer d'un roman anglais célèbre, la *Pamela* de Richardson, lorsqu'il écrit *Nanine*, réservant ainsi une place secondaire à la comédie anglaise.

222

Dans ses *Lettres philosophiques*, Voltaire consacre la dix-neuvième lettre à la comédie des Anglais. Il fait reproche à Muralt de n'avoir mentionné qu'un auteur comique grossier, Shadwell, et lui oppose Wycherley, Vanbrugh, Congreve, et deux auteurs encore en vie, Steele et Cibber. Des comédies de Shakespeare, pas un mot à ma connaissance. C'est à Wycherley qu'il consacre le plus long développement, analysant successivement deux de ses pièces, toutes deux « tirées de Molière ». De la première, *The Plain Dealer* (1676) – inspirée du *Misanthrope* –, dont il expose assez longuement le sujet, Voltaire tirera l'intrigue de sa comédie, *La Prude*, composée en 1740 mais qu'il n'a pu faire jouer qu'en société, à Sceaux, en 1747. La seconde, écrit-il, « non moins singulière et non moins hardie, c'est une espèce d'*École des femmes* »². Voltaire reviendra encore sur la comédie anglaise dans la réédition de 1752, puis dans l'avertissement de *La Prude*, passages placés dans ce que les éditeurs de Kehl appellent les *Mélanges littéraires*. Les développements sur la comédie anglaise qui sont postérieurs à 1734 restent dans le droit fil des positions exprimées dans les *Lettres philosophiques*, vantant principalement Wycherley et Shadwell, mais accentuant en revanche les traits qui, de l'avis du philosophe, rendraient impossible la représentation de ces pièces sur une scène française.

Voltaire avance plusieurs opinions critiques. Il constate que, en général, les Anglais ont une franchise et une netteté d'expression qui ne lui déplaisent pas. Dans les *Lettres philosophiques*, il met plutôt l'accent sur « l'honnêteté » des mœurs et du langage. Il fait un éloge marqué de ces auteurs comiques d'outre-Manche, notant d'abord qu'aucun d'entre eux n'a rejeté Molière et que Wycherley s'est même inspiré de lui. La comédie anglaise lui paraît avoir, autant que faire se pouvait, assimilé les leçons de Molière. Plus encore, c'est elle qui lui paraît défendre l'esthétique de l'auteur du *Misanthrope* corrigeant même les défauts du dramaturge de Louis XIV. Wycherley était un homme qui « passait sa vie dans le plus grand monde, en connaissait parfaitement les vices et les

2 Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Raymond Naves, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 112.

ridicules, et les peignait du pinceau le plus ferme et des couleurs les plus vraies³ ». Congreve, de même, respectait les règles du théâtre, nuancait des caractères et la finesse de ses observations, jointe à la politesse de son langage, témoignait du milieu social dans lequel il vivait. La *comedy of manners* de la Restauration paraît donc à Voltaire correspondre à un art de « distinction sociale », lorsque du moins elle s'éloigne des farces basses de Shadewell, qui attireraient les foules mais méritent le mépris des gens de goût. Dans les textes postérieurs, c'est plutôt la verdeur de la comédie anglaise qu'il souligne.

Ainsi, dans les remaniements de l'édition de 1751 et dans les éditions suivantes :

[...] ce naturel nous paraîtrait souvent celui de la débauche plutôt que celui de l'honnêteté ; on y appelle chaque chose par son nom. Une femme fâchée contre son amant lui souhaite la v... Un ivrogne, dans une pièce qu'on joue tous les jours, se masque en prêtre, fait du tapage, est arrêté par le guet. Il se dit curé ; on lui demande s'il a une cure : il répond qu'il en a une excellente pour la chaude... Une des comédies les plus décentes, intitulée *Le Mari négligent*, représente d'abord ce mari qui se fait gratter la tête par une servante assise à côté de lui. Sa femme survient, et s'écrie : « À quelle autorité ne parvient-on pas par être p... ? » Quelques cyniques prennent le parti de ces expressions grossières ; ils s'appuient sur l'exemple d'Horace, qui nomme par leur nom toutes les parties du corps et tous les plaisirs qu'elles donnent. Ce sont des images qui gagnent chez nous à être voilées⁴.

