

La lettre d'amour du réel au fictionnel

LA LETTRE D'AMOUR : LES CORRESPONDANCES AUTHENTIQUES

La correspondance amoureuse se situe au confluent de deux *types de discours* dont elle combine les règles et les contraintes. Elle obéit aux impératifs du *discours épistolaire* comme interaction à distance et échange. Elle emprunte par ailleurs ses formes et ses thèmes au *discours amoureux*, qui lui fournit toute une panoplie de scénarios : déclaration, séduction, sollicitation, querelle, refus, rupture, etc.

Les modalités du discours épistolaire et amoureux, ainsi que leur division en genres et catégories, varient selon les époques ; on ne peut donc analyser la lettre d'amour sans tenir compte de ses variations socio-historiques. On peut néanmoins dégager certaines constantes de son dispositif d'énonciation en la distinguant d'autres catégories génériques relevant de l'épistolaire. Je tenterai de le faire en confrontant la lettre d'amour avec la lettre ouverte, qu'étudient D. Maingueneau et J.-M. Adam.

Les buts et le cadre participatif de la lettre d'amour

Le dispositif d'énonciation de la lettre d'amour s'élabore en fonction de ses *buts* et de son *cadre participatif*. Chacune de ces composantes subit une série de contraintes issues tantôt de la nature de l'épistolaire, tantôt des traits inhérents au discours amoureux.

Contrairement à la lettre ouverte, qui se range parmi les genres à *finalité externe*, la lettre qui déploie et module un discours amoureux figure parmi les correspondances à *enjeux relationnels*¹. En effet la lettre ouverte se réclame du discours polémique : dans une acception que le *Robert* fait remonter à 1835, elle consiste en un « article de journal rédigé en forme de lettre et généralement de caractère polémique ou revendicatif ». Comme toute polémique, la lettre ouverte a pour visée essentielle de présenter au public une prise de position dans un

1. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales 1*, Paris, Colin, 1990, p. 80.

débat en cours. La lettre d'amour se concentre au contraire, à l'instar de tout discours amoureux, sur la gestion des rapports individuels entre les participants; elle établit entre deux partenaires séparés dans l'espace une interaction qui vise à la création, à la modification ou à la confirmation d'une relation affective. Dans ce sens elle privilégie la communication aux dépens de l'information, et l'interaction aux dépens de tout projet dirigé vers l'extérieur. Sans doute permet-elle aux amants d'échanger des nouvelles et n'exclut-elle pas les finalités externes; mais ces buts sont subordonnés aux enjeux relationnels.

Par ailleurs la lettre ouverte et la lettre d'amour se distinguent par leur support matériel et leur *canal* de transmission. En effet, la correspondance amoureuse, manuscrite sur papier, est destinée à circuler entre les partenaires par les voies disponibles à leur époque. Au départ envoyée par messenger, elle a pu être livrée à la poste vers le milieu du XVII^e siècle, lorsque s'est instauré un service de courrier régulier en France entre Paris et la Province. La lettre ouverte naît quant à elle avec la presse moderne : elle est imprimée et diffusée dans les journaux; elle connaît par ailleurs les honneurs de l'édition en librairie puisque la dénomination de « lettre ouverte » s'étend à des textes publiés chez un éditeur (*Lettre ouverte à Harlem Désir* de Julia Kristeva chez Rivages, 1990). On peut ainsi distinguer entre la lettre au sens propre du terme telle qu'elle s'échange dans une correspondance livrée à la poste, et la lettre comme forme empruntée par un discours publié et diffusé dans des circuits étrangers au courrier ordinaire.

En ce qui concerne le cadre participatif, les deux genres épistolaires se différencient par leur *format de réception*, c'est-à-dire par les catégories de destinataires qu'ils visent¹. Comme le dit bien D. Maingueneau, la lettre ouverte s'adresse à un allocataire singulier ou collectif tout en visant derrière lui un public qui, pour n'être pas désigné, n'en est pas moins déterminant. Ainsi la *Lettre ouverte aux paysans* de Giono² (1938), qui est un appel à la paix, désigne comme allocataire direct l'ensemble de la classe paysanne mais tient compte en réalité de plusieurs types d'allocataires indirects (les dirigeants, les bourgeois, les intellectuels, etc.³.) Son caractère public l'expose par ailleurs à tomber entre les

1. Rappelons qu'E. Goffman distingue, dans toute interaction, les participants ratifiés, licites des « bystanders », témoins d'un échange dont ils sont en principe exclus. Parmi les destinataires licites, on trouve les allocataires directs, ceux à qui le locuteur s'adresse (« addressed recipients ») et les allocataires indirects, ceux qu'il prend en compte mais qu'il n'interpelle pas (« unaddressed recipients »). Erving Goffman, *Façons de parler* (Paris, Minuit; 1^{re} éd. en anglais, 1981), 1987.

2. Jean Giono, *Écrits pacifistes*, Paris, Gallimard (coll. Idées), 1970.

3. Pour une analyse plus détaillée du format de réception et du dispositif énonciatif de ce texte, on consultera Ruth Amossy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », in *L'Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, textes réunis et présentés par Ruth Amossy (Lausanne, Delachaux et Niestlé), à paraître en 1999.

moins de lecteurs non prévus au départ («bystanders»), sans que leur présence soit pour autant considérée comme transgressive ni même indésirable. La lettre ouverte se caractérise donc par le dédoublement, voire la démultiplication, de ses allocutaires.

La lettre d'amour est au contraire destinée à l'unique personne à laquelle elle s'adresse. Tout lecteur autre que le partenaire de la relation amoureuse apparaît en position de participant illicite, sinon de voyeur. On n'est pas censé lire les lettres intimes destinés à d'autres; ouvrir un courrier qui ne vous est pas adressé quand il s'agit d'une correspondance sentimentale est considéré comme une atteinte à la vie privée. Encore faut-il tempérer cette affirmation par un rappel historique. Les catégories du public et du privé telles que nous les connaissons aujourd'hui se sont élaborées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle; la circulation de la correspondance familiale, amicale, voire amoureuse était parfaitement admise à l'époque classique: les lettres d'amour de Guez de Balzac, de Voiture ou de Bussy-Rabutin suffiraient à en témoigner. On peut donc dire que la lettre ouverte inclut nécessairement un allocutaire direct et indirect, tout en tolérant des participants non ratifiés. La lettre d'amour, qui dans sa forme classique autorisait un allocutaire indirect, n'inclut dans sa version contemporaine que l'allocutaire direct et refuse toute autre forme de réception considérée comme «non ratifiée» et illicite.

A cela s'ajoutent plusieurs traits relatifs au statut social des participants qui dérivent du type de discours – polémique ou amoureux – dont se réclame la lettre. Dans la lettre ouverte, l'allocutaire direct et indirect représentent un groupe ou un courant d'opinion; le locuteur figure à son tour une instance sociale (l'écrivain, l'intellectuel) plus qu'il n'incarne un individu dans son unicité. Dans la lettre d'amour au contraire, l'échange s'effectue entre deux individus dans leur singularité. Le statut social des participants n'est pas nécessairement éludé, mais il est subordonné à leur personnalité irremplaçable.

Le dispositif d'énonciation : l'image de soi et de l'autre

Les buts et le format de réception de la lettre d'amour s'insèrent dans un dispositif énonciatif qu'on peut étudier à plusieurs niveaux étroitement corrélés. Le premier, dérivé d'une linguistique de l'énonciation inspirée de Benveniste, s'attache à l'inscription du locuteur dans la matérialité du discours à travers le jeu des pronoms personnels, les déictiques, les temps verbaux (F. Voisin-Atlani), ou encore à travers les diverses marques de la subjectivité dans le langage: adjectifs évaluatifs, verbes occasionnellement ou intrinsèquement subjectifs, etc¹.

1. On consultera à ce propos Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980. *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.

Le deuxième niveau, qui s'inscrit dans une analyse des interactions, s'attache à la construction de l'image de soi et de l'autre. Il suppose une distribution des rôles préalable liée au genre : la « scène générique » de D. Maingueneau qui est celle « du contrat attaché à un genre, à une "institution discursive" : l'éditorial, le sermon » et une « scénographie » qui n'est pas imposée mais construite par le texte : « un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique, etc¹. » La lettre ouverte comme la lettre d'amour allient une distribution des rôles préexistante à une relative liberté dans le choix de la scénographie. Ainsi le locuteur de la missive amoureuse peut se poser en amoureux transi qui mendie les faveurs de sa belle, en figure parentale ou professorale qui guide la/le partenaire, en femme vertueuse qui repousse les avances du prétendant.

