

Petit état des lieux du roman épistolaire en France : quelle typologie ?

Auteur :

Frédéric Calas
Professeur de langue française
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand
calasf@icloud.com
EA 1002 CELIS : <http://www.univ-bpclermont.fr/celis>

Mots-clés

Roman par lettres, siècle des Lumières, typologie, énonciation, veine romanesque et amoureuse.

Résumé

L'objectif de cette communication est de cartographier la production épistolaire fictionnelle de 1669 à l'aube de la Révolution, en France, en se fondant sur des critères thématiques, formels et énonciatifs permettant d'établir des typologies. On tentera de voir quelles sont les influences réciproques entre la France et l'Angleterre, influences qui ont fait évoluer la production jusqu'à en faire un des genres majeurs au siècle des Lumières. Une fois ce panorama esquissé, on situera l'œuvre de Frances Burney à l'aide de ces trois marqueurs génériques.

Introduction

De 1669 à 1842, la production épistolaire fictionnelle en France est absolument remarquable. Plus de 200 titres sont recensés par la BNF pour cette période qui correspond globalement à plus d'un siècle. Le roman épistolaire n'offre pas une structure formelle homogène dans l'ensemble de ses réalisations singulières. Dans l'horizon d'attente le plus prévisible, le prototype de ce sous-genre romanesque¹ serait constitué par l'alternance régulière des lettres des correspondants, notamment dans les cas où la correspondance ne met en scène que deux épistoliers. Or, cette configuration matricielle n'existe quasiment pas dans la production qui va de 1669 à 1842², constituant, selon les spécialistes, l'âge d'or du roman par lettres³. Cette distorsion entre idéal et réalité des productions a conduit Jean Rousset à proposer une typologie formelle⁴ fondée sur une dichotomie ne prenant en compte que la configuration de surface des échanges : il distingue les romans « monodiques », dans lesquels seules les lettres de l'un des deux épistoliers sont communiquées au lecteur, des romans « polyphoniques », comme *La Nouvelle Héloïse* ou *Les Liaisons dangereuses*, où le lecteur lit les lettres de tous les correspondants. Cette classification, malgré l'intérêt qu'elle représente pour l'étude littéraire des textes, n'est pas fondée sur des critères énonciatifs : elle ne repose que sur des critères formels et structuraux. J'ai classé dans l'exemplier joint les principales productions épistolaires fictionnelles selon les critères de cette typologie formelle.

Plusieurs typologies sont disponibles pour rendre compte de cette production et proposer une classification plus fine, car derrière le chiffre se cache de grandes disparités formelles ou thématiques. Si le roman par lettres est bien à la mode au siècle des Lumières, en France, comme ailleurs en Europe, (on pense par exemple pour l'aire germanique aux très célèbres *Leiden des Jungen Werther* (1774), *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, ou à la *Pamela* de Richardson (1740), qui a eu une

¹ Voir notre article sur les paramètres définitoires du roman par lettres, F. Calas, « "Petit modèle épistolaire", de la

² Des *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669) aux *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac (1842), on ne trouve que quatre romans fondés sur un face à face exacte de deux voix qui forment un duo : *Commerce de Lettres entre Melle Julie et le Chevalier Saint-Marcel* (anonyme, 1723) ; *Lettres saxonnes* (anonyme, 1732) ; *Lettres de la Grenouillère* de Vadé et *Lettres de Madame du Montier à la Marquise de ****, sa fille de Madame le Prince de Beaumont (1756). Tout le reste de la production se partage entre romans à une seule voix et configurations polyphoniques.

³ Selon L. Versini, *le Roman épistolaire*, Paris, P.U.F., 1979 ; J. Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962 ; F. Jost, *Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII^{ème} siècle : Trois grandes mutations littéraires, Actes du VIII^{ème} Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Erich Bieber Verlag, 1980, n°1, p. 297-304 et J. Herman, *Le mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven, Rodopi, 1989.

⁴ Il nomme son entreprise « morphologie générale », J. Rousset, *op. cit.*, p. 66.

influence non négligeable sur la production romanesque française (on y reviendra), pour la France si l'on ne retenait que deux titres, ce seraient les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) et *La nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), par exemple si l'on se fondait sur le nombre de tirages et d'éditions qui furent totalement énorme pour l'époque concernant ces deux titres.

Pour situer *Evelina*, laissons nous guider par les propos de l'éditeur (ou de l'auteur à peine masqué) dans sa préface au roman, car il donne lui-même les sources des influences :

« Yet, while in the annals of those few of our predecessors, to whom this species of writing is indebted for being saved from contempt, and rescued from depravity, we can trace such names as Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson, and Smollett, no man need blush at starting from the same post, though many, nay, most men, may sigh at finding themselves distanced.⁵ »

Dans ce panthéon, deux sources françaises sont mentionnées, qui renvoient cependant à deux pratiques totalement différentes de l'épistolaire, tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Dans l'ordre chronologique, *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731) et *La nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), le premier est en fait un roman-mémoires, la forme de la lettre retenue par l'épistolière n'est que le cadre très général servant à l'expression de ses sentiments et à faire le récit de sa vie à une amie ; le second est un « vrai » roman par lettres, polyphoniques, et contenant plusieurs épistoliers qui échangent différents types de lettres (voir *infra* les résumés et analyses que je propose de ces deux textes).

Les clés du succès d'un roman par lettres selon l'esthétique des Lumières

Le roman par lettres n'a jamais été défini par les théoriciens du XVIII^e siècle malgré l'importance que ce type de production a revêtu à cette époque-là. Il est cependant possible de rassembler une série de propos provenant des auteurs eux-mêmes sur leur production ou de quelques critiques s'intéressant au roman en général. Montesquieu, dans les *Réflexions sur les Lettres persanes*, caractérise les potentialités offertes par le roman épistolaire :

« D'ailleurs, ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle ; ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire.⁶ »

Montesquieu met l'accent dans son analyse de ce genre romanesque sur l'absence d'intermédiaire dans la narration que rend possible la facture épistolaire. Les acteurs expriment eux-mêmes, directement et à la première personne, leurs sentiments au moment où ceux-ci naissent. Il y a coïncidence entre le temps et le lieu de l'énonciation. De plus, ce procédé permet d'évacuer la figure de l'auteur et de donner accès aux mouvements premiers de la pensée ou du cœur. Le personnage transmet sa vision des choses qui est nécessairement restreinte. Le lecteur ne peut donc savoir que ce que le personnage sait. L'auteur joue de cette composante pour juxtaposer ou intercaler les appréciations subjectives de chaque épistolier et livrer une vision en relief des événements.

L'Abbé Guyot-Desfontaines cerne les spécificités du roman par lettres en l'opposant à d'autres formes de roman :

« Vous connaissez mon aversion pour les romans dont les aventures heurtent presque toujours la vraisemblance et dont le style puéril, fade, languissant ou affecté, me cause des nausées.⁷ »

À cette caractérisation négative, il oppose un éloge du roman de Richardson, *Paméla ou la vertu récompensée*, qui est un roman par lettres anglais, dont l'immense succès en France a influencé toutes les productions, Rousseau, Mme Riccoboni et même Laclos, dans une versant ironique et critique,

⁵ Frances Burney, *Evelina*, London, Penguin Books, 1994, p. 7.

⁶ Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Garnier, Ed. P. Vernière, 1975, p. 3.

⁷ Abbé Guyot-Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, 1735, t. XXIX, Lettre CCCCXXIII, p. 70-71.

mais qui intègre complètement la thématique de *Pamela*. Servons nous de ce modèle pour apprécier les éléments retenus par ce critique :

« Paméla écrit elle-même chaque jour à son père et à sa mère tout ce qui lui arrive, ce qui donne à son récit un air de vraisemblance que n'ont point la plupart des romans. (...) En effet, le plus grand défaut des romans ordinaires est de paraître trop romans. (...) C'est un grand art de savoir éviter, comme l'a fait l'auteur de Paméla, l'apparence de l'art. D'ailleurs le roman dont il s'agit consiste en lettres, qui demandent un style aisé et familier. (...) Si la matière du roman de Paméla mérite nos éloges, la forme sous laquelle elle nous est présentée, n'est pas moins estimable. L'auteur n'a pas choisi le genre épistolaire sans dessein. Il y a bien de l'art dans le système de ces lettres que Paméla écrit elle-même immédiatement après les aventures qui lui arrivent. Elles entrent même dans le nœud du roman et contribuent au dénouement par l'effet qu'elles produisent sur le Seigneur Anglais. D'ailleurs ces lettres servent beaucoup à la vraisemblance et font un bien autre effet sur le lecteur que le récit historique d'un écrivain ou que des mémoires qu'on suppose écrits longtemps après que les choses se sont passées et dont on rappelle néanmoins les plus petites circonstances.⁸ »