Il multiplie les exemples de ce type ; remarquant cependant qu'Horace parlait net et que les Romains du temps d'Auguste étaient bien aussi polis que les Parisiens. Encore faut-il préciser que la satire autorisait une liberté, que le théâtre ne doit pas permettre et ne permettait pas aux Romains. En vérité, ce sont les mœurs nationales qui fournissent au dramaturge comique les repères nécessaires. Le rire n'est pas traduisible. Et le comique exige une transposition plutôt qu'une traduction.

Cherchant à se faire une place originale dans la création comique contemporaine, Voltaire cherche une voie qui concilie le comique à la façon de Molière et la comédie attendrissante à la manière de La Chaussée, de Destouches ou de Marivaux. Il puise donc, dans un premier temps, des deux côtés. Dans la préface de *L'Enfant prodigue*, en 1738 (première représentation en 1736), celle de ses comédies qui fut le plus souvent représentée au XVIII^e siècle, il se réfère directement à Molière et à Regnard en effectuant une sorte d'inventaire. Le vrai

3 *Ibid.*, p. 110.

4 *Ibid.*, p. 244-245.

comique universel lui paraît être celui des situations et des caractères. Il est susceptible de cohabiter avec des moments attendrissants. Un mixte en forme de cohabitation entre des éléments de comiques moliéresques et des éléments de la comédie nouvelle lui paraît donc la solution adéquate. Témoignent aussi de ce projet deux autres comédies de la même époque, *Le Comte de Boursoufle* et *Les Originiaux*.

224

Dans un second temps, Voltaire entreprend de suivre une autre voie, dans le sens d'un comique plus affirmé. L'enjeu des réflexions critiques qui accompagnent une comédie comme *La Prude* est de définir une voie franchement comique qui ne soit pas non plus un retour pur et simple à Molière et à Regnard, dont les ombres sont bien embarrassantes. Il fallait bien trucider un Molière Polonius, caché derrière toutes les tentures de Regnard. D'où le recours à la comédie anglaise. On pourrait formuler cela en disant que la comédie anglaise offre alors à Voltaire la possibilité d'un retour à Molière, qui passe par-dessus la tradition de ses imitateurs. L'indirection de la démarche lui permet de sortir de la tradition, qui s'épuisait dans la répétition des formules de Molière, et d'en retrouver l'esprit, rajeuni par le bain de jouvence anglais. Le double transfert culturel rajeunit ainsi l'esprit de la comédie de Molière.

On vérifiera cette idée en examinant *La Prude*. Voltaire situe sa comédie dans le spectre comique à une place qui lui paraît originale, en accusant les contrastes entre l'excès comique anglais et le fade conformisme français⁵. Un avertissement de l'auteur, dans l'édition de 1752, indiquait ceci :

Cette comédie est un peu imitée d'une pièce anglaise intitulée *Plain Dealer*. Elle ne paraît pas faite pour le théâtre de France. Les mœurs en sont trop hardies, quoiqu'elles le soient bien moins que dans l'original : il semble que les Anglais prennent trop de liberté, et que les Français n'en prennent pas assez⁶.

L'édition de Kehl présente une version plus développée de l'avertissement de 1752, et la comédie de Wycherley est évoquée dans ces termes :

L'intrigue est infiniment plus compliquée, plus intéressante, plus chargée d'incidents : la satire y est beaucoup plus forte et plus insultante ; les mœurs y sont d'une telle hardiesse qu'on pourrait placer la scène dans un mauvais lieu attenant un corps de garde. Il semble que les Anglais prennent trop de liberté, et que les Français n'en prennent pas assez.

5 Voir Jack Yashinsky, « Voltaire's *La Prude*: influences, philosophy, dramaturgy », *SVEC*, n° 217 (1983), p. 147-157.

6 Voltaire, *La Prude*, cité par Beuchot, M, t. 4, p. 389.

Quelques détails étaient l'idée que la crudité assez obscène de Wycherley ne saurait convenir au théâtre en France.

Croira-t-on que chez les nations polies les termes de gueuse, de p....., de bor..., de rufien, de m..., de v..., et tous leurs accompagnements, sont prodigués dans une comédie où toute une cour très spirituelle allait en foule ?

De ce fait, *La Prude* ne saurait être représentée qu'en société :

Je n'ai donc donné ici qu'une très légère idée de la hardiesse anglaise ; et cette imitation, quoique partout voilée de gaze, est encore si forte qu'on n'oserait pas la représenter sur la scène de Paris⁷.

Au fil des réécritures, la distance prise avec le modèle anglais ne cesse donc d'augmenter. Le curseur qui suit « la hardiesse » des mœurs se déplace. Voltaire grossit le trait en évoquant la hardiesse anglaise sans pour autant en revenir à la position des Français.