L'interaction se réalise à travers la construction d'une image de soi et de l'autre *appropriées aux buts spécifiques* de l'échange épistolaire. Dans ce cadre, la posture adoptée par le sujet de l'énonciation, la représentation qu'il donne de lui-même dans son discours sont désignés par le terme d'*ethos* (repris à la rhétorique d'Aristote, où il désigne la personne de l'orateur et l'autorité qu'elle confère à l'argument). La figure de l'épistolier se met en place à partir de ce qu'il dit de sa propre personne, mais aussi et plus encore par les modalités de son dire. Celles-ci sont plus éloquentes que ce que le locuteur dit de lui-même, car outre qu'il n'est pas recommandé de se louer, le point de vue d'une personne sur soi peut sembler peu objectif².

C'est donc sur le plan de l'énonciation encore plus que sur le plan de l'énoncé que se négocie dans le discours la figure du locuteur. La vivacité de Mlle de Lespinasse, son caractère passionné, se disent dans son style emporté plus encore que dans les descriptions qu'elle donne d'elle-même : « [...] je compte les jours de votre absence. Mon Dieu ! qu'ils sont lents ! qu'ils sont longs ! qu'ils pèsent sur mon âme³ ! [...] ». La description que donne Mme du Deffand de son correspondant, Horace Walpole, témoigne de son esprit et de ses talents autant que du caractère de son partenaire : « et à qui est-ce que j'écris ? à un Scythe, à un homme de pierre ou de neige, en un mot à un Anglais qui le serait par système, s'il ne l'était par naissance »⁴.

1. Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », in *L'Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos, op. cit.* On consultera aussi Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

2. C'est dans ce sens que O. Ducrot rappelle qu'il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments... *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.

3. Julie de Lespinasse, *Lettres*, édition établie et présentée par J. Dupont, Paris, La Table ronde, 1997, p. 161.

4. Madame du Deffand, *A Horace Walpole*, Choix de lettres et préface de C. Thomas, Paris, Mercure de France, 1996, p. 58.

Quel que soit le genre de lettre envisagée, la construction de l'ethos est indissociable de la figure de l'allocutaire. C'est à son intention que l'épistolier manifeste ou souligne dans son discours les éléments qui permettent de reconstruire une image de soi positive adaptée à la situation. Pour produire l'impression désirée, il faut qu'il prenne en compte les croyances, les normes, les valeurs de son partenaire :

dès la phase d'encodage, antérieurement à toute réponse ou simple réaction émanant du destinataire, celui-ci se trouve déjà inscrit dans le discours de l'émetteur, explicitement parfois (au moyen de marques d'allocution), implicitement toujours, dans la mesure où l'émetteur tient compte en permanence de l'image qu'il s'est construite de son destinataire, et des compétences qu'il lui prête [...] Ce qui implique encore qu'en son absence même, le «tu» exerce un contrôle permanent sur le discours du «je¹».

L'analyse interactionnelle reprend ici ce que Chaim Perelman disait de la communication argumentative : l'auditoire est une construction de l'orateur, qui ne peut influencer son public que s'il tente de s'adapter à sa *doxa*, ses croyances et ses évidences². Ainsi Mme du Deffand, pour adoucir un partenaire de vingt ans plus jeune qu'elle qui se refuse à ses avances, se présente en femme spirituelle avec laquelle, selon les normes supposées de son destinataire, il vaut la peine d'entretenir un commerce.

Il faut en même temps que le locuteur se figure l'idée que l'allocutaire se fait de lui au moment où il prend la plume. Cette image pré-existante constitue l'«ethos préalable» que le discours épistolaire se doit de conforter, de nuancer ou de corriger en fonction de ses objectifs propres. Le réajustement de l'image s'effectue de façon tantôt implicite, tantôt déclarée. Elle peut se faire au niveau des modalités d'énonciation : le locuteur peut passer d'un ton léger à un ton grave, ou user d'un style très simple pour corriger l'impression produite par un discours trop soutenu ou trop sophistiqué. Mais le réajustement de l'image de soi peut aussi se dire en toutes lettres. Ainsi, pour prendre un bel exemple dans une lettre fictionnelle, la marquise de M*** écrit au comte de R*** qui se plaint de sa gaieté et de son esprit railleur : «Que savez-vous si je n'ai pas besoin de cet enjouement que vous me reprochez, pour vous cacher la moitié de votre bonheur, et pour me dérober la confusion de vous dire que je vous aime³ !»

Interdépendantes, l'image de soi et de l'autre doivent servir les buts de l'épistolier. Il ne suffit pas que les représentations soient positives :

1. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, op. cit., p. 14.

2. Chaim Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses de l'Université libre de Bruxelles, 1970.

3. Crébillon fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, présentation par E. Sturm, texte établi et annoté par L. Picard, Paris, Nizet, 1970, p. 63. Les citations renvoient à la cette édition.

il faut qu'elles soient appropriées à l'interaction que l'épistolier tente de mettre en place. L'efficacité d'une représentation dépend de son adéquation à l'interaction désirée; elle peut dans cette perspective être neutre, voire peu flatteuse. Pour amadouer sa partenaire qui l'accuse d'indifférence après un trop long silence, Beaumarchais se présente en homme débordé, face à son amante désœuvrée :

Il est certain, boudeuse, que vous auriez raison si j'avais tort. Mais comment faire entendre à une femme, c'est-à-dire à une âme active dans un corps inoccupé, qu'un homme accablé d'affaires peut voir écouler huit jours sans trouver l'instant d'écrire une phrase¹... (Vendredi matin, 4 avril 1777).

Julie de Lespinasse, voulant reprocher au comte de Guibert une agitation mondaine qui entrave leur correspondance, contraste l'avidité de tout voir et savoir de son amant avec l'image de la femme étrangère à ce monde :

Vous ne m'avez point parlé des spectacles, vous ne me dites pas un mot de ce que vous faites; vous n'avez point besoin de causer, vous n'avez besoin que d'être partout, et de voir tout. Je voudrais que Dieu pût vous faire don de la puissance qu'il a d'être partout. Pour moi, je serais au désespoir d'avoir ce talent-là; je suis bien loin de désirer d'être partout, car je voudrais bien n'être nulle part² (Jeudi, 26 octobre 1775).

On voit que l'image de soi et de l'allocutaire sont interdépendantes, et témoignent dans le discours d'un jeu d'influences mutuelles. Le locuteur construit une image de soi en fonction de la représentation qu'il se fait de son allocutaire et de l'idée qu'il pense que celui-ci se fait de lui. Il tente de négocier son image, mais aussi celle de l'autre, en fonction du but qui est le sien.

Le stéréotypage du locuteur et de l'allocutaire

Dans la mesure où elle met en jeu les normes et les valeurs de l'allocutaire, la construction d'une image de soi et de l'autre est en prise sur les compétences culturelles des deux partenaires de l'interaction. C'est dire qu'elle passe nécessairement par un processus de *stéréotypage*³ qui l'ancre dans l'imaginaire d'une époque. L'impression que doit produire le locuteur pour parvenir à son objectif précis dépend des représentations sociales en vigueur au moment où il prend la plume. L'image du séducteur ne varie pas seulement en fonction des goûts individuels du destinataire, mais aussi au gré des normes et des valeurs d'une société

1. Beaumarchais, *Lettres à une amoureuse*, Postface de F. Weyergans, Paris, Le Seuil, «L'École des Lettres», 1996, p. 14.

2. Lespinasse, 1997, p. 312.

3. Pour une synthèse sur le stéréotype, on consultera Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991; Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan (coll. 128), 1997.

donnée. Il en va de même de l'allocutaire, que l'épistolier se représente et inscrit dans son discours en fonction de schèmes collectifs prégnants. Ni la figure de la jeune fille fraîchement émoulue du couvent, ni celle de la femme vertueuse et dévote, toutes deux courantes au XVIII^e siècle, ne circulent plus guère de nos jours. Les stéréotypes, qui modèlent un style, une manière de dire et de voir, déterminent aussi l'image de l'allocutaire et conditionnent la façon dont le locuteur s'adresse à sa/son partenaire pour l'amener à ses vues. Le galant ne déploiera pas les mêmes stratégies s'il imagine sa correspondante en femme d'esprit et d'expérience, ou au contraire en être naïf dépourvu de tout usage du monde.