La juxtaposition de ces deux citations permet de situer exactement le « dilemme » auquel se trouvent confrontés les romanciers : la question de la vraisemblance. Les solutions apportées par le roman épistolaire dans ce domaine portent sur le mode de la narration où l'épistolier s'exprime à la première personne (chaque jour, tout ce qui lui arrive, immédiatement) et sur la relation qui se tisse entre le destinataire et le destinataire. De plus, à la différence du roman-mémoires qui, par son caractère rétrospectif, vise à unifier et à ordonner la vie de telle sorte qu'elle finit par devenir une « histoire », le roman par lettres est le compte-rendu d'une histoire qui se déroule au jour le jour et dont on ne connaît pas l'issue. Le roman-mémoires est à l'image de l'autobiographie, qui propose le récit d'une vie où le sujet, parti de ses origines lointaines et incertaines, se rejoint lui-même à la fin du volume. La fonction conative de la lettre se lit dans les réactions du destinataire (l'effet qu'elles produisent sur le Seigneur Anglais). La lettre, instrument de la narration, est aussi instrument de l'action. La dimension pragmatique de la lettre, qui n'a de sens que si elle est adressée à quelqu'un, apparaît pleinement ici. Car la lettre ne contient pas seulement un récit, une confidence, elle est aussi un discours destiné à agir sur autrui, à provoquer une réponse ou une réaction. Par la mention du « dénouement », Desfontaines signale l'adéquation de la forme et du fond. Un roman par lettres est un roman où l'action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l'action. L'attrait principal que ce type de roman offre au lecteur réside dans le contact direct qui permet de participer plus efficacement au sort des personnages, à l'effusion des sentiments. Cette proximité est rendue possible par le choix d'un « style familier », qui imite le style naturel, relâché d'un échange privé.

Le commentaire de l'Abbé Guyot Desfontaines cherche à montrer la supériorité du roman par lettres en l'opposant au roman ordinaire, qui est un roman affichant sa vraie nature. L'art suprême réside dans l'absence de l'art. Ce qui ressort de ces commentaires, c'est l'apologie implicite de la dissimulation qu'elle contient. Le roman par lettres est l'art du masque, du masque réaliste qui colle à la peau de la vie elle-même (c'est un grand art de savoir éviter l'apparence de l'art). La qualité de l'imitation, de la ressemblance absolue réside dans le choix de la forme romanesque. La lettre offre un discours à la première personne et se trouve connotée d'intimité. L'artifice supplémentaire permis par le périphrase est une métaphore d'un travail d'édition. L'éditeur a des allures de professionnel de l'édition qui éditerait quelques correspondances méconnues. Le discours de l'éditeur mime un langage technique, précis où les mots renvoient à des activités éditoriales réalistes. Or, ces termes peuvent se lire métaphoriquement et alors ne visent plus leur signifié premier, mais par un phénomène de décalque, au travail de la création littéraire. Cependant, ce recours à un travestissement semble déposséder complètement l'auteur de ses droits et laisser une existence trop grande à l'œuvre elle-même. Ce camouflage devient ambigu à force d'être parfait et s'il déroute parfaitement le lecteur, il a irrité certains romanciers qui, par l'introduction d'un discours ironique dans leur préface, ont ébranlé la machine.

⁸ *Ibid.*, p. 193-214.

Le roman par lettres semble une hyperbole du roman, un roman double, composé en deux parties qui livrent deux histoires contiguës mais profondément hétérogènes, ce qui lui confère un air de duplicité. Cette existence ambiguë, il parvient à la dissimuler magistralement grâce au discours péritextuel, et s'affiche sous un jour neuf, dépouillé de tout excès.

Dans les propos de Desfontaines, le roman épistolaire se construit sur le non-roman, le non-art. Son être même, sa nature de roman est perçue comme ce qu'il doit fuir pour ne garder que son apparence. Mais ce décalage entre l'être et le paraître, entre l'essence véritable du roman, la fiction, et son objet impossible, le vrai, est au cœur du roman épistolaire, qui parvient à un moment à établir un équilibre illusoire à force de faire pencher la balance du côté de la vérité. Cette inadéquation, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos en font le thème même du roman. Le grand principe des deux libertins, – que Madame de Merteuil porte à sa perfection – c'est de savoir manipuler l'apparence, le langage, les sentiments à tel point que l'autre, la victime, s'y trompe et succombe sans avoir soupçonné un instant la supercherie.

Est-ce là le cruel dilemme des romanciers, forcés à dissimuler la nature de leur production et à se cacher derrière des masques ? Dilemme et paradoxe, faudrait-il dire. Si le roman du XVIII^e siècle se débarrasse de l'attirail encombrant et clinquant du roman baroque, il en garde l'essence, et ne cesse d'être autre que ce qu'il est ou qu'il prétend être. Dans ce décentrement, il a su cependant affirmer ses traits et ses techniques d'illusion. Le lecteur accède aux lettres intimes des protagonistes, dans lesquelles s'exprime leur vie intérieure, agitée par les tempêtes de la passion amoureuse.

Parce que le roman épistolaire place au premier plan les épistoliers-acteurs, il est un double parfait, une copie d'une correspondance réelle, ce qui fait que l'on voit moins que c'est un roman. De plus, la participation aux malheurs des héros est directe. L'effet de la catharsis est proche de celui que permet le théâtre. La curiosité, mentionnée par Irailh, se comprend de la part du lecteur dans le désir qu'il a de découvrir une intrigue qui se construit sous ses yeux, qui progresse au coup par coup, qui conserve l'aspect fragmentaire, éclaté, incomplet de la vie. Le lecteur doit redoubler de vigilance pour suivre le déroulement d'une intrigue rebondissant de lettre en lettre. Diderot pousse plus loin l'analyse du rôle du lecteur dans son *Éloge de Richardson* :

« Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien.⁹ »

Cette proximité de la voix des personnages ainsi que l'effacement de l'auteur permettent l'adhésion sentimentale du lecteur qui peut s'identifier à eux. Le sens de la fiction est inscrit dans l'identité du texte épistolaire, pensé comme une communication dont le lecteur est le garant. L'enthousiasme de Diderot à la lecture des romans épistolaires de Richardson se comprend mieux. Indirectement, se mesurent plus justement les solutions que ce genre a apportées dans la résolution des problèmes auxquels le roman se trouvait confronté. Les procédés de l'illusion mis en œuvre par le roman épistolaire à cette époque pour échapper aux critiques qui pesaient sur lui, font partie intégrante de sa définition.

Vous pourrez à rebours appliquer seuls ces éléments définitoires et le sentiment des lecteurs français experts de l'époque à la « veine » anglaise du roman par lettres à laquelle *Evelina* appartient.

⁹ Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, Ed. de P. Vernière, 1988, p. 30.

I. Typologie thématique

Elle a l'avantage de la simplicité et permet une classification binaire des productions. En effet, en France, le roman épistolaire aborde deux grands thèmes avec des visées totalement différentes. Il s'agit d'un côté de :

- La veine persane : une mode, une philosophie, une forme-sens.
- La veine sentimentale ou l'expression de la sensibilité et de la sentimentalité.

1. La veine persane : une mode, une philosophie, une forme-sens

C'est à Montesquieu que l'on doit l'introduction en France de romans épistolaires dont la composante diégétique essentielle est la venue en France ou en Europe d'étrangers qui la (les) découvrent d'un œil neuf et naïf. En 1721, sous anonymat, paraissent à Cologne chez Pierre Marteau (faux nom, faux lieu), les *Lettres persanes*. Pour la petite histoire, sachez que vos camarades qui préparent l'agrégation de Lettres modernes ont au programme cette année, les *Lettres persanes*. Regain d'intérêt pour la forme épistolaire ? Pur hasard des programmes ? Bref : Montesquieu n'invente rien ou plutôt si au sens que Quintilien ou Cicéron donneraient à ce terme, l'immense succès des *Lettres persanes* est justement dû au travail d'*inventio* auquel se livre le notable bordelais. Montesquieu reprend la trame d'un roman par lettres italien intitulé *L'espion turc* dû à Marana, mais s'il lui emprunte l'idée, il donne à la forme épistolaire une toute autre densité et originalité, ingrédients stylistiques et artistiques essentiels qui vont faire des *Lettres persanes* le bestseller de la première moitié du XVIII^{ème} siècle, à tel point que de nombreuses imitations vont paraître dès 1721. Ce succès, que le magistrat de Bordeaux n'attendait pas, va le contraindre, en 1747, à reconnaître, à contrecœur, la paternité des *Lettres persanes*.

Qu'est-ce qu'un roman épistolaire de type persan : le choix du scénario On découvre sans peine que celui des *Lettres persanes* coïncide avec l'archétype de la fiction. C'est l'histoire d'une quête d'identité, d'une appartenance clanique. Dans la métaphore du voyage entre la Perse et la France va se déployer toute une série de réponses possibles à cette question fondatrice. L'épreuve de l'identité se fait dans le miroir de l'autre : Qui sommes-nous ? Sommes-nous la somme de nos croyances ? de nos habits ? de nos habitudes ? de nos discours ? de nos fictions ? Au cœur de l'entreprise résonne fortement cet énoncé prononcé par un français anonyme : « Comment peut-on être persan ? », qui pourrait bien se lire comme une terrible marque de mépris et de réassurance pour l'énonciateur et le groupe auquel il appartient. La lettre XXX se termine brutalement sur cet énoncé, que le narrateur ne prend pas en charge, et qui s'affiche intransitivement dans la brutalité de sa survenue. Montesquieu essaie d'élargir l'horizon identitaire de son public. Entreprise à haut risque. Pour y parvenir, il faut encore une fiction, mise en abyme celle-ci, la petite mythologie des Troglodytes, histoire simple d'une communauté unie au prix de bien des errances. L'essentiel réside donc moins dans l'histoire racontée que dans la satire sociale, religieuse et politique qui est menée sous le couvert du voyage de personnages étrangers.