Comme l'explique Lessing, il a « bourré d'épisodes » la trame française⁸. Il a accusé les traits comiques du *Misanthrope* : « Tous les traits de Wicherley y sont plus forts et plus hardis que ceux de notre misanthrope⁹ ». Et lorsque Voltaire lui-même, dans *La Prude*, adapte l'auteur anglais, il opère en sens inverse : « Nos bienséances, qui sont quelquefois un peu fades, ne m'ont pas permis d'imiter cette pièce dans toutes ses parties ; il a fallu en retrancher des rôles tout entiers¹⁰ ». On dépouille Wycherley de certains traits comiques trop typiquement anglais pour être compris en France et on retrouve un Molière nouveau. Ce dessein de l'auteur est exposé précisément dans un prologue que Voltaire a récité à Sceaux, le 15 décembre 1747, devant la duchesse du Maine :

Daignez vous abaisser à de moindres sujets :
L'esprit aime à changer de plaisirs et d'objets.
Nous possédons bien peu ; c'est ce peu qu'on vous donne ;
À peine en nos écrits verrez-vous quelques traits
D'un comique oublié que Paris abandonne.
Puissent tant de beautés, dont les brillants attraits

7 Avertissement de l'auteur, *ibid.*, p. 390-391.

8 « De même que les Anglais sont contraints de bourrer d'abord d'épisodes les pièces françaises s'ils veulent qu'elles plaisent sur leur théâtre, de même devrions-nous débarrasser les pièces anglaises de leurs épisodes afin d'enrichir heureusement le nôtre. Leurs meilleures comédies, celles d'un Congreve, d'un Wicherley, nous seraient insupportables si l'on n'en éloignait pas ces excroissances luxuriantes. » (Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 49.)

9 Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. cit., p. 111.

10 Voltaire, *La Prude*, Avertissement de l'auteur, M, t. 4, p. 390.

Valent mieux à mon sens que les vers les mieux faits,
S'amuser avec vous d'une prude friponne, [...]»¹¹.

Le « comique oublié », c'est bien celui de Molière délaissé, sans doute, au profit de la comédie nouvelle dans le style de La Chaussée.

On ne reconnaît guère, cependant, l'auteur du *Tartuffe* ni celui du *Misanthrope* dans une pièce qui, en revanche, se tient assez près du modèle direct de Wycherley¹². L'histoire est tout à fait échevelée. C'est celle d'un brave capitaine, Blanford, qui a fait exploser son vaisseau attaqué par des pirates barbaresques, de son ami et associé, Darmin et du ou plutôt de la jeune Adine, jeune fille d'un consul en Grèce, travestie en homme pour échapper au harcèlement d'un amoureux Bassa. Celle-ci est tombée raide amoureuse du brave capitaine qui l'a sauvée. Blanford ne voit pas la rose à sa base, et s'imagine, à son retour, épouser la Célimène prude, à qui il a laissé son cœur. Du même coup, il pense retrouver sa cassette, laissée à un vilain Bartolin, caissier, dont la belle a secrètement fait son époux. À la fin de la pièce seulement, le cocu escroqué, enfin éclairé, récupère sa cassette et tombe instantanément amoureux de la jeune travestie. Romanesque échevelé, intrigues cousues de fil blanc... Les éléments du *Misanthrope*, du *Tartuffe*, qu'un sourcilleux sourcier irait ramasser dans cet amusant chaos, sont évidemment méconnaissables. On est un peu plus proche des *Fourberies de Scapin*. Mais on pense parfois aussi à *La Fausse Suivante* de Marivaux. Ce que Voltaire recherche, c'est un comique franc, un amusement un peu cynique, dans le style qu'il cultive dans d'autres genres littéraires, comme le conte. L'auteur anglais dévoile un Molière « moderne », pas bégueule, raconteur d'histoires, observateur fin des mœurs et capable d'imaginer des situations comiques irrésistibles. Mais cette voie, proche de son goût personnel, n'est pas à la mode : ce franc comique ne pouvait que restreindre la pièce au cadre d'un théâtre de société.