La nécessité du stéréotypage peut néanmoins sembler paradoxale dans le cas de la correspondance amoureuse. Ne constitue-t-elle pas un échange privilégié entre deux êtres irremplaçables, qui doivent se dire dans leur singularité ? Qui plus est, l'absence ne doit-elle pas être en partie au moins compensée par l'évocation de la personne unique vers laquelle se tourne le désir ? Il apparaît toutefois que la lettre d'amour ne peut effectuer sa distribution des rôles, ni construire un ethos, sans recourir à des modèles culturels. Pour adopter une posture valorisante, le locuteur doit se référer aux représentations d'ores et déjà investies de sens et de valeur que lui fournit un imaginaire d'époque.

Les stéréotypes ne sont pas simplement repris et reconduits par les partenaires de l'échange amoureux. Chacun a tout loisir de les modifier, de les réfuter ou de les retravailler. Cependant l'image des amants construite par le discours épistolaire se mesure toujours aux représentations prégnantes de l'époque. Prenons l'exemple de la femme de sciences à partir du cas de Mme du Châtelet. Auteur d'ouvrages de physique et de philosophie, elle est la seule à son époque qui « aurait pu prétendre se montrer à la fois physicienne et philosophe, [...] chanter l'opéra la nuit et retrouver Newton le jour¹ ». Pourtant, elle ne se prévaut nullement de cette singularité dans sa correspondance amoureuse : c'est que l'image de la « femme savante » n'était guère en faveur à l'époque. Il n'est que de lire le commentaire malveillant de Mme du Deffand, qui réduit l'intérêt qu'une femme manifeste pour les sciences à une recherche extravagante de la distinction :

[Mme du Châtelet] est née avec assez d'esprit; le désir de paraître en avoir davantage lui a fait préférer l'étude des sciences les plus abstraites aux connaissances agréables : elle croit par cette singularité parvenir à une plus grande réputation, et à une supériorité décidée sur toutes les femmes².

1. Elisabeth Badinter, *Emilie, Emilie. L'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1983, p. 256.

2. Emilie du Châtelet, *Lettres d'amour au Marquis de Saint-Lambert*, texte présenté par Anne Soprani, Paris, Méditerranée (coll. Cachet volant) 1997, p. 251. Les citations renvoient à cette édition.

Face à l'image négative de la femme de sciences dans l'imaginaire de l'époque, la locutrice se voit obligée de négocier son ethos. Elle le fait en construisant une figure de l'amoureuse qui l'emporte sur toutes les autres. Séparée de Saint-Lambert par son séjour à Paris, elle écrit : « Je suis au désespoir d'être ici, et je travaille dix-huit heures sur vingt-quatre sans voir encore rien de fixe dans la fin de mes travaux. Ce qui est invariable et plus sûr qu'aucune vérité géométrique, c'est que je vous aime à la folie. Oui, à la folie ! » (276). Dans l'ensemble, Mme du Châtelet mentionne son œuvre scientifique pour souligner que son ardeur à la tâche doit lui permettre de rejoindre au plus vite l'amant, ou pour s'excuser d'être absorbée par autre chose que son amour : « Il est important que je finisse mon livre, mais voilà la dernière fois de ma vie que j'aurai quelque chose à faire qui ne sera pas vous » (231). « Ne me reprochez pas mon *Newton*. J'en suis assez punie, je n'ai jamais fait de plus grand sacrifice à la raison que de rester ici pour le finir » (217). Il lui arrive même de s'excuser de l'altération qu'un labeur forcé peut avoir apporté à ses traits. L'image de la femme qui sacrifie à la science ses jours et ses nuits n'apparaît qu'en filigrane, toujours en relation avec un ethos considéré comme féminin : celle qui s'inquiète de sa beauté, ou qui s'adonne au sentiment¹.

Analyse d'un billet amoureux

Illustrons rapidement la façon dont les divers éléments relatifs au dispositif d'énonciation se combinent dans une lettre d'amour à partir d'un billet adressé par Emilie du Châtelet au marquis de Saint-Lambert en août 1748 :

Je vous ai reproché de n'être pas galant, mais je trouve que votre lettre l'est trop, et qu'elle n'est point assez tendre. Je vous aime bien mieux en colère et tendre que froid et galant. Je trouve qu'il y aurait trop à perdre à vous corriger, ainsi je vous prie de garder vos défauts et de m'aimer toujours de même.

Girardet est arrivé, je l'ai vu. Allez chez lui avant de venir ici, et prenez jour et heure.

Je vous aime beaucoup. (104)

Le dispositif d'énonciation de ce texte dépend en un premier temps des contraintes du *genre* dit « billet amoureux » qui était une catégorie générique répertoriée. On sait que l'époque classique réglemente et codifie les différents types de lettres, si bien que tout discours épistolaire

1. Dans le même ordre d'idées, on peut voir comment Julie de Lespinasse négocie son ethos d'intellectuelle et d'amoureuse dans sa correspondance avec Guibert ; on consultera à ce propos : J. Siess, « Effusion amoureuse et échange intellectuel. La pratique épistolaire de Julie de Lespinasse », in *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, études réunies et présentées par C. Planté, Paris, Champion, 1998 ; J. Siess, « Julie de Lespinasse et ses miroirs : de l'épistolaire à l'entretien », in *L'Un(e) Miroir de l'Autre*, études réunies par M. Véga-Ritter et A. Montandon, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1998.

est pris dans un système précis de normes et de préceptes. En préambule à une série d'exemples, Richelet (1689) donne les grands principes des «billets amoureux et galants» : l'épistolier entre tout de suite dans le vif de la matière ; il «explique sa pensée d'un air aisé et ingénieux», avec un style «vif et coupé, simple et naturel, mais sans bassesse» ; «on finit le Billet d'une façon naïve qui ne paraisse point étudiée, et qui, s'il est possible, ait toujours quelque chose qui pique agréablement le cœur, ou l'esprit, ou tous les deux ensemble¹». Un modèle impersonnel d'ethos se dégage là, celui de l'homme ou de la femme à la fois sensibles et spirituels, naturels et spontanés, qui manient sans affectation l'art de la lettre.

Le billet amoureux, même lorsqu'il contient une demande précise, se distingue par ses enjeux relationnels. Sans doute les instructions concernant la visite au peintre Girardet peuvent-elles ici justifier l'envoi d'un billet avant l'arrivée imminente de l'amant. Elles apparaissent néanmoins comme accessoires non seulement par la place seconde et réduite qui leur est dévolue, mais aussi par le style neutre du passage qui contraste avec l'ensemble. L'acte qui consiste à faire entreprendre une démarche auprès d'un tiers constitue un but secondaire ; il est manifestement subordonné à la mise en scène de la relation amoureuse.

Le *but* principal du discours épistolaire consiste ici en une sollicitation visant à maintenir et raviver chez le partenaire des sentiments amoureux qui forment la base d'une liaison déjà établie : «je vous prie de [...] m'aimer toujours de même». Le billet relève du phatique, puisqu'il s'agit de maintenir un contact par l'écriture ; mais il se donne aussi comme une entreprise de séduction, car il veut ranimer l'ardeur d'un amant qui semble se refroidir. Quant au *format de réception*, on relèvera que le billet s'adresse au partenaire seul, dans sa singularité : il se place sur le plan de l'intimité la plus stricte. Le correspondant n'est pas nommé, et n'est désigné que par le pronom personnel de la deuxième personne («vous»), de même que l'épistolière se manifeste par le pronom de la première personne, sans signature. Cette élision est autorisée par le genre du billet et les règles de la rhétorique épistolaire.