C'est l'idée ingénieuse de Montesquieu que de choisir des étrangers pour parler de nous, « comme s'ils » étaient les explorateurs, et nous les indigènes. Mais c'est surtout le choix de parler du réel par le biais de la fiction – fût-elle exotique –, qui constitue la part d'innovation la plus grande et va assurer le succès de l'œuvre. Ce n'est pas tant une mode que lance Montesquieu qu'une trame, un canevas reproductible jusqu'à l'usure par ses imitateurs. Ce scénario, qui est simple – « un étranger visite la France et la découvre d'un œil neuf » –, donnera naissance aux *Lettres d'une Turque* de Saint Foix (1730), *Lettres saxonnes*, anonyme (1732), *Lettres juives* de Boyer d'Argens (1736), *Lettres moscovites* de Locatelli (1736), *Lettres d'un sauvage dépaycé* de Joubert de la Rue (1738), *Lettres chinoises* de Boyer d'Argens (1739), *Lettres siamoises* de Landon (1751), aux *Lettres d'Amabed* (1769) et à *L'Ingénu* de Voltaire qui n'est que la reprise, sous forme de conte et non plus de lettres, du même dispositif pour explorer les mêmes terres de la connaissance. Ce scénario satisfait à l'une des attentes des lecteurs, celle de suivre les méandres d'une histoire communautaire et identitaire, qu'on peut se repasser à

l'infini : cet étranger (qui n'est pas encore un envahisseur ni un extraterrestre) me conforte dans l'idée que j'ai de moi et de la communauté à laquelle j'appartiens. Mais ce n'est pas du *storytelling* : même si ce type de production en a la forme, il n'en a pas la visée. En effet, ce qui est audacieux dans l'entreprise de Montesquieu, comme dans celle de Mme de Graffigny ou de Voltaire, c'est que l'histoire n'est pas seulement racontée pour conduire à l'affirmation de l'identité des lecteurs, mais pour lézarder ce sentiment fort – parfois paranoïaque, auquel conduisent le communautarisme et les croyances – d'une vision unique et monolithique du monde et des choses. Le relativisme est une leçon de philosophie qui dit quelque chose à propos de la différence, de l'autre, de moi, et qui dit aussi que ce quelque chose n'est pas un discours univoque. C'est l'autre raison du succès des *Lettres persanes* et de leur « validité » trois cents ans après. La nature même de nos sociétés n'a pas changé ; elles se construisent toujours sur des valeurs, que certains cherchent à défendre, parce qu'en retour elles leur assurent leur identité.

2. La veine sentimentale ou l'expression de la sensibilité et de la sentimentalité

C'est celle qui vous intéresse davantage, puisque votre roman se rattache à cette large thématique.

En France, on peut identifier un œuvre matricielle, à l'histoire éditoriale particulièrement riche et complexe : il s'agit des *Lettres portugaises*, parue, sous anonymat en 1669 chez Claude Barbin (encore une parution anonyme, j'y reviendrai). L'auteur ne fut identifié qu'en 1963 par deux chercheurs de la Sorbonne. Pendant trois siècles on a cru à l'authenticité de ces lettres et pensé qu'elles avaient été réellement écrites par une religieuse enfermée dans un couvent au Portugal. Ce roman, premier du genre, en France, a eu une influence considérable sur la production romanesque générale. Mme de La Fayette et Mme de Sévigné le lisent avec un intérêt particulier, comme en témoigne ce compte rendu qu'en fait en 1671 Mme de Sévigné à sa fille, et la création d'une expression phraséologique « écrire une portugaise ».

Ce texte dresse sur le devant de la scène un sujet passionnel, qui, dans un bref lamento, déployé en cinq moments d'une rare densité, cherche sa vérité dans son propre discours amoureux à défaut de le trouver dans celui qui l'a fait naître.

La Lettre du 19 juillet 1671 nous apprend que Mme de Sévigné avait lu les *Lettres d'une religieuse portugaise* parues en 1669, sans nom d'auteur¹⁰, chez le libraire Barbin, à Paris, où elle se fournissait, il nous révèle surtout l'activité dénominative, et partant, créative de la Marquise, qui forge un néologisme saisissant, totalement évocatoire.

Lettre du 19 juillet 1671 :

« Enfin Brancas m'a écrit une lettre si tendre qu'elle récompense tout son oubli passé. Il me parle de son cœur à toutes les lignes ; si je lui faisais réponse sur le même ton, ce serait une portugaise¹¹. »

Lettre du 23 janvier 1682 :

« Il faut que je vous dise les raisons de cette pauvre Coligny pour n'en pas user de même. Elle convient d'une folie, d'une passion que rien ne peut excuser que l'amour même. Elle a écrit sur ce ton-là toutes les portugaises du monde ; vous les avez vues. Mais qu'apprendra-t-on par là, sinon qu'elle a aimé un homme, avec cette différence des autres, c'est qu'elle en avait fait ou en voulait faire son mari ? »

¹⁰ L'on sait également que leur auteur, Guilleragues, était un familier de la Marquise : « Elle a été interrompue par M. de Richelieu, Mme Scarron, Guilleragues, l'abbé Têtu, qui soupent ici. On ne vous oublie point et vos louanges remplissent l'air. » [Lettre du 30 décembre 1671]. Il n'est cependant jamais mentionné dans la correspondance comme l'auteur des fameuses *Lettres*, qui durent attendre 1963 pour que deux chercheurs révèlent le nom de leur auteur. On a cru pendant 300 ans qu'elles étaient de la main d'une « vraie » religieuse... ce que la remarque de Mme de Sévigné infirme en fait. Sur Guilleragues familier de Mme de Sévigné, voir l'article d'Odile Richard-Pauchet, « Richesse créative et écriture de soi », in *La première année de correspondance entre Mme de Sévigné et Mme de Grignan*, études réunies par C. Lignereux, Paris, Garnier, 2012, p. 59-82.

¹¹ Mme de Sévigné, *op. cit.*, p. 249.

Rappelons brièvement que les cinq lettres d'une cinquantaine de pages qui forment les *Lettres portugaises* disent le désespoir d'une religieuse, Mariane, abandonnée dans un couvent du Portugal par un chevalier français sans scrupules. Elle lui adresse cinq lettres qui retentissent de son incessant lamento. Or, bien des similitudes existent entre l'épistolière de la fiction et celle de Paris, au point que l'on peut penser avec Michel Foucault, que s'opère ici une « ressemblance sauvage », une similitude qui nous semble dire plus de choses sur le scripteur que sur l'épisode qui lui fait prononcer ce mot. D'ailleurs ce mot est appliqué par Mme de Sévigné à elle-même, mais sur le mode virtuel « si je lui faisais une réponse... », ce qui permet de convoquer un simple possible, quasi romanesque, aussitôt récusé. Or, il nous semble qu'en termes d'*ethos*, Mme de Sévigné se pose, inconsciemment, dans une posture de *portugaise*, ou pour le dire autrement dans une posture d'Héroïde¹². Écoutons les deux épistolières :

« Quoi ? cette absence, à laquelle ma douleur, tout ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ? Hélas, les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse depuis que j'appris que vous étiez résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps¹³ ». [Lettre I, p. 75]

« Adieu, je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur » [Lettre I, p. 78.]

« Dona Brites me persécuta ces jours passés pour me faire sortir de ma chambre, et, croyant me divertir, elle me mena promener sur le balcon d'où l'on voit Mertola ; je la suivis, et je fus aussitôt frappée d'un souvenir cruel qui me fit pleurer tout le reste du jour. [Lettre IV, p. 93]

« Toute votre chambre me tue ; j'y ai fait mettre un paravent tout au milieu, pour rompre un peu la vue d'une fenêtre sur ce degré par où je vous vis monter dans le carrosse de D'Hacqueville, et par où je vous rappelai. Je me fais peur quand je pense combien alors j'étais capable de me jeter par la fenêtre, car je suis folle quelquefois ; ce cabinet, où je vous embrassai sans savoir ce que je faisais ; ces capucins, où j'allai entendre la messe ; ces larmes qui tombaient de mes yeux à terre, comme si c'eût été de l'eau qu'on eût répandue ; Sainte-Marie, Mme De La Fayette, mon retour dans cette maison, votre appartement, la nuit et le lendemain ; et votre première lettre, et toutes les autres, et encore tous les jours, et tous les entretiens de ceux qui entrent dans mes sentiments ». [Lettre du 4 mars 1671]

« Voilà M. de Magalotti qui s'en va en Provence ; je voudrais bien aller avec lui. Je ne sais s'il sentira bien le plaisir de vous voir ; pour moi, j'y serais fort sensible ». [Lettre du 9 avril 1671]