En 1748-1749, le poète a besoin pourtant d'un succès comique et depuis *L'Enfant prodigue*, près de treize ans auparavant, il fait attendre son public. *L'Enfant prodigue* est l'un des grands succès de comédie du XVIII^e siècle (260 représentations entre 1740 et 1793, sans compter celles de la période 1736-1740). *La Prude*, jouée en 1747, était en effet restée dans la sphère du théâtre de société, comme c'était prévisible, et Voltaire n'avait pu obtenir qu'elle fût jouée en public. Il lui faut donc aller dans le sens du goût nouveau,

11 *Ibid.*, Prologue, p. 392-393.

12 Sur ce curieux passage de Molière à Voltaire via Wycherley, on se référera au livre de Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist, op. cit.*, p. 102-105, à Antony M. Friedson, « Wicherley and Molière: satirical point of view in *The Plain dealer* », *Modern philology*, n° 64 (1967), p. 188-197 et à Hugh Gaston Hall, « From *Le Misanthrope* to *La Prude* via *The Plain dealer*, Molière, Wicherley, Voltaire », dans *Comedy in context. Essays on Molière*, Jackson, University Press of Mississippi, 1984, p. 223-237.

c'est-à-dire de la comédie nouvelle qui s'était acquis des partisans dans l'opinion philosophique mais aussi un public plus large. Les pièces de La Chaussée étaient en effet bien accueillies par le public : 22 représentations en 1747 par exemple, où l'on a joué *Le Préjugé à la mode*, *La Gouvernante*, *Mélanie* et *L'École des mères*, 119 représentations entre 1740 et 1747. Un peu plus tard, en 1750, on note encore la réussite de la *Cénie* de Françoise de Graffigny. Voltaire recherche donc un succès qui porte la griffe de sa propre conception de la comédie nouvelle, comme ce fut le cas de *L'Enfant prodigue*. Il s'agit, en somme, de répondre à La Chaussée et de le battre sur son propre terrain¹³.

On comprend alors pourquoi, lorsqu'il reprend son dessein de créer une comédie attendrissante, Voltaire ne peut plus recourir au modèle de la comédie anglaise, dont il a accusé les traits comiques, et qui lui a servi dans le sens d'une réaction contre la comédie nouvelle. Il fait donc jouer à Lunéville ou Commercy, d'abord en 1748, en société, une comédie nouvelle, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, créée un peu plus tard en public, au Théâtre-Français, le 16 juin 1749. Le succès de la pièce, dans un premier temps, n'a répondu qu'à moitié aux espérances de l'auteur ; elle atteint tout de même 51 représentations jusqu'en 1791. C'est la pièce qu'on joue avec *Irène* au Théâtre-Français le soir de l'inoubliable couronnement du Patriarche, et elle est donnée à nouveau au moment de la translation des cendres du philosophe au Panthéon. Ce n'est pas négligeable mais c'est peu, au regard des 198 représentations de *L'Enfant prodigue* au cours de la même période¹⁴. Comment analyser le projet de Voltaire ?

La *Pamela* de Richardson avait été traduite en français et publiée en 1742. Je n'entrerai pas ici dans la discussion qui concerne l'auteur de cette traduction, longtemps attribuée à l'abbé Prévost, mais qui lui est à présent retirée. Les commentaires et les études ont été nombreux depuis le XIX^e siècle. On trouvera un point sur la question dans les deux livres savants de Franco Piva, publiés en 2011 et 2012¹⁵. Une floraison de textes divers, édités par Franco Piva dans son tome II, avait alors salué ou escorté cette découverte par le public français. Le théâtre n'avait pas été en reste. Le 4 mars 1743, on crée la pièce de

13 Marie-Rose de Labriolle et Colin Duckworth affirment : « une forte compulsion intérieure l'a [Voltaire] poussé à aller de l'avant dans la voie nouvelle avec *Nanine*. On est obligé d'aller dans le sens de ceux qui en concluent que Voltaire a voulu démontrer qu'il était capable de faire une meilleure adaptation de *Pamela* que n'importe qui » (*Nanine*, OCV, t. 31B [1994], Introduction, p. 8). Ils rejoignent l'opinion de John Pappas, « Voltaire et le drame bourgeois », *Diderot Studies*, n° 20 (1981), p. 225-244, ici p. 229.

14 260 pour la période qui va de 1740 à 1791.