Si l'on analyse les marques de la subjectivité dans le langage, on remarquera que le jeu des pronoms personnels et l'usage des verbes permettent à la locutrice d'établir une hiérarchie tacite en sa faveur. Son rôle se marque par une série de verbes à la première personne du singulier, où le verbe d'évaluation «je trouve que» fait l'objet d'une répétition. Elle est relayée par un «je vous prie de» dans le sens de l'instigation et non de la prière. On aura remarqué par ailleurs que tous les verbes conjugués, qu'ils soient de sentiment ou d'évaluation, ont

1. P. Richelet, *Les plus belles lettres françaises sur toutes sortes de sujets tirées des meilleurs auteurs*, Paris, Brunet, 1689, p. 1-2.

pour sujet le « je » de l'épistolière. Le « vous » apparaît toujours en position de complément (« je *vous* ai reproché », « je *vous* aime bien mieux », « *vous* corriger », « je *vous* prie »), ou dans les possessifs (« *votre* lettre », « *vos* défauts » ; je souligne). Ainsi, la locutrice assume dans l'interaction épistolaire une part active que ne reçoit pas le partenaire.

L'*image de l'allocutaire* se construit sur plusieurs plans. En-dehors des indices d'allocution déjà mentionnés, on trouve d'une part ce qui est dit explicitement sur sa personne, d'autre part ce qui est impliqué par les compétences et les valeurs qui lui sont prêtées.

La description directe et explicite de l'allocutaire dérive d'un commentaire métadiscursif : Mme du Châtelet la déduit de la précédente lettre de Saint-Lambert et de l'ethos qui se dégage de son style. En effet les qualificatifs de « galant » et de « tendre », diversement valorisés, s'appliquent indifféremment à l'amant et à sa lettre : « je *vous* ai reproché de n'être pas assez galant, mais je trouve que *votre lettre* l'est trop » (je souligne). Le texte joue sur la double acception de « galant » : « chercher à plaire par des soins agréables, par des empressements flatteurs », dire aux femmes « d'une manière fine et délicate, des choses qui leur plaisent » (articles « Galant » et « Galanterie » de l'*Encyclopédie*) ; ou le faire en se conformant à un discours codé bien établi. « La Galanterie », note la réédition de 1747 de l'ouvrage de Richelet,

est un usage établi qu'il ne s'écrit guère de Lettres à une Dame, qu'on ne la loue sur sa beauté, sur ses agréments, sur un je ne sais quoi qui plaît en elle [...] La Galanterie au reste est un jargon qui s'apprend comme une autre Langue. Il n'y faut point d'autre Dictionnaire, ni d'autre Grammaire, que l'usage du monde¹ (XVI).

Selon l'épistolière, le discours de son correspondant se plie à un modèle consacré tout à fait impersonnel. Le parfait galant est celui qui l'est « trop » car il a recours à une langue apprise et conventionnelle qui n'exprime pas des sentiments véritables.

A cette image stéréotypée du partenaire, la locutrice en oppose une autre : celle de l'homme spontané qui réprimande sa dame au lieu de l'encenser – et qui avait apparemment fait l'objet de ses reproches. L'homme en colère est celui qui est véritablement « tendre », c'est-à-dire plein de sensibilité amoureuse (dans le sens très général que l'*Encyclopédie* assigne à ce terme en le liant à l'amour). Aussi Mme du Châtelet lui donne-t-elle paradoxalement la préférence : « Je vous aime mieux en colère et tendre que froid et galant ». Se laisser aller à la violence du sentiment est peut-être un défaut, mais c'est aussi un signe d'amour, si bien que l'épistolière « prie » son destinataire de « garder ses défauts », qui sont la condition et la preuve de sa passion.

1. P. Richelet, *Les plus belles lettres françaises sur toutes sortes de sujets [...] avec des observations sur l'art d'écrire les lettres*, Bâle, Tournaisen, 1747, p. XVI.

L'image de l'allocutaire fait ainsi l'objet d'un commentaire qui joue deux modèles l'un contre l'autre. Elle se dégage aussi, cependant, de la doxa et des compétences qui lui sont prêtées. En effet, la lettre suppose un correspondant capable de percevoir la pertinence du commentaire métadiscursif, en possession des codes qui permettent de distinguer le galant du tendre, et sensible aux oppositions et aux paradoxes énoncés dans ces quelques lignes. En bref, un homme d'esprit.

A l'image de l'allocutaire répond en un jeu de miroirs l'ethos de la locutrice. L'image de la femme d'esprit se dégage d'un discours qui sait jongler avec les oppositions et formuler des conclusions paradoxales de manière incisive. La locutrice maîtrise elle aussi les codes de la lettre galante et amoureuse où, dit Richelet, «l'esprit [...] a autant de part que le cœur». L'image de la locutrice et de son allocutaire sont ici parfaitement symétriques, comme l'exige la scène générique du billet galant. Par contre, une dissymétrie se fait jour en ce qui concerne la seconde dimension de l'ethos, celle de l'«analyste». Malgré toutes ses compétences, Saint-Lambert n'est pas du côté de l'analyse critique et de l'initiative raisonnée. Face à lui, la locutrice apparaît comme une femme lucide capable de saisir toutes les implications de la correspondance amoureuse. Elle s'octroie de ce fait une certaine autorité : c'est elle qui analyse leur interaction épistolaire ; c'est elle qui tire des conclusions et propose des comportements.

Notons que la clôture vient rééquilibrer la relation amoureuse et moduler l'ethos de l'épistolière par le recours à la formule la plus simple qu'on puisse imaginer : «Je vous aime beaucoup». Si elle manifeste la naïveté non étudiée qui pique le cœur dont parlait Richelet, c'est essentiellement par le contraste qu'elle établit avec la subtilité de la première partie. La déclaration d'amour, modalisée par «beaucoup», y gagne un ton de tendresse profonde qui tranche avec le brio de l'analyse précédente, et exemplifie en toute naïveté le sentiment dont il est question. L'ethos de l'épistolière pleine de verve et d'esprit s'y transforme en celui de la femme aimante qui avoue ses sentiments sans souci de distinction.

LA LETTRE D'AMOUR FICTIONNELLE

En quoi la lettre fictionnelle se distingue-t-elle de la lettre réelle ? Poser cette question, c'est supposer que l'ancrage référentiel de la correspondance détermine ses caractéristiques formelles. C'est surtout postuler que le roman, qui mime les lettres authentiques, les modifie par le fait même de les intégrer dans son espace propre.

Semblable interrogation sur l'épistolaire fait écho à celle qu'avait soulevée en son temps Philippe Lejeune au sujet de l'autobiographie authentique et du roman personnel à la première personne¹. Selon le

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1975 ; «Le pacte autobiographique (bis)», in *Poétique* 56, nov., Paris, Seuil, 1983, pp. 417-434.

poéticien, rien ne distinguerait les deux types de textes au niveau de leur forme et de leur structure. S'ils se différencient, c'est uniquement par l'usage du nom propre et le pacte ainsi scellé avec le lecteur. Il y a autobiographie quand le nom de l'auteur est identique à celui du narrateur (le *je* de l'énonciation) et à celui du protagoniste (le *je* de l'énoncé). Est fictionnel un récit où le nom qui désigne à la fois le narrateur et le protagoniste diffère du nom de l'auteur. Peut-on appliquer les mêmes critères à la lettre d'amour ? Le *je* de la correspondance adressée à Saint-Lambert met en scène un « personnage » qui renvoie au nom de Mme du Châtelet ; le lecteur en déduit tout naturellement qu'il s'agit d'une correspondance réelle. Ce schéma ne s'applique pas à aux lettres de la marquise de M*** ou de Mme de Tourvel, puisque ce n'est pas à un auteur du même nom qu'on peut attribuer la lettre, mais à Crébillon ou à Laclos. Pour le reste, il n'y aurait rien de changé.

En examinant les choses de plus près, on s'aperçoit cependant que la question du nom propre, si elle est nécessaire, est loin d'être suffisante. Dans les *Lettres de la marquise de M**** ce n'est pas seulement parce que le nom du *je* de l'énonciation et de l'énoncé ne correspond pas à celui de l'auteur que la lettre fictionnelle se démarque de la lettre réelle. *D'autres différences les séparent, qui apparaissent clairement lorsqu'on examine leur dispositif d'énonciation.*

Loin d'évacuer la poétique, l'analyse pragmatique s'avère ainsi en prise sur la narratologie. L'approche qui étudie les modalités de l'interlocution et de l'interaction peut s'alimenter à la discipline qui examine les instances de narration et leur distribution générique. En l'occurrence, elle doit faire appel aux modèles construits par les analyses du récit à la première personne (G. Genette), et par une poétique du roman épistolaire¹. C'est donc à la jonction de la pragmatique et de la narratologie qu'on reposera la question de la modification subie par la lettre d'amour lorsqu'elle passe du réel au fictionnel.