« Car, je m'en souviens, cet éloignement nous faisait trembler. Hélas ! Nous y voilà ; je ne suis point trompée dans ce qu'il me fait souffrir ». [Lettre du 6 mai 1671]

« Je m'en vais donc en Bretagne, ma très aimable bonne. Je sens la douleur de m'éloigner de vous. Est-il possible qu'il y ait encore quelque chose à faire à un éloignement, quand on est à deux cents lieues l'une de l'autre ? Cependant j'y trouve encore à le perfectionner, et comme vous avez trouvé que votre ville d'Aix n'était pas encore assez loin, je trouve aussi que Paris est dans votre voisinage. Vous êtes allée à Marseille pour me fuir, et moi je m'en vais à Vitry pour le renvoyer sur vous ». [Lettre du 18 mai 1671]

Sous la plume de la Marquise, le mot *portugaise* informe autant sur l'*ethos* montré que sur l'*ethos* dit. Dans le versant de l'*ethos* montré, le terme affiche une hybridité intéressante, car il est tout à la fois un mot de Mme de Sévigné, mais aussi une reprise convoquant un important dialogisme interdiscursif qui nourrit d'ailleurs l'ensemble de la correspondance ; par cette nature-là, il met en relation la sphère du réel et celle des fictions littéraires. Dans le versant de l'*ethos* montré, il introduit toute la palette des postures de la Mariane fictionnelle et des modulations de sa plainte amoureuse, qui ne pouvaient que séduire, tant l'écho est grand, Mme de Sévigné. En effet, la substantivation par antonomase métonymique signale plus le voisinage entre les deux femmes que les similitudes. Créant une catégorie de lettres définies par leur tonalité et leur style, Mme de Sévigné trahit également la proximité de sensibilité qui se trouve entre sa posture et l'expression de ses sentiments et le texte

¹² Nous n'allons pas jusqu'à dire qu'elle se pense comme une Héroïde, et ne suivons pas en ce sens les analyses de Pierre Zoberman dans son article « Sévigné à Naxos ou la nouvelle Héroïde », in *La première année de correspondance entre Mme de Sévigné et Mme de Grignan*, études réunies par C. Lignereux, Paris, Garnier, 2012, p.45-57. Ce qui nous a frappé, c'est la similitude de posture, d'*ethos* discursif ici, sans doute plus inconscient que délibéré, en témoigne cette subordonnée hypothétique.

¹³ Guilleragues, *Lettres d'une religieuse portugaise*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1990 [1669], par la suite nous donnons le numéro de la lettre et la page de cette édition entre parenthèses.

littéraire fictionnel, sans toutefois vouloir – consciemment – écrire comme Mariane, dans une retenue intéressante¹⁴, qui peut se lire soit en termes de pudeur, soit en termes d'exclusivité, comme si elle réservait l'écriture « portugaise » au seul amour de sa vie. Comme le dit Michel Foucault « le voisinage est le signe d'une parenté obscure ».

Je ne pense pas qu'il y ait eu une influence directe de Mme de Sévigné, sans doute parce que les lettres de sa correspondance privée qui circulaient de son temps, ou les « morceaux choisis » de ses lettres ne portaient pas sur les fragments les plus intimes de sa vie. Ce sont les grandes descriptions d'événements publics, politiques, historiques ou religieux, qui faisaient l'objet d'une circulation au sein d'un groupe homogène de gens de la même classe, tel sermon de Bourdaloue, la célèbre mort de Vatel, etc. Certes Mme de Sévigné brillait et excellait grâce à son art du récit, mais la partie la plus intime, celle des sentiments, notamment ceux envers ses proches n'ont connu une diffusion et de l'intérêt que très tardivement (fin XIX^e siècle), et pour nous lecteurs modernes ce sont ces moments de fragilité qui nous intéressent parce que soudain Mme de Sévigné nous paraît si proche de notre propre sensibilité, effet de miroir, dangereux pour brouiller les perspectives d'histoire littéraire.

Le chef d'œuvre de la sensibilité à l'ère pré-romantique : la nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau (1761)

La communication est transparente dans *La Nouvelle Héloïse* parce que chaque lettre est un *portrait de l'âme*. La correspondance se développe naturellement car les obstacles rencontrés par les héros résident à l'extérieur de leur relation. Il n'y a aucun projet de manipulation dans l'œuvre, mais un désir d'union, une soif d'expression. Les opposants sont représentés par la société (l'opposition des parents au couple de Saint-Preux et Julie ; le mari non aimé). Le noyau de l'œuvre est la correspondance des amants. Correspondance aux deux sens du terme : échange épistolaire et union parfaite.

Avec *La Nouvelle Héloïse*, l'épistolaire atteint la perfection. Dans ce roman, grâce à ce choix d'écriture et de composition, Rousseau propose une vision accomplie de la naissance des sentiments chez les protagonistes, leur évolution, leur essor et les retombées sur la vie de chacun d'eux. L'étude psychologique évolue de lettres en lettres, s'affine, se diversifie pour calquer tous les mouvements du cœur car ce qui prime, c'est l'immédiateté de l'affect, vécu dans le moment même de l'acte d'écriture qui le supporte et le fait être. La vérité des sentiments se dévoile alors pleinement dans un mouvement qui fait coïncider la naissance de la sensation et son écriture, mais aussi, privilège suprême de l'effet épistolaire, sa lecture et sa découverte par le lecteur comme s'il assistait lui aussi à la scène.

L'intrigue frappe par sa simplicité : précepteur de Julie, le roturier Saint-Preux s'éprend de la jeune fille. L'amour naît entre les jeunes gens, mais la différence de condition est un obstacle pour le père de Julie. Il congédie le précepteur qui se réfugie à Paris. Julie épouse sur les pressants conseils familiaux, un gentilhomme plus âgé, Monsieur de Wolmar. Saint-Preux entreprend un long voyage autour du monde d'une durée de quatre ans. Il revient à Clarens, retrouve le couple qui a deux garçons. Les deux hommes se lient d'amitié. Il part ensuite pour l'Italie avec Milord Edouard. Pendant ce temps, Julie meurt d'une forte fièvre après s'être jetée dans le lac pour sauver son fils de la noyade. Saint-Preux ne la reverra pas vivante. Monsieur de Wolmar fait le récit de cette mort tragique à Saint-Preux et lui envoie la dernière lettre de Julie.

Les techniques de rendu de l'émotion

Les personnages principaux de l'œuvre possèdent chacun des traits de caractères qui leur confèrent une psychologie nettement individualisée. Julie se distingue par la finesse de son âme et de son caractère, par sa propension à la passion et à la rébellion. Saint-Preux a l'imagination vive, la rêverie lui sert de refuge. On voit évoluer au fil des lettres leurs caractères. Julie se résigne et accepte un rôle de mère, dans lequel elle trouve un certain épanouissement. Après un long voyage Saint-

¹⁴ Autre indice de ce voisinage et de cette retenue, ces propos prélevés dans la lettre du 12 juillet 1671 : « Ce serait une belle chose si je remplissais mes lettres de ce qui me remplit le cœur ».

Preux revient plus serein, plus sage de cette expérience. Dans ce roman fleuve règne cependant un ordre décelable dans la figure de Wolmar : celui de la morale et de la religion, pôles vers lesquels tendent tous les personnages. Mais ce désir de morale est contrebalancé par les puissances de l'amour et de la passion. En effet le couple Julie/Saint Preux est brisé d'emblée par la volonté du père de Julie. Leur relation est alors inéluctablement marquée par le sceau de cette déchirure qui nourrit le douloureux discours de leur passion entravée. Ils tâchent cependant de vivre cette séparation, propice à l'épanchement épistolaire, sous le signe de la lucidité, conçue dans le roman sur le mode de l'examen de conscience, comme dans la lettre XVIII.

Le langage des lettres et des cœurs est moins transparent qu'il n'y paraît au premier abord. On lit un désir de morale, mais on décèle rapidement le désir inverse, fait de passion, de fusion des êtres et des cœurs. Se voulant la forme par essence de l'expression des sentiments et des émotions, le roman épistolaire utilise toutes les ressources de la fonction émotive pour livrer les variations des *cris du cœur* et leurs expressions au moment où elles voient le jour. Omniprésente dans le texte de Rousseau, cette fonction participe de cette connotation, propre à la forme épistolaire de cette période, voulant mimer le vrai, livrer le réel à l'état brut. Elle fait entendre tous les états d'âme des personnages dans leurs moindres intonations. Elle permet de capter l'émotion immédiate et les vibrations momentanées de la sensibilité et concrétise ainsi l'émotion subjective. Elle s'apparente à un type de discours très personnel, en étroite liaison avec l'emploi de la première personne et du présent de l'indicatif. Il s'agit de révéler l'intimité, la menue réalité de la vie des personnages, de les faire parler pour les rendre réels, pour qu'ils se différencient les uns des autres. La syntaxe affective signale que le lieu de l'événement se déplace vers le for intérieur et le temps de l'action se concentre sur l'instant vécu :