15 Franco Piva, *Pamela in Francia*, Fasano, Schena editore, 2 vol., t. I, *La Ricostruzione storico-critica*, 2011, t. II, *Testimonianze, testi critici e derivati*, 2012. On trouvera aussi quelques éléments intéressants dans l'édition de la *Pamela* de François de Neufchâteau par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

Boissy, *Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée* au Théâtre-Italien¹⁶. C'est un échec. Le 6 décembre de la même année, on représente au Théâtre-Français *Pamela*, comédie en cinq actes et en vers de Nivelles de La Chaussée¹⁷. C'est un four complet. Le 23 décembre 1743, c'est au tour d'une parodie de Godard d'Aucour, intitulée *La Déroute des Pamela*, au Théâtre-Italien¹⁸. Elle va avoir bien plus de succès que les deux *Pamela* précédentes. En 1749, l'actualité de *Pamela* est donc un peu défraîchie, mais elle est encore très présente dans la mémoire des contemporains de Voltaire. Il devait cependant être tentant, pour Voltaire, de repartir d'un échec de son « rival » La Chaussée et de jouer sur les souvenirs des spectateurs.

C'est donc cette fois un *roman* anglais et non une comédie anglaise¹⁹ qui constitue la référence (plutôt que la « source ») de *Nanine*. Voltaire n'en fait pourtant pas étalage, dans sa préface, car c'était inutile, et il a modifié les noms de personnages dans un souci manifeste de francisation et de distance avec le roman de Richardson. Une allusion humoristique le maintient en effet à la périphérie de la pièce :

228

NANINE

Je lisais.

LA BARONNE

Quel ouvrage ?

NANINE

Un livre anglais, dont on m'a fait présent.

LA BARONNE

Sur quel sujet ?

NANINE

Il est intéressant :

L'auteur prétend que les hommes sont frères,

Nés tous égaux ; mais ce sont des chimères ;

Je ne puis croire à cette égalité²⁰.

Voltaire entretiendra longtemps un rapport ambivalent avec ce roman, comme le montrent, peu de temps après, l'histoire de sa propre « Pamela », reconstruite

16 On en trouvera l'édition dans le tome II de Franco Piva, *Pamela in Francia*, *op. cit.*

17 Édition par Franco Piva dans le même volume.

18 Édition par Franco Piva dans le même volume.

19 Rien n'indique que Voltaire se serait inspiré de la pièce anglaise de James Dance dont une adaptation avait été jouée au théâtre de Goodman's Fields en 1741. La pièce est signalée par Marie-Rose de Labriolle et Colin Duckworth dans leur introduction, *OCV*, t. 31B, p. 4.

20 *Nanine*, I, 5, éd. cit., p. 93.

par André Magnan sur une hypothèse de Jean Nivat, et une comédie comme *L'Écossaise*. Il s'en inspire mais en sourit. Cette ambivalence est lisible dans la tension entre une adhésion pathétique à la touchante histoire de la jeune fille persécutée et la distance ironique avec laquelle Voltaire traite la sensibilité richardsonienne. Il dira (plus tard, il est vrai) dans une lettre de 1767 :

Je n'aime pas assurément les longs et insupportables romans de *Pamela* et de *Clarice*. Ils ont réussi parce qu'ils ont excité la curiosité du lecteur, à travers un fatras d'inutilités, mais si l'auteur avait été assez malavisé pour annoncer dès le commencement que Clarice et Pamela aimaient leurs persécuteurs, tout était perdu [...] ²¹.

Ce choix nous place précisément au cœur de la question. La critique n'a cessé de reprocher à la tragédie comme à la comédie leurs accointances louches avec le roman. L'article consacré par le dictionnaire de Trévoux à la comédie larmoyante indique ainsi :

On peut leur reprocher à tous d'avoir fait des romans au lieu de faire des comédies, et d'avoir su suppléer au défaut de génie en imaginant des situations intéressantes qui supposaient une infinité d'aventures romanesques.

Le débat sur la comédie nouvelle se trouve relancé précisément en 1749 par un livre de *Réflexions critiques sur le comique larmoyant* de Pierre-Mathieu Chassiron ²², cité par Voltaire dans la préface de sa pièce ²³. L'auteur, « académicien de La Rochelle », s'en prend au « romanesque lugubre, devenu sous mes yeux l'idole des femmes et des jeunes gens » ²⁴. Aussi la préface de *Nanine* répond-elle à Chassiron sur ce point :

Cet académicien judicieux blâme surtout les intrigues romanesques et forcées, dans ce genre de comédie où l'on veut attendrir les spectateurs, et qu'on appelle par dérision *comédie larmoyante*. Mais dans quel genre les intrigues romanesques et forcées peuvent-elles être admises ? Ne sont-elles pas toujours un vice essentiel dans quelque ouvrage que ce puisse être ²⁵ ?