Deux réponses en apparence contradictoires, en vérité complémentaires, s'imposent. *Rien ne change*, si on examine au niveau de la lettre même tous les éléments relatifs au but, au cadre participatif et à la scène d'énonciation de la lettre romanesque. *Tout change*, par contre, si on considère l'ensemble d'un dispositif complexe où plusieurs plans se superposent sans se confondre. En effet, la lettre fictionnelle dédouble et souvent démultiplie chacune des composantes de l'énonciation et de

1. Citons entre autres les excellents travaux de : Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962 ; Janet Altman, *Epistolary : Approaches to a Form*, Columbia, Ohio State University Press, 1982 ; Jan Herman, *Le Mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven, Rodopi, 1989. On trouvera une présentation synthétique dans : Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, Paris, Nathan (coll. 128), 1996.

l'interaction. L'intégration dans une même lettre d'interactions différenciées produit une complexification et, éventuellement, une déstabilisation de l'épistolaire qui est le propre du texte fictionnel.

Commençons par les acquis de la poétique des genres, selon laquelle le roman épistolaire présente deux modèles principaux : il est dit *monodique* quand il est composé des lettres d'un seul épistolier et *polyphonique* quand s'y entrecroisent les lettres de plusieurs épistoliers. Ces divisions font intervenir des questions centrales pour la narratologie : celles des instances de narration et des voix (qui parle ?), des points de vue ou perspectives narratives (qui voit ?), des narrataires (à qui le narrateur s'adresse-t-il ?).

Ainsi dans *Les Lettres de la marquise de M***** l'épistolière fictionnelle dévide dans une correspondance monodique sa propre histoire, qui est celle d'un amour malheureux : femme mariée séduite par le galant comte de R****, elle meurt à l'issue de leur séparation. Cet ensemble de lettres est présenté par une autre épistolière, une narratrice extra-diégétique, Mme de ****, qui dit selon la mode de l'époque donner à lire une correspondance authentique qu'elle a trouvée. A cela s'ajoute le narrateur anonyme extérieur qui effectue la mise en scène de Mme de**** et de la marquise de M****. Cette catégorisation recoupe celle des voix et des points de vue. Si on se demande qui parle dans telle lettre de la marquise de M****, on répondra que c'est l'épistolière fictionnelle mais aussi le narrateur invisible qui rédige le texte qu'il attribue à son personnage. Si on se demande qui voit on répondra bien sûr qu'il s'agit de la marquise de M****, puisque ses lettres en focalisation interne ne livrent explicitement que son point de vue. Cependant la préface y ajoute l'angle de vision de Mme de**** qui non seulement manipule la correspondance par une activité de sélection et de censure, mais en offre aussi une évaluation. La poétique du roman épistolaire et la narratologie du récit à la première personne permettent ainsi de décrire une chaîne de locuteurs en marquant la multiplicité des voix et des points de vue qui s'inscrit dans le seul *je* de la lettre fictionnelle.

Cette démultiplication des instances de narration se reproduit à l'autre pôle de la chaîne de communication : les instances de réception se hiérarchisent et se relaient en une série parallèle. On trouve ainsi au niveau des personnages le destinataire des lettres de la marquise, le comte de R****; à celui de la lettre de Mme de****, M. de ****; et sur le plan du narrateur, un narrataire ou lecteur inscrit dans le texte. A cela s'ajoute, comment il a souvent été remarqué, le fait que cette correspondance monodique comprend un partenaire actif qui écrit et répond à la marquise de M****, mais dont les lettres ne sont pas reproduites.

On empruntera à ces schémas narratologiques pour analyser le dispositif d'énonciation et les interactions dans la lettre fictionnelle. Dans

un premier temps, c'est le cadre participatif qui se trouve complexifié en une série de plans situés à des niveaux différents. En effet le discours de la marquise est lu par, et influe sur, trois instances différenciées :

Marquise de M*** → (comte de R*** [M. de***]) // narrataire

– même si seul le comte de R*** constitue un allocutaire direct auquel le discours s'adresse explicitement, les autres constituant des témoins plus ou moins illicites. Du point de vue de l'allocutaire, il faut remarquer qu'à chaque niveau s'effectue une pluralisation, puisqu'il se voit chaque fois pris dans un nombre croissant d'interactions. Dans le schéma de base, un allocutaire (le comte de R***) est confronté à une *seule locutrice* (la marquise de M***). Lorsqu'on envisage le niveau du récit cadre, c'est-à-dire de la lettre de l'éditrice, un autre allocutaire (M. de***) est invité à lire et à réagir au discours de *deux locutrices* : Mme de*** qui lui écrit et la marquise de M*** dont elle lui fait lire la correspondance adressée à un autre. Enfin, le narrataire se situe face à une *triple instance d'énonciation* : le narrateur qui a choisi de lui livrer ce roman épistolaire sous forme monodique, l'éditrice Mme de*** dont il lit la lettre adressée à M. de***, et la marquise de M*** dont il déchiffre la correspondance adressée au comte de R***.

Je voudrais indiquer schématiquement à partir de la Lettre XIII¹ comment coexistent dans une même surface discursive trois interactions distinctes qui comportent chacune leurs objectifs propres. On examinera en même temps les modalités selon lesquelles elles s'imbriquent pour produire l'interaction multiple, mouvante et indéterminée qui caractérise la lettre amoureuse dans le roman épistolaire.

Sur le premier plan, celui de l'interaction de la locutrice avec son allocutaire, on trouve une lettre du *désordre amoureux*. Son but global est l'annonce d'une séparation rendue indispensable par la menace que constituent aux yeux de la marquise ses propres sentiments : « je vous annonce [...] qu'il faut nous séparer à jamais [...] Je vais chercher loin de vous un repos que je ne trouverai peut-être jamais » (72). L'injonction « ne cherchez pas à me revoir » est cependant démentie dans la clôture : « Trouvez-vous demain à neuf heures du matin au jardin du... peut-être m'y rendrai-je » (73). On peut bien parler dans ce sens de « toutes ces pages écrites pour refuser ce qu'on accepte² » – ou

1. Le choix de ce texte (v. l'annexe) est motivé par le fait que l'œuvre de Crébillon fils a déjà donné lieu à un nombre de remarquables analyses narratologiques et linguistiques d'inspirations diverses, auxquelles il sera possible de renvoyer dans ce qui se veut une simple esquisse au service d'une démonstration. Citons dès les années 1970, Philip Stewart, *Le masque et la parole*, Paris, Corti, 1973; Bernadette Fort, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978; suivis des travaux de N. Boothroyd, V. Giraud et C. Dornier cités plus loin.

2. Violaine Géraud, *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, Paris, SEDES, 1995, p. 176.

ne serait-ce pas plutôt pour accepter en refusant ? Ce qui soulève la question du *type d'interaction* mis en place par une semblable missive. Il ne s'agit pas de ce que le lecteur ou l'analyste décèlent à travers un discours de dénégation ; il s'agit de la visée trouble et complexe de l'interaction épistolaire elle-même.

La coexistence dans une même lettre d'une annonce de séparation éternelle et de l'assentiment à une demande de rendez-vous manifeste l'impossibilité de réduire le discours épistolaire à une seule de ses facettes. Plus que d'inconscient du sujet, on parlera d'une interaction qui constitue un appel à l'allocutaire à travers des formules de refus. De même que « les dénégations multipliées », celles-ci sont « autant de formules rituelles, mais aussi d'injonctions dissimulées¹ ». On rejoint ici les analyses de N. Boothroyd qui, à partir du schéma de la communication de R. Jakobson, insistait sur l'importance de plus en plus grande que prenait dans cette correspondance la fonction conative, qui met l'accent sur le destinataire. Dans le cadre d'une analyse interactionnelle, on parlera de sollicitation indirecte.