« J'arrive plein d'une émotion qui s'accroît en entrant dans cet asile. Julie ! me voici dans ton cabinet, me voici dans le sanctuaire de ce que tout mon cœur adore. (...) ô spectacle de volupté... la baleine a cédé à la force de l'impression... empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois!... Dieux! Dieux! que sera-ce quand..... (...) Julie! (...) O viens, vole, ou je suis perdu. » (L. LIV, 1^o partie)

L'ouverture de la lettre se fait sur le mot fracassant d'émotion, porté au haut degré par la formule quantifiante *plein de*. Cette émotion va déferler sur le texte puisqu'elle s'accroît, créant un phénomène d'hyperbole. Le relais de ce vocabulaire marqué se fait par les exclamations propres à traduire la surcharge affective *Julie ! ô ma Julie !*. C'est un vrai cri qui couvre le texte. L'exclamation accompagne les temps forts du sentiment et apparaît comme figure dominante du texte, combinée aux points de suspension pour signifier le comble de l'émotion, l'impossibilité à s'exprimer dans laquelle se trouve le personnage. La fin du texte n'est qu'une cascade d'exclamations : « *Ciel ! (...) O désirs ! ô crainte ! ô palpitations cruelles ! ... on ouvre ! ... on entre ! ... c'est elle ! c'est elle !* ». L'interrogation relaie l'exclamation pour susciter la présence de l'autre puisqu'elle est une version souvent plus affirmée de la fonction persuasive, créant presque la proximité d'un dialogue. Elle fait dans ce passage de Rousseau le commentaire de la situation dans laquelle se trouve Saint Preux: « *serait-ce ton barbare père?* » Enfin l'emploi, en ouverture, des présentatifs confirme cette imprégnation du texte par la syntaxe affective. Saint Preux nous fait pénétrer dans cette chambre par un jeu savamment agencé sur les pronoms personnels suscitant la proximité : « *me voici dans ton cabinet* ». Le présentatif est le constituant de base, la manifestation première d'une parole qu'il annonce et qu'il souligne.

- Le dire et le faire confondus : les vertus du présent

La saisie immédiate d'un sujet par lui-même est rendue par le choix de la temporalité, en l'occurrence le présent de l'indicatif. Les lettres de *La Nouvelle Héloïse* tendent au compte-rendu instantané et contemporain de l'événement vécu. Cet effet de direct efface toute différence entre le discours narratif et l'univers représenté. La lettre ne s'écrit qu'en fonction du présent et permet des effets de direct. Le caractère pragmatique de cet acte de narration immédiate se lit dans la mesure où l'émotion du personnage ou sa réaction influencent le destinataire. Le lecteur découvre les choses en

même temps que le personnage. Saint Preux est dans le cabinet où il attend Julie et se met à lui écrire en l'attendant. Il continue même sa lettre au moment où la jeune fille apparaît :

« O désirs ! ô crainte ! ô palpitations cruelles !... on ouvre !... on entre !... c'est elle ! c'est elle ! je l'entrevois, je l'ai vue, j'entends refermer la porte. Mon cœur, mon faible cœur, tu succombes à tant d'agitations. Ah ! cherche des forces pour supporter la félicité qui t'accable ! » (L. LIV).

Le présent déborde le cadre de la lettre dans cet exemple puisqu'il est absolument contemporain de l'événement décrit.

Le présent du discours épistolaire est très proche de celui utilisé par le théâtre, fondant par là une grande parenté entre ces deux genres du point de vue de l'emploi de l'énonciation et dans l'économie de la gestion de la question *qui parle ?* Le présent a pleine valeur de cautionnement, de transparence par son emploi systématique dans ce roman. Il développe à lui seul une mythologie du vrai. Il nie le mensonge du roman, car il confère à la lettre le statut de *vraie* lettre. L'usage du présent dans la forme épistolaire romanesque donne à l'imaginaire du lecteur, la caution formelle du réel. Il cherche toujours à rendre l'actualité du sentiment, de l'action, de l'idée ; à la limite, il transcrit des affirmations vérifiables dans l'instant même de l'énonciation et se trouve investi d'une valeur ontologique. C'est en effet la conjugaison de la spontanéité de l'écriture et de la spontanéité du sentiment dans le présent qui assure l'authenticité de la narration épistolaire.

Il faut cependant noter que cette parfaite adéquation du temps de la narration et du temps de l'action, que Richardson nommait « *writing to the Moment* » demeure rare. La narration épistolaire ne remonte jamais bien au-delà de quelques heures. Le récit rétrospectif à caractère autobiographique sera senti comme artificiel. Dans la lettre, le temps qui sert de référence est le temps de la situation d'énonciation.

Le succès de *La Nouvelle Héloïse* est dû en grande partie à cette technique de composition. De plus, la souplesse de la forme épistolaire, permettait d'ajouter aux débats intérieurs des personnages des considérations plus générales touchant à la politique, l'économie et surtout à l'occasion du mariage de Julie, à l'éducation des enfants. Ces thèmes à portée plus générale et plus philosophique se trouvent parfaitement intégrés à la trame romanesque, qu'ils ne trahissent pas, puisque leur mention suit la même évolution que celle des protagonistes que l'on voit à différentes étapes de leur vie. Les personnages se construisent, dans cette œuvre, dans leur discours, qu'il soit discours intérieur, c'est-à-dire examen de conscience ou discours frotté à la parole de l'autre, quand la lettre se fait dialogue ou débat. La progression et la construction psychologique y gagnent en profondeur et en vraisemblance.

2. Éléments de typologie énonciative

L'objectif est d'apporter des éléments permettant de caractériser la littérature épistolaire, et plus particulièrement le roman par lettres, à partir de sa scène d'énonciation (ses paramètres énonciatifs conditionnés par le genre) et de sa scénographie (ses indices de mise en mots, de mise en discours). On retient deux exemples, en raison de la longueur de l'exposé, et on espère que le candidat saura transposer ces éléments pour l'étude d'*Evelina*.

La lettre, ou les jeux de rôle entre subjectivité et désobjectivation, (re)construction et déconstruction de l'identité à soi et à l'autre, dernier vecteur du discours amoureux, tel est l'enjeu de cet article, qui met au service de l'herméneutique textuelle les typologies des linguistiques de l'énonciation pour tenter de mettre en lumière quelques caractéristiques constitutives du discours épistolaire.

- Espaces scénographiques

Le concept de scénographie permet de poser la question de la mise en scène de soi et de l'autre, comme faisant partie intégrante du texte en vue de sa réception. Il permet aussi d'affiner les processus d'entrée dans le texte, tel que le texte lui-même les donne à voir, à les penser, tels qu'il les met en scène. *Les Lettres portugaises* offrent deux espaces scénographiques contigus, et en apparence

hétérogènes : l'avertissement « au lecteur » et le premier paragraphe de la première lettre. La prise de parole s'opère dans les deux espaces sur le mode de la première personne, sous une enveloppe unique, celle du pronom personnel « je » et d'une adresse – car ces deux textes sont explicitement adressés : l'un « au lecteur », l'autre à « tu/vous ». Le point commun de ces adresses est la confiance.

- **Fausse confiance**

« J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ni de ce celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. Il est difficile qu'elle n'eussent enfin paru avec des fautes d'impression qui les eussent défigurées¹⁵ ».

La préface dit la confiance d'une découverte d'un objet précieux et original – celle d'un manuscrit, d'un rare éclat, un texte brut, encore, sans marque d'auteur, vierge en quelque sorte, car il n'aurait pas été retouché, si ce n'est la traduction qui en aurait été faite. La scénographie choisit le biais du discours direct, à la première personne, rappelant les diverses interventions de ce « je » éditorial sur le texte : « j'ai trouvé, j'ai vu, j'ai cru, je leur ferais (...) plaisir, je ne sais point, je ne devais pas leur déplaire ». Les modalités épistémique et déontique saturent l'énoncé du « je ». Ce dernier livre, dans une spontanéité communicative, l'enthousiasme de sa découverte et son vif désir de la partager, de la rendre publique. Ce geste participe également de la scénographie propre aux textes ressortissant de la confiance, laquelle peut se comprendre comme une parole paradoxale en régime littéraire prise entre deux tensions contradictoires : le secret d'une part, la confidentialité de l'autre. La scénographie de la confiance permet de tracer les comportements textuels légitimants, adoptés par l'auteur afin de répondre à un contexte de valorisation générique et esthétique donné.

Les préfaces sont en effet les lieux privilégiés dans lesquels les auteurs ou leurs délégués vont s'employer à légitimer leur entreprise, en cherchant à justifier leur inscription dans le champ des Belles Lettres, en délimitant les modalités de leur prise de parole, éventuellement en revenant sur le genre retenu ou même le style adopté. Comme si c'était le lieu et le moment, comme l'écrit Dominique Maingueneau, de « se mettre en règle avec les normes de la coopération verbale ». La vraie-fausse préface des *Lettres portugaises* joue plusieurs rôles dans la gestion du récit. Elle définit le pacte énonciatif qui sous-tend la scénographie propre à ce texte, puisqu'elle fonctionne, sur le plan de la structure compositionnelle, comme une séquence cadrative, servant à marquer le seuil de l'œuvre tout en signalant un changement des différents espaces énonciatifs, mais aussi des différents récits qu'abrite le texte. Elle est aussi, à proprement parler, un marqueur de littéarité (presque paradoxalement, selon la déclaration d'intention de l'auteur), puisqu'à la manière des formules inaugurales des contes « il était une fois », elle signale le roman ou le romanesque en feignant de les cacher. Elle rend enfin saillantes les spécificités constitutives de la scénographie, puisque cette ouverture pourrait être considérée comme la légende de cette production.