Mais à quoi pense-t-on lorsqu'on stigmatise le *roman* dans les comédies larmoyantes d'un La Chaussée ? Richardson n'est pas au cœur de la cible : les critiques

²¹ Voltaire au comte d'Argental, 16 mai 1767 (D14179).

²² *Réflexions sur le comique-larmoyant* par Mr M. D. C. [Martin de Chassiron], Trésorier de France et conseiller au Présidial, de l'Académie de La Rochelle, Paris, Durand, 1749.

²³ Voltaire, *Nanine*, éd. cit., p. 66.

²⁴ Pierre-Mathieu Chassiron, *Réflexions sur le comique-larmoyant*, op. cit., p. 32.

²⁵ Voltaire, *Nanine*, Préface, éd. cit., p. 66-67.

qui dénoncent le romanesque dans la comédie visent plutôt le roman d'aventures. L'analyse de Diderot dans l'*Éloge de Richardson* est éclairante, je la rappelle :

Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans²⁶.

Je rappelle encore Diderot qui, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, définit en ces termes « le vernis romanesque qu'on reproche à certaines de nos pièces » :

Un ouvrage sera romanesque, si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchants ou trop bons ; si les choses et les caractères y diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre ; et surtout si l'enchaînement des événements y est trop extraordinaire et trop compliqué²⁷.

230

Voltaire répond donc au romanesque par le roman et *Nanine* propose une lecture de Richardson bien différente de celle de Boissy ou de celle de La Chaussée.

J'écarterai rapidement la pièce de Boissy, franche comédie, qui conserve même l'idée du travestissement en femme de Milord, soucieux de se rapprocher de la jeune Pamela grâce à ce stratagème. C'est précisément la forme comique dont Voltaire entend ici se démarquer. Plus intéressante est la manière dont le philosophe prend une distance avec La Chaussée qui, comme lui, se réclamait de la comédie nouvelle. Il se sépare de son rival principalement par deux idées. La première est celle de la simplicité de l'action. Les cinq actes de La Chaussée tentent de maintenir les grands traits de l'intrigue de Richardson. Comme chez Boissy, on reste en Angleterre. Un milord libertin encore, en passe de se repentir, une suivante Mme Jewks qui le seconde dans ses noirs desseins, une Miladi Davers, sa sœur, arrogante, un pasteur naïf et une Pamela fière mais explorée. L'auteur joue sur des rebondissements et des péripéties. Pamela tente de se suicider. Milord la croit noyée. Il lui donne une compagne qui n'est autre que sa mère déguisée, etc. Tout tient à la conversion vertueuse du Milord. Vertueuse mais *in extremis* et peu vraisemblable. Voltaire, lui, a choisi les trois actes et, même s'il a affirmé qu'il pourrait étendre sa pièce en cinq²⁸ et s'il a fait quelques tentatives

26 Diderot, *Éloge de Richardson auteur des romans de Pamela, de Clarisse et de Grandisson*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1972, 15 vol., t. V, p. 127.

27 Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 437.

28 « Savez-vous bien que je pourrais en faire cinq actes ? Le sujet le comporte. La Chaussée avait bien fait cinq actes de sa *Pamela*, dans laquelle il n'y avait pas une scène ? » (au comte d'Argental, 24 [juillet 1749] [D3965]).

dans ce sens, il s'est tenu à ce choix. La pièce se déroule en France. L'architecture en est très simple. À la fin du premier acte, le marquis est prêt à épouser Nanine. Il accepte même d'être le rival du paysan Blaise. Au second acte, péripétie : la baronne a surpris une lettre, que Nanine a adressée, avec de l'argent que le comte lui a donné, à un villageois nommé Philippe Hombert, et qui est libellée avec une véritable ambiguïté. Retournement : le comte chasse Nanine et revient vers la baronne. Acte III : nouvelle péripétie inverse et dénouement ; tout s'éclaircit. Voltaire a dépouillé l'intrigue de toute sa complexité romanesque. Il n'y a plus de *conversion* de l'aristocrate libertin à la vertu car le comte s'en tient à une conduite vertueuse. Beaumarchais jouera pourtant encore sur ce thème dans son *Eugénie* de 1767. La baronne, seule, porte la marque du personnage topique de la furieuse Anglaise (voir aussi *L'Écossaise* et *Eugénie*). Cette simplicité « traduit » au théâtre celle du modèle anglais. C'est donc un modèle de transposition. La Chaussée n'avait pas vu que, pour transposer au théâtre un roman comme *Pamela*, on ne pouvait en conserver l'intrigue sans la simplifier. Que le changement d'échelle entre roman et théâtre impliquait un nouveau point de vue. D'où son échec relatif. La leçon de Voltaire est ici proche de Marivaux.