Celle-ci implique un allocutaire en possession du savoir qui lui permet de déchiffrer une lettre dont les visées déclarées ne correspondent pas à celles qui se construisent implicitement dans le discours. En clair, le galant doit comprendre non seulement qu'il s'agit d'une réponse positive et non d'un refus, mais aussi que cet assentiment ne peut pas se faire sur un mode direct. La réponse affirmative au sentiment du partenaire et l'expression du sien propre obéissent au code social qui régleme les rapports entre les sexes. Il est particulièrement contraignant dans une société où les femmes imprégnées de la notion de « vertu » craignent pour leur réputation. La marquise de M***, en envoyant sa lettre sous cette forme contradictoire alors qu'elle aurait pu l'escamoter, suppose et sans doute espère obscurément chez son allocutaire la maîtrise du code qui lui permettra de l'interpréter à bon escient. Le fait même de mettre cette lettre dans le circuit de l'échange marque un appel et une demande, qu'ils soient ou non délibérés et conscients.

La sollicitation voilée s'exprime à travers une série d'interactions dont chacune a sa cohérence propre, mais dont l'enchaînement se fait sur le mode de la contradiction. On trouve ainsi :

- la levée des soupçons jaloux que la locutrice nourrissait à l'égard de l'allocutaire
- l'excuse et la justification de cette jalousie par le sentiment qui la suscite

1. Ninette Boothroyd, « Les Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R*** - le discours de la passion : structure et modulations », in *Studies on Voltaire*, vol. 185, 1980, p. 205.

- l'assurance d'une amitié mutuelle et l'appel à résister à un amour condamnable « pendant qu'il nous reste un peu de raison »
- l'analyse des contradictions qui agitent la locutrice
- une lamentation devant son impuissance à résister à ses sentiments
- le déni de son amour, auquel elle dit ne pas avoir encore succombé
- l'annonce de la séparation définitive d'avec l'allocutaire et la demande de ne plus chercher à la voir
- le regret de n'être pas libre d'aimer l'allocutaire
- l'analyse de ses sentiments, en particulier la pseudo-pitié
- l'annonce d'un projet de départ à la campagne pour fuir l'allocutaire
- le refus du rendez-vous demandé par l'allocutaire
- l'acceptation (non définitive) de ce même rendez-vous

(Le double interligne sépare les groupes qui ne s'inscrivent pas dans la suite logique de ceux qui précèdent.)

Tout ce qui concerne les soupçons jaloux et les sentiments amoureux qui les suscitent est en contradiction flagrante avec la demande subséquente de s'en tenir à l'amitié. La transition même est abrupte : l'aveu de l'amour est démenti dans le même paragraphe par la déclaration de pure amitié : « si vous *m'aimez*, je trouverai mon excuse dans votre cœur. Soyez content, s'il se peut, de l'assurance que je vous donne d'être éternellement votre *amie*, et laissez-moi goûter le plaisir de vous voir *le mien...* » (71). Dans les quatre groupes d'énoncés qui suivent, la demande faite au partenaire de vaincre avec elle le penchant qui les entraîne est démentie par l'aveu de l'état de trouble dans lequel l'épistolière est plongée et par la description de son impuissance à le combattre. Ces aveux sont à leur tour suivis d'un démenti. L'annonce de la séparation s'enchaîne sur l'expression du regret d'un amour que la locutrice aurait voulu pouvoir consommer sans péché ni opprobre, et la constatation que ce qu'elle veut appeler pitié est en fait un sentiment d'amour ; s'ensuit un mouvement de fuite, le projet de départ, suivi d'un refus du rendez-vous demandé, qui se termine sur l'acceptation du même rendez-vous.

On voit que la contradiction et le démenti gouvernent la logique passionnelle de ces enchaînements dans une lettre où le désordre amoureux est non seulement thématiqué (la marquise l'analyse finement) mais aussi manifesté dans l'ordre du discours.

Ce n'est pas seulement le développement logique du discours qui est affecté par le désordre amoureux, ce sont aussi les types d'interactions que la lettre entend provoquer. Si le discours amoureux doit agir sur

son allocutaire et susciter les réactions et les comportements souhaités par la locutrice, on comprend qu'elle demande au comte de R*** de pardonner sa suspicion, de se contenter de sentiments d'amitié, de combattre comme elle cet amour, de ne pas chercher à la revoir. Il s'agit là de demandes et d'injonctions aisément compréhensibles, même si elles ne sont pas toujours compatibles entre elles. Mais quelle interaction l'épistolière peut-elle espérer de son auto-analyse, de ses regrets, de ses lamentations ? N'est-ce pas là un discours solipsiste qu'elle dévide pour elle-même, sans l'adresser à son prétendant dont ces passages analytiques et sentimentaux ne peuvent qu'encourager les ardeurs au détriment de ce qu'elle lui demande expressément ? C'est seulement en les replaçant dans une perspective interactionnelle qu'on s'aperçoit de la fonction de ces passages. Autant que les autres, ils sont adressés. Quand la locutrice s'exclame : « Malheureuse que je suis ! Osé-je bien me flatter encore d'un reste de vertu, en ai-je assez pour vous fuir, en ai-je même assez pour souhaiter d'en avoir ? » (72), ces questions rhétoriques où elle déplore sa faiblesse prennent un autre sens du fait d'être donnés à lire au partenaire. Elles lui disent l'effritement de la « vertu » qui permettait à la marquise de repousser ses avances ; elles l'incitent à réitérer ses tentatives en l'assurant qu'il est près de toucher au but. De même la description des mouvements contradictoires qui agitent le cœur de la marquise ne sont pas simplement une auto-analyse à laquelle elle se livre pour sa propre édification. Le fait de la soumettre à celui qui en est la cause est en soi significatif : plutôt que de l'éloigner, l'analyse du trouble amoureux qu'il provoque ne peut que toucher et encourager l'amant dans ses projets. La description psychologique du désordre amoureux, qui équivaut au plus puissant des aveux, se donne elle aussi comme une incitation voilée. Ainsi, les séquences de lamentation et d'auto-analyse doivent être reformulées en termes interactionnels comme une sollicitation.

Comment l'interaction entre Mme de*** et M. de*** prend-elle le relais de celle que met en place la lettre du désordre amoureux ? Le discours épistolaire de l'éditrice, les commentateurs l'ont souligné, adopte le point de vue de la morale. Elle se désole de ne pas trouver dans cette correspondance amoureuse « plus de vertu » et tient un discours sentencieux sur le « malheur » qu'entraîne la passion et sur la faiblesse d'un cœur amoureux. Mme de*** annonce et redouble le langage de la marquise qui utilise le même vocabulaire : « Ne cherchons point des *malheurs* que nous pouvons éviter » ; « *malheureuse* que je suis ! » ; « j'ai honte de me trouver si *faible* contre vous [...] Le devoir est-il donc si *faible* contre l'amour ? » (71-72) ; « du moins vous ne serez pas témoin de ma *faiblesse* » (73 – je souligne). Elle parle par ailleurs de vertu et de « crime ». La lettre de l'éditrice, qui a par ailleurs une haute idée de la marquise, vient ainsi souligner la dimension moralisatrice de son discours

épistolaire. Elle oriente la lecture qu'elle propose à son correspondant, M. de***, en l'infléchissant dans un sens unique. Elle s'en donne d'autant mieux les moyens qu'elle opère de son propre aveu une sélection, ne retenant que soixante-dix lettres sur plus de cinq cents et les choisissant en fonction de critères bien précis : « Il y en avait qui m'ont révoltée par la trop grande passion : il m'a paru ridicule qu'on pût avoir tant de faiblesse pour un homme. J'en ai retranché plusieurs autres par des raisons de bienséance et de ménagement » (42).

La lettre XIII est donc donnée à lire à M. de*** sous un double angle. Il y déchiffre les traces du désordre amoureux qui annonce au séducteur sa conquête, en prenant plaisir à retrouver le tracé d'un parcours balisé, d'un rituel de la séduction. Il est invité par ailleurs par l'éditrice à y reconnaître les traces de la faiblesse féminine et des ravages causés par une passion débridée. Cependant, la dimension morale est relativisée par l'interaction épistolaire dans laquelle Mme de*** engage son partenaire de façon active. Pourquoi en effet lui expédier cette correspondance amoureuse ? Sans doute le justifie-t-elle en exposant son double objectif : le faire participer au plaisir d'une lecture agréable en lui faisant apprécier les beautés d'un style féminin ; l'engager à publier cet ensemble de lettres. Au-delà, cependant, de ces buts avoués se dessine une interaction moins innocente. Parlant de l'amour et de la faiblesse, Mme de *** écrit : « J'aurais là-dessus bien des choses à vous dire. Mais je suis femme, et vous ne croiriez peut-être pas mes réflexions tout à fait désintéressées » (42). Dès lors, le discours sur l'amour participe à une interaction entre personnes des deux sexes dans laquelle il remplit une fonction. Les remarques sentencieuses et moralisatrices ne sont pas seulement l'expression de vérités générales, elles sont aussi une défense contre le partenaire. Bien qu'on ne sache pas quelle relation les unit, la remarque « mais je suis femme... » permet d'induire des enjeux personnels. On peut en conclure que « la réflexion générale est un moyen d'établir une distance et d'adopter un ton moral, expression d'une résistance ¹ ».