La fausse préface renferme des verbes épistémiques référencés à un *je* narratorial anonyme (*j'ai trouvé, avec beaucoup de soin et de peine, j'ai cru, je ne sais point, fautes d'impression*). La scénographie inaugurale joue avec le vrai (contre le fictif), elle cherche à accroître l'intérêt du texte en le tirant vers la « vie », vers la réalité, c'est presque du reportage donnant à lire une production brute d'intimité. De ce fait, l'avertissement tisse les conditions particulières d'une « secret », comme si l'éditeur anonyme était entré en possession d'une correspondance quasi indécente, dévoilant un cœur de femme mis à nu. La deuxième conséquence réside dans le geste par lequel le romancier confie à ses personnages le soin de raconter l'histoire, introduit l'activité auctoriale au cœur de la fiction. Il dissimule alors la narration puisque chaque épistolier ne prend en charge que la narration de sa lettre. Tout centre organisateur de la narration disparaît ou plutôt se déplace dans les zones marginales : préfaces et notes. Ce déplacement ne laisse d'être ambigu. Il permet de faire converger les deux tendances que nous venons de repérer : faire croire à une correspondance authentique, c'est laisser la parole au « personnage », c'est ramener le roman épistolaire vers un espace du dire monopolisé par une

¹⁵ Préface des *Lettres portugaises*, *op. cit.*

subjectivité affichée et rapportée au seul principe de la passion qui la gouverne et la dévore. La fausse préface crée un point de tension entre la scène générique et la scénographie. En effet, la scène générique se fonde sur la dimension fictionnelle et imaginaire du récit que le roman propose, alors que la scénographie spécifique que dessine ce texte repose sur l'affirmation de l'authenticité de la correspondance.

- **Aveu à soi ou aveu à l'autre**

« Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! Malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause. Quoi! Cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient? Hélas! Les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse, depuis que j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps¹⁶. »

Cette ouverture, qui a fait couler beaucoup d'encre, a de quoi surprendre. On perçoit rapidement une incohérence, une forme d'anacoluthie généralisée, entre l'ouverture du texte sur une adresse directe à « l'amour », désigné par une deuxième personne du singulier « tu as été trahi », et l'achèvement du paragraphe sur un « vous », qui ne peut qu'être rapporté au destinataire de la lettre, dont on saura par la suite qu'il s'agit du chevalier français ayant abandonné Mariane dans son couvent. Comment expliquer ce changement? Comment comprendre ce phénomène d'hétérogénéité montrée? Ces premières lignes, faisant suite à la préface, constituent l'incipit de la lettre et celui du roman. S'y déploie la mise en scène du texte lui-même et de son régime énonciatif dominant. Ce qui a de quoi frapper, c'est moins le passage inopiné du « tu » au « vous », que le déploiement d'un discours épistolaire – c'est-à-dire d'un discours dont on attend qu'il soit adressé directement à un autre – sur le mode du monologue intérieur, c'est-à-dire de l'adresse à soi. La scénographie prend la forme d'un monologue intérieur, d'un monologue délibératif, qu'en aparté en quelque sorte, l'épistolière laisse en tête de sa lettre, comme si elle oubliait de le faire disparaître, comme si elle était déjà tellement coupée de l'autre, de son amant, de celui-là même pour qui elle écrit, qu'elle commençait par faire le point sur l'étendue de son état, avant de tenter une ultime accroche. Si ce texte était du théâtre, ce premier paragraphe et ces premiers mots ne choqueraient pas, car ils appartiendraient à l'espace monologal de l'aparté, qu'ils fussent signalés ou non par une didascalie de régie.

La scénographie de la confidence est ici celle d'un aveu : « tu a été trahi et tu m'as trahie ». Le polyptote diathétique resserre en la dramatisant toute la violence de ce renversement, faisant de Mariane une figure d'*beautontimoroumenos*, et partant d'Héroïde, de femme abandonnée, dont le discours dérive, dont le discours-fleuve est tellement autocentré, qu'il en a oublié que le propre de la parole, c'est-à-dire la présence de l'autre, de l'allocutaire, de celui à qui on s'adresse. Dès l'orée du texte, la marque de l'échec de la parole, de son enfermement se donne à voir. Le passage du « tu » au « vous » est moins brutal qu'on ne pourrait le croire, il est en quelque sorte accompagné ou marqué par l'emploi d'un déterminant démonstratif mixte « ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour ». Véritables miroirs sur le plan symbolique, les yeux sont évoqués au cœur du paragraphe pour rappeler les marques de la séduction et le temps de l'*innamoramento*, de même le démonstratif sert d'exophore mémorielle pour convoquer le souvenir, et de cataphore pour introduire le « vous » de celui qui est désigné comme le responsable de la perte de ce moment fragile de bonheur. L'ouverture de la lettre est bien ce moment singulier pour notre héroïne où elle « écri[s]t plus moi que pour vous », où elle ne « sait pas pourquoi [je] vous écris ».

¹⁶ *Les Lettres portugaises, op. cit.*, p. 7.

- La lettre prétexte et narrataire postiche : le cas de *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731)

A l'ouverture de la lettre le personnage épistolier expose les raisons qui motivent le choix de la forme épistolaire, ce qui montre que dans ce cas ce n'est plus l'absence qui est le moteur du choix de la forme de communication. D'ailleurs, le roman épistolaire ne justifie pas le procédé narratif auquel il a recouru. C'est la situation de départ, situation mimétique d'une séparation réelle entre les correspondants, qui définit le mode de communication. La lettre-mémoires est un genre double. Des Mémoires sont adressées, par lettres, à un tiers, qui en est le destinataire. La structure dialogique, l'échange de lettres existe seulement au niveau extérieur où il accueille la source qui produira la narration. Il lui sert de cadre mais les lettres n'interviennent pas dans la progression de l'action. Il n'a en rien pris part à l'action ni à la vie que le personnage épistolier raconte. Ce dernier d'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, se dédouble sous les traits d'un narrateur et d'un personnage qui est lui-même, à des époques différentes de sa vie. La lettre devient prétexte à un récit, à un exposé à coloration autobiographique.

Dans *La Vie de Marianne*, le destinataire fait le récit de sa vie au destinataire pour le divertir en réponse à la demande de ce dernier :

« Mais enfin, puisque vous voulez que j'écrive mon histoire, et que c'est une chose que vous demandez à mon amitié, soyez satisfaite : j'aime encore mieux vous ennuyer que de vous refuser¹⁷. »

Cette amie, la marquise, à qui les onze lettres-chapitres sont adressées, reste absolument extérieure à l'action qui n'évolue pas par lettres. Celles-ci en contiennent uniquement le récit. Sur le plan narratologique, nous avons affaire, dans le cadre d'un récit à la première personne, à une prise en charge de la narration par le personnage. C'est sa perspective qui prime. Mais il porte un regard rétrospectif sur sa vie et se trouve donc amené à s'introduire lui-même dans sa narration en tant qu'acteur. Un décalage temporel s'instaure alors entre les deux instances "*je-narrant*" et "*je-narré*". Le premier en sait plus que le second et peut se permettre des commentaires interprétatifs ou moralisateurs parce qu'il connaît la clef des situations et leur dénouement. Le personnage qui fait le récit de sa vie se trouve sur le même plan qu'un narrateur omniscient car il connaît le déroulement de sa vie au moment où il en fait la narration. Il ne peut donc pas faire abstraction de ce savoir qui fausse la perspective narrative en l'attirant vers le passé. Ainsi le récit se construit sur un va-et-vient entre la relation d'un événement, tel qu'il fut vécu par Marianne, et son commentaire par la narratrice :

« Ensuite je partis interdite, sans savoir ce que je pensais moi-même, sans avoir ni joie, ni tristesse, ni peine, ni plaisir. On me menait, et j'allais. Qu'est-ce que tout cela deviendra ? Que vient-il de se passer ? Voilà tout ce que je me disais dans un étonnement qui ne me laissait nul exercice d'esprit, et pendant lequel je jetai pourtant un grand soupir qui échappa plus à mon instinct qu'à ma pensée¹⁸. »

Le recours à des interrogations lancées ici sans réponse nous replace dans la perspective qui était celle de Marianne au moment où elle vécut cet incident. Les interrogations et les verbes au futur laissent l'avenir ouvert. Par ailleurs une réflexion sur ce qui vient de se passer nous ramène à la vision et à l'interprétation de la Marianne âgée :

« Je compris d'abord à ce discours qu'elle était bien aise elle-même de connaître un peu mieux son sujet, et de savoir à qui elle avait affaire ; mais observez, je vous prie, le tour honnête qu'elle prenait pour cela, et avec quel ménagement pour moi, avec quelle industrie elle me cachait l'incertitude qui pouvait lui rester sur ce que je disais, et qui était fort raisonnable. On ne saurait payer ces traits de bonté-là¹⁹. »

La dernière phrase de cette citation renferme la morale que Marianne extrait de la conduite de sa bienfaitrice, qu'elle érige en modèle. Comme le dit Jean Rousset : « (...) *le roman de Marivaux est construit*

¹⁷ Marivaux, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ *Id.*, p. 90.