La seconde idée qui ordonne cette lecture de Richardson est thématique. Il s'agit de la question sociale. Chez Richardson, ou du moins dans la traduction française de *Pamela*, l'accent est mis sur la « qualité ». M. B est riche et noble, mais en France la différence entre noble et roturier est d'essence... Chez La Chaussée, cette question sociale n'est pas absente. « Milord » (la dénomination du personnage est significative) est un grand seigneur et Pamela lui est inférieure. Mais qu'est-elle ? On ne sait pas trop. Sans doute, elle paraît sur scène en habit de paysanne, mais son langage, ses mœurs et sa noblesse personnelle font disparaître non la distance, mais sa nature. On est dans un monde romanesque, un conte, une pastorale, comme dans *La Double Inconstance* de Marivaux. Voici comment s'exprime la mère de Pamela :

Je reconnais enfin ces nobles sentiments

Qu'autrefois t'inspira ton père,

Mais ton persécuteur a pour toi des appas :

S'il use contre toi des plus grands attentats,

Il emploiera la ruse au défaut de la force.

[...]

Quant à son hyménée, il n'y faut pas penser ;

[...]

Car tout semble permis aux Grands : peu leur importe,

Quand ce n'est qu'aux dépens de gens de notre sorte.

Peut-être en viendra-t-il jusqu'à t'offrir sa foi.

Prends-y garde ; il n'est point de présent plus sinistre :
On pourrait supposer des témoins, un Ministre²⁹.

La jeune fille est la victime désignée d'un plan libertin. Le Milord envisage de lui faire miroiter le mariage sans s'exécuter. Peu importe une infériorité sociale, qui ne sert qu'à victimiser la malheureuse et ses « nobles sentiments ». Pamela appartient à cette série de victimes, plus souvent nobles que roturières, que sont Eugénie, Clarisse Harlowe, Emilia Galotti en Allemagne, mais aussi la présidente de Tourvel. La distance, au sens social du mot, s'oublie du reste, d'autant plus que Pamela se distingue des domestiques. Quand, à la fin, Milord veut punir la Jewks, Pamela s'exclame : « Eh ! ces sortes de gens n'ont ni vertus ni vices³⁰ ». La topique du mépris des domestiques n'est pas nouvelle mais elle est ici formulée de façon explicite, non par un théoricien mais par celle qui, socialement, devrait être proche d'eux. Le romanesque enfin, qui dramatise la différence des conditions, la transforme en l'intégrant à un fantasme érotique.

232

Voltaire traite la différence des conditions d'une bien autre manière. Voici comment s'exprime le père de Nanine, désigné comme « Le paysan » :

J'appris qu'ici ma fille fut nourrie,
Qu'elle y vivait bien traitée et chérie.
Heureux alors, et bénissant le ciel,
Vous, vos bontés, votre soin paternel,
Je suis venu dans le prochain village³¹.

Son histoire est racontée sobrement mais précisément. Il a été soldat, mais est resté dans le rang :

Permettez-moi seulement de vous dire
Qu'on promet cent fois de m'avancer :
Mais sans appui comment peut-on percer ?
Toujours jeté dans la foule commune,
Mais distingué, l'honneur fut ma fortune³².

Sans doute y a-t-il là une expression morale, un paysan à la Greuze, mais la définition est précise. On a dit sans aucune preuve que Voltaire aurait envisagé une scène de reconnaissance finale qui eût fait de Nanine une noble. Mais il

²⁹ Nivelles de La Chaussée, *Paméla*, III, 5, éd. Piva, dans *Pamela in Francia, op. cit.*, t. II, p. 329. On se reportera aussi à l'édition du théâtre de La Chaussée procurée par Maria Grazia Porcelli, *Comédies larmoyantes*, Bari, Lisi, 2002, p. 507-574.

³⁰ *Ibid.*, V, 7, p. 360.

³¹ Voltaire, *Nanine*, III, 6, éd. cit., p. 166.

³² *Ibid.*, p. 165.

a su tirer un parti bien plus intéressant du thème de l'exogamie sociale qui lui sert surtout à exprimer une pensée nette de la société. Qualifiée par la baronne de « L'objet le plus vil, le plus bas », Nanine est, comme dit la même baronne, « une créature »³³. Nanine est, comme le rappelle la baronne,

Une servante, une fille des champs
[...]
Que par pitié votre facile mère
Daigna tirer du sein de la misère³⁴.