Qu'en est-il du narrateur qui ne laisse aucune trace explicite de sa présence et dont le point de vue doit être entièrement reconstruit par son lecteur ? En l'absence de tout indice textuel, le narrateur ne se signale par aucune particularité : il n'a ni sexe, ni âge, ni statut social déclarés. Une opposition nette se marque ici entre les deux épistoliers qui sont dotées d'un ethos précis et le narrateur, instance vide dont l'image se profile fantomatiquement à travers le discours des autres.

1. Carole Dornier, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 257.

Les deux locutrices construisent en effet une image de soi qui doit être appropriée aux buts qu'elles poursuivent : d'une part, encourager l'amant sans en avoir l'air, accepter la relation amoureuse au moment même où elles s'en défendent; d'autre part, produire une impression conforme à ce qu'on attend d'une femme vertueuse et respectable, digne objet d'estime et d'amour. Elles élaborent cet ethos en proposant à leur allocutaire des images stéréotypées qu'il lui sera aisé de déchiffrer. De la faible femme incapable de résister à ses désirs à la femme vertueuse qui garde l'entière maîtrise de ses sentiments, en passant par la malheureuse entraînée malgré elle vers le « gouffre » de la passion, toute la panoplie des stéréotypes féminins se déroule dans les textes des deux épistolières. Mme de*** construit son ethos de façon délibérée, en essayant de donner une image unidimensionnelle de sa personne : celle de la femme raisonnable et vertueuse. La marquise de M***, dans la lettre du désordre amoureux, alterne et superpose les images de telle façon, qu'elle produit une représentation éclatée et contradictoire ; mais c'est précisément celle-ci qui la présente en amoureuse livrée à la violence de sentiments conflictuels. L'image « incohérente » est elle aussi puisée dans l'arsenal des rôles stéréotypés. C'est pour se défendre de rejouer à son tour le rôle de l'amoureuse défaillante et livrée au chaos de ses sentiments que Mme de*** construit son ethos sur une rationalité qu'elle veut triomphante.

Ces deux ethos sont en réalité le fait du narrateur, qui expose et oppose savamment ses personnages fictionnels. Par cette organisation, par le procédé qui consiste à se mettre en abyme dans un personnage d'éditrice qui sélectionne et ordonne les lettres, il projette une image de soi qui inclut le savoir-faire et la sophistication. Celui qui fait écrire à ses personnages féminins des analyses aussi fines du sentiment amoureux et de ses effets ne peut être par ailleurs qu'un connaisseur lucide du cœur humain. Mais il y a plus. De nombreux commentateurs ont relevé la dimension intertextuelle affichée du récit, qui tient presque du pastiche. Le discours des *Lettres de la marquise de M****, usant du conventionnel et du rebattu, est une reprise des *Lettres portugaises* : « le pastiche affleure ou éclate dans les incohérences du sentiment et dans les tournures de phrases¹ ». Par la modulation des thèmes de l'amour destructeur ou de la recherche du repos, il reprend les chefs-d'œuvre classiques de la passion amoureuse. Par l'usage ironique des références qu'il donne à voir en s'en distanciant, il prouve sa maîtrise. Dès lors se construit l'ethos d'un littérateur cultivé qui manie la référence et la réécriture avec assez d'aisance pour prendre des distances souvent ironiques par rapport à ses modèles.

1. Crébillon, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de****, préface de Jean Dagen, Paris, Desjonquères, 1990, p. 17.

Ainsi s'engage une interaction entre un narrateur qui s'adresse à un public aristocratique cultivé susceptible de retrouver le jeu des allusions, d'apprécier la beauté du style et les ruses de l'ironie, intéressé non seulement par les profondeurs du cœur humain mais aussi par la représentation distanciée de la passion amoureuse dont le nourrit toute une littérature du passé et du présent (on pense à Prévost et surtout à Marivaux). C'est un jeu psychologique et littéraire auquel se livrent des participants tous issus d'un même monde, communiant dans les mêmes *topoi* et s'adonnant aux mêmes réflexions. Le narrateur présente un ethos de littéraire plein de raffinement et féru de réflexivité, qui ne peut en aucun cas se confondre avec celui de l'éditrice auquel il délègue ironiquement, dans une lettre qui redouble celles de la marquise, une partie de ses fonctions. L'interaction que le narrateur implicite noue avec son lecteur supposé n'est pas moralisatrice ; tout au plus peut-il, par l'entrecroisement des discours, le tissage intertextuel, le maniement des codes et des *topoi* amoureux, soulever une interrogation sur le bien-fondé des valeurs et des comportements de la marquise de M***.

Dès lors chaque énoncé se laisse déchiffrer à un triple niveau, qui correspond aux trois interactions qui se superposent dans l'œuvre. Prenons par exemple :

Je vais prier mon mari de me permettre d'aller à la campagne, passer des jours que votre absence rendra tristes et languissants ; mais quoi qu'il en puisse arriver, c'est l'unique moyen de sauver ma vertu, et je ne saurais l'acheter trop chèrement (73).

Sur le plan de l'interaction entre la marquise et le comte, ce passage annonce un départ destiné à consommer la rupture. Il vise à construire l'ethos d'une femme qui attache le plus haut prix à la vertu et prétend ne pas lésiner sur les sacrifices à accomplir. Derrière cette image volontariste se dessine néanmoins celle, contradictoire, d'une amante qui rechigne à une séparation qu'elle présente en termes mélancoliques par les adjectifs subjectifs « tristes » et « languissants ». Par ailleurs, la locutrice s'approprie sur le mode de la concession (« quoi qu'il en puisse arriver ») les préceptes moraux et les règles de comportement qui ont cours dans la doxa d'époque : s'exiler est « l'unique moyen de sauver [sa] vertu », la vertu ne saurait s'acheter trop chèrement. La médiation de la parole de l'autre introduit dans celle de la locutrice un discours de la loi par ailleurs figuré par le mari (qui accorde ou refuse une « permission »), et dont la marquise se fait l'écho sans enthousiasme. Dès lors le discours de la locutrice oscille entre le devoir explicité et le sentiment suggéré, pour construire l'image du désordre amoureux mais aussi pour faire un aveu indirect (loin de vous je me languis) qui doit inciter l'amant à ne pas la laisser accomplir son funeste dessein.

Le niveau de l'interaction entre Mme de*** et M. de*** ne s'inscrit pas explicitement dans la matérialité du discours : il est à reconstruire

comme un jeu de perspectives découlant de la lettre initiale. L'éditrice reprend sans doute à son compte la doxa sur la vertu et les sacrifices qu'elle exige, mais non la voix de la passion qui la contredit. Dans la mesure, cependant, où celle-ci pointe chez la marquise dans les replis du discours de la loi, elle jette aussi la suspicion sur le discours de Mme de *** dans son interaction avec un partenaire masculin. Celle qui s'efforce de construire aux yeux de M. de ***, comme la marquise aux yeux du comte, un ethos tout de maîtrise et de raison ne craint-elle pas elle aussi de passer des «jours tristes et languissants»? Ne le laisse-t-elle pas entendre à son correspondant par le détour du discours épistolaire d'une autre? C'est ce que le narrateur laisse entendre à son narrataire par le jeu d'échos qui s'instaure entre le discours moralisateur de la marquise et celui de Mme de ***.