¹⁹ *Id.*, p. 154.

sur ce décalage d'un temps de l'expérience et d'un temps de la narration, d'un temps de la spontanéité obscure et d'un temps de la réflexion spectatrice²⁰. » Cette combinaison des points de vue et des temporalités divergentes, confère à ce roman sa structure profonde, plus que ne le fait l'enveloppe épistolaire dont il s'est travesti et qui reste un masque. La vérité du récit n'est pas là.

À la différence d'une narration épistolaire où nous avons adéquation parfaite du personnage-acteur et du narrateur, nous avons ici clivage et donc affaire à un type de narration qui s'apparente bien plus aux techniques du roman-mémoires. Contrairement à ce qu'affirme Jan Herman, qui pense que « le récit dans les lettres est une première variante de l'épistolarité romanesque, produit par le croisement de la veine épistolaire avec le roman-mémoires », nous sommes d'avis qu'il s'agit d'un autre cas et non d'une variante. Son analyse laisse entendre qu'il y a eu une évolution, que des glissements ont eu lieu. Nous pensons que cette oeuvre n'est pas un roman épistolaire²¹, dès lors qu'elle quitte la pureté de la structure qu'impose la lettre par rapport à l'action et à la narration et dès lors qu'elle désunit les instances actoriales et narratives.

Le temps dissocié dans la lettre-mémoires

La Vie de Marianne de Marivaux met en scène une héroïne qui fait le récit de sa vie à une amie. Le texte a donc un caractère rétrospectif. L'héroïne est dédoublée sous les traits de la narratrice âgée et du personnage. Cette oeuvre relève du type de narration *ultérieure*²², qui permet des effets de contraste entre le personnage au début de sa vie et le personnage à la fin de sa vie. L'unité de point de vue de cette oeuvre est la même que celle des romans-mémoires. Elle réside dans un jeu optique entre le temps passé – vécu par le personnage dans son immanence – et le temps présent qui est le temps de la narration – temps de la prise de conscience et du savoir. Dans l'oeuvre de Marivaux, à la différence du roman par lettres, on assiste à une collusion permanente des temporalités passées, présentes et à venir. L'intérêt et la spécificité de ces oeuvres résident dans ces jeux de points de vue que permet le clivage temporel.

Il y a une illusion du présent dans ce genre de textes, qui brouille quelque peu leur nature et rend de ce fait problématique leur classement. Le narrateur connaît la fin de ses aventures. Dans un roman épistolaire, rien ne laisse présager l'issue de l'histoire. Cet écart entre les deux techniques est un trait stylistique qui permet de les caractériser. La lettre rend possible une correspondance par l'adéquation du "je-narrant" et du "je-narré", entre le temps de la narration et le temps de l'action. Ce temps est à l'image de la lettre, nécessairement fragmenté. Mais parfois ce phénomène est souligné par la chronologie. Dans les lettres-mémoires au contraire, l'impression qui se manifeste est celle d'un temps continu. Comme le fait remarquer Jean Starobinski à propos de l'autobiographie, il y a un double écart, que l'on trouve également dans le roman-mémoires, « un écart temporel et un écart d'identité²³ ». Cependant ils n'ont pas le même degré, car c'est l'écart temporel qui fonde la spécificité de cette structure narrative. L'indice personnel, "je" reste le même malgré les changements occasionnés par la différence d'âge entre le narrateur et le personnage. D'ailleurs ce type de roman obéit à la logique de l'autobiographie, contrairement au roman par lettres. Ce qui empêche en outre de le rattacher à l'autobiographie, c'est l'aspect dialogique, puisqu'au moins deux personnes communiquent et que, dans le cas des formes polyphoniques, on a une multiplication des personnages. L'autobiographie se caractérise quant à elle par l'unicité du personnage narrateur.

²⁰ J. Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 53.

²¹ J. Altman ne classe pas le roman de Marivaux parmi les romans par lettres mais dans la catégorie des romans-mémoires : "which are primarily memoir novels", op. cit., p. 88 ; R. Démoris précise : "La forme épistolaire dite des mémoires est souvent menacée ou corrompue par la forme épistolaire", in *Le roman à la première personne du Classicisme aux Lumières, 1600-1728*, Paris, Colin, Publication de la Sorbonne, 1975, p. 448 ; quant à B. Didier, elle souligne l'hésitation : "Roman par lettres, Mémoires ? Il semble que Marivaux n'ait pas voulu véritablement choisir entre les deux solutions romanesques les plus fréquentes au XVIII^e siècle (...)", in *La Voix de Marianne, Essai sur Marivaux*, Paris, Corti, 1987, p. 15. J. Herman enfin propose une nouvelle catégorie : "le roman-mémoires épistolaire", *Le mensonge romanesque*, op. cit., p. 154.

²² G. Genette, op. cit., p. 229.

²³ J. Starobinski, op. cit., p. 260.

Conclusion

Les éléments présentés ici ne sont que des jalons et dans l'histoire du roman épistolaire français et dans les différents outils de classement que l'on peut utiliser pour rendre compte de la grande variété de formes et de thèmes que cette étiquette, générale, mais commode, recoupe.

A partir de 1740, les jeux d'influence entre la littérature anglaise et la littérature française s'accroissent et certaines œuvres se répondent. L'épistolaire est à la mode de 1740 à 1782 et le thème de la jeune fille qui entre dans le monde devient très vite topique, au point que Laclos, lecteur de Frances Burney, traitera sur le mode ironique et cruel cette topique dans les *Liaisons dangereuses*, portant le genre et le thème au paroxysme de son expression, tout en dénonçant tout ce qu'il y avait de mièvre et de moral dans le traitement de ce thème par ses illustres prédécesseurs.

Petit état des lieux du roman épistolaire en France : quelle typologie ?

Exemplier

Frédéric Calas
Professeur de langue française
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand
EA 1002 CELIS : <http://www.univ-bpclermont.fr/celis>

Sévigné, Marquise de, *Correspondance à Mme de Grignan, année 1671*,
éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972 [1671]

« Portugaise »

Enfin Brancas m'a écrit une lettre si tendre qu'elle récompense tout son oubli passé. Il me parle de son cœur à toutes les lignes ; si je lui faisais réponse sur le même ton, ce serait une *portugaise*. (Lettre du 19 juillet 1671, p. 249)

Je reçois vos lettres, ma bonne, comme vous avez reçu ma bague. Je fonds en larmes en les lisant ; il semble que mon cœur veuille se fendre par la moitié. Il semble que vous m'écriviez des injures ou que vous soyez malade ou qu'il vous soit arrivé quelque accident, et c'est tout le contraire. Vous m'aimez, ma chère enfant, et vous me le dites d'une manière que je ne puis soutenir sans des pleurs en abondance ». (Lettre du 9 février 1671, p. 151)

« Toute votre chambre me tue ; j'y ai fait mettre un paravent tout au milieu, pour rompre un peu la vue d'une fenêtre sur ce degré par où je vous vis monter dans le carrosse de D'Hacqueville, et par où je vous rappelai. Je me fais peur quand je pense combien alors j'étais capable de me jeter par la fenêtre, car je suis folle quelquefois ; ce cabinet, où je vous embrassai sans savoir ce que je faisais ; ces capucins, où j'allai entendre la messe ; ces larmes qui tombaient de mes yeux à terre, comme si c'eût été de l'eau qu'on eût répandue ; Sainte-Marie, Mme De La Fayette, mon retour dans cette maison, votre appartement, la nuit et le lendemain ; et votre première lettre, et toutes les autres, et encore tous les jours, et tous les entretiens de ceux qui entrent dans mes sentiments ». [Lettre du 4 mars 1671]

« Voilà M. de Magalotti qui s'en va en Provence ; je voudrais bien aller avec lui. Je ne sais s'il sentira bien le plaisir de vous voir ; pour moi, j'y serais fort sensible ». [Lettre du 9 avril 1671]

« Car, je m'en souviens, cet éloignement nous faisait trembler. Hélas ! Nous y voilà ; je ne suis point trompée dans ce qu'il me fait souffrir ». [Lettre du 6 mai 1671]

« Je m'en vais donc en Bretagne, ma très aimable bonne. Je sens la douleur de m'éloigner de vous. Est-il possible qu'il y ait encore quelque chose à faire à un éloignement, quand on est à deux cents lieues l'une de l'autre ? Cependant j'y trouve encore à le perfectionner, et comme vous avez trouvé que votre ville d'Aix n'était pas encore assez loin, je trouve aussi que Paris est dans votre voisinage. Vous êtes allée à Marseille pour me fuir, et moi je m'en vais à Vitré pour le renvoyer sur vous ». [Lettre du 18 mai 1671]

Guilleragues, *Lettres d'une religieuse portugaise*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1990 [1669].