On n'a pas beaucoup plus de précisions sur la nature du « service » de Nanine, mais c'est elle qui explique pourquoi la baronne vit dans la même maison que le comte : il fallait une maîtresse et non pas un maître... pour atténuer ce scandale d'amours ancillaires.

Le baron, tout comme sa vieille mère, formulent une conception de l'humanité, opposée aux préjugés inégalitaires. Il transpose son courage et sa vertu nobiliaire dans cette conception nouvelle de l'ordre social. Son courage à lui, c'est de braver les préjugés sociaux et d'adopter la posture d'un sage.

Irai-je en sot aux autres m'informer
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer ?
Quoi ! de mon être il faudra qu'on décide ?
J'ai ma raison ; c'est ma mode et mon guide.
Le singe est né pour être imitateur,
Et l'homme doit agir d'après son cœur³⁵.

La nature et la raison servent à justifier cette philosophie qui s'inscrit dans la dramaturgie. Le premier acte se conclut sur un moment fort ; le comte accepte d'être le rival en amour du paysan Blaise :

Mais la coutume... Eh bien, elle est cruelle ;
Et la nature eut ses droits avant elle.
Eh quoi ! rival de Blaise ! pourquoi non ?
Blaise est un homme ; il l'aime, il a raison³⁶.

Avec le personnage du comte, un nouvel héroïsme se dessine, sage, philosophique, cohérent. Sans doute ne peut-il s'établir que dans une sorte de sécession sociale : le comte et Nanine vivront en famille, à la campagne, à l'écart du monde. Mais il est fermement formulé. Reste qu'il y a là une expérience de

33 *Ibid.*, I, 5, p. 92.

34 *Ibid.*, I, 1, p. 80.

35 *Ibid.*, p. 83.

36 *Ibid.*, I, 9, p. 109-110.

pensée que Voltaire a située dans le cadre de la comédie. Il lui eût été difficile de faire autrement, sauf à inventer dix ans avant Diderot ce qu'inventera l'auteur du *Fils naturel*.

234 Le cadre de la comédie, à l'intérieur duquel Voltaire se tient fermement, impose ses limites et l'auteur, conformément à sa théorie de la juxtaposition du comique et de l'attendrissement, utilise les contrastes entre les personnages féminins pour la rendre sensible. La ligne de partage entre le sourire et les larmes divise les femmes : d'un côté Nanine, qui attendrit par son « mérite » moral (elle n'est ni intrigante ni ambitieuse, ni envieuse, ni... ni... ni...) et qui est jeune et très jolie. De l'autre les dames plus âgées, la baronne et la marquise, la mauvaise et la bonne fée, personnages assez marqués par le ridicule pour qu'on ne puisse les imaginer en marraines dans la haute société. On devine donc que le couple nouveau restera dans son château des champs et qu'il vivra dans sa thébaïde. Nanine ne manque pas de lucidité lorsqu'elle avertit le comte : « Le goût se passe, et le repentir reste³⁷ ». Richardson évoque les difficultés d'insertion de Pamela dans la société bourgeoise. Voltaire s'arrête au mariage, suggérant simplement quelques nuages à venir. Il se joue ainsi de la règle du dénouement euphorique, à laquelle il se plie.

Le genre de la comédie déréalise ainsi, inévitablement, ce que le roman richardsonien permettait de poser dans un cadre social identifié. Des allusions explicites aux mœurs de l'époque et un discours idéologique clair introduisent quelques dissonances dans un concert qui, sans elles, resterait pastoral ou utopique. Voltaire met le genre à distance et retrouve ainsi sa loi profonde, car toute comédie réussie est aussi métacomique. L'attendrissement final et l'ouverture de la comédie sur l'avenir assurent la communion empathique des spectateurs. Le sentiment d'humanité les relie autour d'une comédie qui doit à Térence plus qu'à Molière et dont l'idéologie explicite se trouve ainsi profondément dramatisée. La philosophie sociale de *Nanine* est ainsi portée par la forme même de la comédie. *Nanine* appartient de plein droit à une famille de pièces qui va jusqu'à *Pygmalion* de George Bernard Shaw et au *My Fair Lady* de George Cuckor.

37 *Ibid.*, II, 3, p. 122.