Ce dernier plan reste lui aussi implicite, puisque le narrateur qui ne peut faire entendre directement sa voix se manifeste sur le mode de l'indirection. Il apparaît non seulement dans les jeux d'échos et d'oppositions qu'il suscite dans le texte, mais aussi dans le réseau intertextuel qu'il tisse (et qu'on ne peut attribuer à la marquise). Ce fragment épistolaire réveille l'écho d'une topique romanesque bien connue et jette une lueur ironique sur les choix de cette nouvelle princesse de Clèves qui accepte un rendez-vous au moment même où elle décide de se retirer du monde pour ne pas céder à l'amour. Ainsi s'engage une réflexion ouverte sur les attitudes dictées par la passion, et sur les problèmes dans lesquels se débat une femme qui, si elle croit encore à la vertu, accorde un grand poids à l'amour et au désir. Fidèle à son ethos, le narrateur ne tranche ni ne guide : en fin littéraire et en personne de bon goût, il s'efface derrière les questions qu'il soulève.

La lettre fictionnelle superpose ainsi trois interactions divergentes, auxquelles correspondent trois ethos et trois figures d'allocutaires différenciés. Elle déstabilise dès lors le discours épistolaire amoureux qui se veut, dans les correspondances réelles, interaction visant à la réalisation d'objectifs déterminés. C'est qu'en démultipliant son dire – ses plans d'énonciation – le texte démultiplie son faire. Le lecteur inscrit dans le texte subit son influence tantôt en se laissant émouvoir par le discours pathétique de la marquise, tantôt en acceptant la leçon morale que dégage l'éditrice, tantôt en participant à un jeu littéraire qui situe l'œuvre dans le champ, ou encore en s'ouvrant à la réflexion que la position du narrateur induit. Ces plans ne sont à aucun moment hiérarchisés. Ils ne renvoient pas en dernière instance à un sujet unifié qui intégrerait toutes les voix dans la sienne propre pour influencer son destinataire dans un sens bien précis.

Le dispositif d'énonciation des *Lettres de la marquise de M**** souligne ainsi, par la polyphonie que recèle un genre dit «monodique», la

différence entre la lettre fictionnelle et la lettre réelle. La correspondance authentique renvoie à la personne empirique de l'épistolier qui entend, à travers l'interaction épistolaire, déterminer des attitudes et des comportements chez son partenaire. Le roman par lettres ne peut, quant à lui, que renvoyer dans son hors-texte à un scripteur réel figuré par le nom de l'auteur sur la couverture, et qui consiste en un point de fuite. C'est pour échapper au vertige de cette pluralité sans ancrage que le lecteur réel tente souvent de reconstruire une interaction univoque avec une instance qu'il place dans un face à face imaginaire, et qui est celle de l'auteur. Abolissant en un geste qui ignore la spécificité de l'écriture fictionnelle tout le dispositif d'énonciation sur lequel repose l'œuvre, il rétablit dans ses droits une relation fantasmatique entre un auteur empirique comme être dans le monde (dont il sonde la biographie) et un lecteur empirique (qu'il incarne lui-même). Projection qui apporte sa prime de plaisir, et qu'il serait intéressant d'analyser comme l'une des interactions rendues possibles, voire sollicitées, par le dispositif littéraire.

Ruth Amossy
Université de Tel Aviv

*Lettres de la Marquise de M*** au comte de R****

Lettre XIII

Que voulez-vous que je vous dise ? Je croyais que vous me trompiez ; j'en étais sûre, et mon cœur, pour peu que vous ayez parlé, empressé à vous justifier, a démenti mes yeux, s'est démenti lui-même, et s'est livré aveuglément à la plus parfaite confiance. Oui, je vous crois digne de mon estime : vous le voulez, j'ai pu m'abuser ; mon trop de délicatesse m'a égarée, je n'ai pas même dû vous soupçonner si légèrement ; mais vous m'êtes assez cher, mon amitié pour vous est assez vive pour s'alarmer aisément : elle est jalouse, déraisonnable, gênante, si vous le voulez ; mais je vous l'ai promis, je serai quelquefois extravagante. Ne soyez pas assez injuste pour m'en haïr : si vous m'aimez, je trouverai mon excuse dans votre cœur. Soyez content, s'il se peut, de l'assurance que je vous donne d'être éternellement votre amie, et laissez-moi goûter le plaisir de vous voir le mien, puisque je le puis sans remords. Ne cherchons point des malheurs que nous pouvons éviter ; et pendant qu'il nous reste un peu de raison, profitons-en pour vaincre un penchant qui, sans son secours, pourrait devenir condamnable ; qui l'est déjà peut-être.

A quelle fatale situation me réduisez-vous ? Je sens des mouvements que je n'ose démêler : je fuis mes réflexions, je crains d'ouvrir les yeux sur moi-même, tout m'entraîne dans un abîme affreux ; il m'effraie et je m'y précipite. Je voudrais vous haïr, je sens que vous m'outragez, et je ne sais pourquoi je ne trouve point de colère contre vous. Il y a des temps où je vous haïs de ce que vous m'aimez, il y en a d'autres où je vous haïrais bien davantage si vous ne m'aimiez pas. Tout me dit que je ne dois pas vous aimer, mais vous me dites le contraire, et j'ai honte de me trouver si faible contre vous. Je voudrais vainement me déguiser mon désordre, tout me le rend présent, tout me le fait sentir : mon inquiétude quand je ne vous vois pas, ma joie lorsque je vous retrouve, votre idée qui me poursuit sans cesse, les projets honteux que je forme, étouffés quelquefois, et revenant toujours avec plus d'empire. Ah ! juste ciel ! comment fuir, lorsque mes larmes, mes soupirs, jusqu'à mes efforts mêmes, tout irrite une passion malheureuse ? Ne devrait-ce pas être assez pour ne point achever le crime, que de se sentir criminel ? Est-il rien de plus affreux que de se combattre sans cesse, sans pouvoir jamais se vaincre ? Le devoir est-il donc si faible contre l'amour ? Malheureuse que je suis ! Osé-je bien me flatter encore d'un reste de vertu, en ai-je assez pour vous fuir, en ai-je même assez pour souhaiter d'en avoir ?

Ne croyez cependant pas que je vous aime, je ne me suis pas encore oubliée jusqu'à ce point ; mais je ne répondrais pas de moi si je vous voyais encore. Cet aveu ne vous rendra pas plus heureux, je puis vous le faire sans crime, puisque je vous annonce en même temps qu'il faut nous séparer pour jamais. J'aurais dû sans doute prendre plus tôt ce parti ; mais j'ai trop compté sur moi-même et je ne vous ai pas imposé assez de silence ; c'est une leçon pour l'avenir. Je sais qu'il y a des moments de faiblesse, et je ne m'en crois pas plus exempte qu'une autre. Je vais chercher loin de vous un repos que je ne trouverai peut-être jamais. Je tâcherai de vous oublier. J'y dois faire tous mes efforts ; ne cherchez pas à me revoir, vous ne me coûtez déjà que trop de soupirs. Que sais-je même si, après vous avoir vu, je pourrais accomplir la résolution que j'ai prise de vous fuir pour toujours, moi qui commence à m'alarmer lorsque je suis un jour sans vous voir. Que ne puis-je vous aimer sans honte ! vous n'auriez pas à vous plaindre de mon

insensibilité, et je n'aurais pas à rougir de mes sentiments; mais telle est ma situation, que j'ai même à me reprocher la pitié que je vous donne.

La pitié! Se peut-il que je m'aveugle au point de donner ce nom aux mouvements qui m'agitent? Vous-même, croiriez-vous que ce ne soit que de la pitié? Serait-il possible que mon cœur fût si tourmenté pour aussi peu de chose? Je vais prier mon mari de me permettre d'aller à la campagne, passer des jours que votre absence rendra tristes et languissants; mais quoi qu'il en puisse arriver, c'est l'unique moyen de sauver ma vertu, et je ne saurais l'acheter trop chèrement.

Vous me demandez un rendez-vous, que voulez-vous que je vous dise, et que puis-je vous dire, qui n'intéresse mon honneur? Ne cherchons pas à nous rendre plus malheureux, il ne nous servira de rien de nous attendre l'un l'autre; tâchez de m'oublier, pour moi, je ne vous oublierai jamais; mais du moins vous ne serez pas témoin de ma faiblesse. Adieu... Je viens de relire votre lettre, et il me semble que je ne puis, pour la dernière fois, vous refuser un moment d'entretien. Trouvez-vous demain à neuf heures du matin au jardin du... peut-être m'y rendrai-je. Pardonnez-moi ce doute, je suis dans un état d'incertitude et de douleur où vous ne pourriez me voir sans pitié.