« J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ni de ce celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. Il est difficile qu'elle n'eussent enfin paru avec des fautes d'impression qui les eussent défigurées ». [Préface]

Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! Malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause. Quoi ! Cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ? Hélas ! Les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse, depuis que j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps. [Lettre I, p. 75]

« Quoi ? cette absence, à laquelle ma douleur, tout ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ? Hélas, les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse depuis que

j'appris que vous étiez résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps¹ ». [Lettre I, p. 75]

« Adieu, je ne puis quitter ce papier, il tombera entre vos mains, je voudrais bien avoir le même bonheur » [Lettre I, p. 78.]

« Dona Brites me persécuta ces jours passés pour me faire sortir de ma chambre, et, croyant me divertir, elle me mena promener sur le balcon d'où l'on voit Mertola ; je la suivis, et je fus aussitôt frappée d'un souvenir cruel qui me fit pleurer tout le reste du jour. [Lettre IV, p. 93]

Montesquieu, *Lettres persanes*.

Lettre XXVIII. Rica à***

Je vis hier une chose assez singulière, quoiqu'elle se passe tous les jours à Paris.

Tout le peuple s'assemble sur la fin de l'après-dînée, et va jouer une espèce de scène que j'ai entendu appeler comédie . Le grand mouvement est sur une estrade, qu'on nomme le théâtre . Aux deux côtés, on voit, dans de petits réduits qu'on nomme loges , des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes, à peu près comme celles qui sont en usage en notre Perse.

Ici, c'est une amante affligée qui exprime sa langueur; une autre, plus animée, dévore des yeux son amant, qui la regarde de même: toutes les passions sont peintes sur les visages, et exprimées avec une éloquence qui, pour être muette, n'en est que plus vive. Là, les actrices ne paraissent qu'à demi-corps, et ont ordinairement un manchon, par modestie, pour cacher leurs bras. Il y a en bas une troupe de gens debout, qui se moquent de ceux qui sont en haut sur le théâtre, et ces derniers rient à leur tour de ceux qui sont en bas.

Mais ceux qui prennent le plus de peine sont quelques gens qu'on prend pour cet effet dans un âge peu avancé, pour soutenir la fatigue. Ils sont obligés d'être partout: ils passent par des endroits qu'eux seuls connaissent, montent avec une adresse surprenante d'étage en étage; ils sont en haut, en bas, dans toutes les loges; ils plongent, pour ainsi dire; on les perd, ils reparassent; souvent ils quittent le lieu de la scène et vont jouer dans un autre. On en voit même qui, par un prodige qu'on n'aurait osé espérer de leurs béquilles, marchent et vont comme les autres. Enfin on se rend à des salles où l'on joue une comédie particulière: on commence par des réverences, on continue par des embrassades. On dit que la connaissance la plus légère met un homme en droit d'en étouffer un autre. Il semble que le lieu inspire de la tendresse. En effet, on dit que les princesses qui y règnent ne sont point cruelles, et, si on en excepte deux ou trois heures du jour, où elles sont assez sauvages, on peut dire que le reste du temps elles sont traitables, et que c'est une ivresse qui les quitte aisément.

Tout ce que je te dis ici se passe à peu près de même dans un autre endroit, qu'on nomme l'Opéra : toute la différence est qu'on parle à l'un, et que l'on chante à l'autre. Un de mes amis me mena l'autre jour dans la loge où se déshabillait une des principales actrices. Nous fîmes si bien connaissance, que le lendemain je reçus d'elle cette lettre.

Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1731

« Mais enfin, puisque vous voulez que j'écrive mon histoire, et que c'est une chose que vous demandez à mon amitié, soyez satisfaite : j'aime encore mieux vous ennuyer que de vous refuser »

« Ensuite je partis interdite, sans savoir ce que je pensais moi-même, sans avoir ni joie, ni tristesse, ni peine, ni plaisir. On me menait, et j'allais. Qu'est-ce que tout cela deviendra ? Que vient-il de se passer? Voilà tout ce que je me disais dans un étonnement qui ne me laissait nul exercice d'esprit, et pendant lequel je jetai pourtant un grand soupir qui échappa plus à mon instinct qu'à ma pensée. »

« Je compris d'abord à ce discours qu'elle était bien aise elle-même de connaître un peu mieux son sujet, et de savoir à qui elle avait affaire ; mais observez, je vous prie, le tour honnête qu'elle prenait pour cela, et avec quel ménagement pour moi, avec quelle industrie elle me cachait l'incertitude qui pouvait lui rester sur ce que je disais, et qui était fort raisonnable. On ne saurait payer ces traits de bonté-là. »

Abbé Guyot-Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, 1735

« Paméla écrit elle-même chaque jour à son père et à sa mère tout ce qui lui arrive, ce qui donne à son récit un air de vraisemblance que n'ont point la plupart des romans. (...) En effet, le plus grand défaut des romans ordinaires est de paraître trop romans. (...) C'est un grand art de savoir éviter, comme l'a fait l'auteur de Paméla, l'apparence de l'art. D'ailleurs le roman dont il s'agit consiste en lettres, qui demandent un style aisé et familier. (...) Si la matière du roman de Paméla mérite nos éloges, la forme sous laquelle elle nous est présentée, n'est pas moins estimable. L'auteur n'a pas choisi le genre épistolaire sans dessein. Il y a bien de l'art dans le système de ces lettres que Paméla écrit elle-même immédiatement après les aventures qui lui arrivent. Elles entrent même dans le nœud du roman et contribuent au dénouement par l'effet qu'elles produisent sur le Seigneur Anglais. D'ailleurs ces lettres servent beaucoup à la vraisemblance et font un bien autre effet sur le lecteur que le récit historique d'un

¹ Guilleragues, *Lettres d'une religieuse portugaise*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1990 [1669], par la suite nous donnons le numéro de la lettre et la page de cette édition entre parenthèses.

écrivain ou que des mémoires qu'on suppose écrits longtemps après que les choses se sont passées et dont on rappelle néanmoins les plus petites circonstances

Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, 1761

« J'arrive plein d'une émotion qui s'accroît en entrant dans cet asile. Julie ! me voici dans ton cabinet, me voici dans le sanctuaire de ce que tout mon cœur adore. (...) ô spectacle de volupté... la baleine a cédé à la force de l'impression... empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois!... Dieux! Dieux! que sera-ce quand..... (...) Julie! (...) O viens, vole, ou je suis perdu. » (L. LIV, 1^o partie)

Diderot, *Eloge de Richardson*

« Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. »

Frances Burney, *Evelina*, 1778.

“Yet, while in the annals of those few of our predecessors, to whom this species of writing is indebted for being saved from contempt, and rescued from depravity, we can trace such names as Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson, and Smollett, no man need blush at starting from the same post, though many, nay, most men, may sigh at finding themselves distanced.”

Liste chronologique des romans épistolaires de 1669 à la fin du XVIII^e siècle²

- 1669 - **GUILLERAGUES** (Gabriel Joseph de Lavergne de), *Lettres portugaises traduites en français*, Paris, Claude Barbin.
- **ANONYME**, *Responses aux Lettres portugaises*, Grenoble, R. Philippes.
- **ANONYME**, *Responses aux Lettres portugaises traduites en français*, Paris, Loyson.
- 1683 - **FONTENELLE** (Bernard Le Bovier de), *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her****, Paris, C. Blageart.
- 1689 - **FERRAND** (Anne Bellinzani, Présidente de), *Lettres galantes de Madame****, (*Histoire nouvelle des amours de la jeune Bélise et de Cléante*), Paris, s.n.i.
- 1695 - **LESAGE** (Alain René), *Lettres galantes d'Aristenète*, Rotterdam, D. de Graffe.
- 1714 - **ANONYME**, *Fourberies (les) de Vénus, ou Lettres amoureuses de C.E.A. à B.R.G. Ecrites en 1708, 1709, 1710 et publiées en 1714*, Villefranche, s.n.i.
- 1721 - **MONTESQUIEU** (Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de), *Lettres persanes*, Cologne, P. Marteau.
- 1723 - **ANONYME**, *Commerce de lettres entre Mademoiselle Julie du*** et le chevalier de Saint-Marcel, envoyé à Madame R.P. par le chevalier même et dédié aux mânes de Julie par ladite Dame*, avec approbation et privilège de Vénus, A Cithère et se vend à Amsterdam, J. Dusauzet.
- 1730 - **SAINT-FOIX** (Germain François Poullain de), *Lettres d'une Turque à Paris, écrites à sa soeur au serrail, pour servir de supplément aux Lettres persanes*, Amsterdam, P. Mortier.
- 1731 - **MARIVAUX** (Pierre Carlet de Chamblain de), *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de****, Paris, Prault.
- 1732 - **CREBILLON** (Claude Prosper Jolyot de), *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, s.l.
- 1732 - **ANONYME**, *Lettres saxonnes ou aventures d'un officier saxon*, Berlin, La Compagnie.
- 1736 - **BOYER D'ARGENS** (Jean-Baptiste de), *Lettres juives, ou Correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur en différents états de l'Europe et ses correspondants en divers endroits*, La Haye, P. Paupie.
- **LOCATELLI** (Francesco Comte), *Lettres moscovites*, Paris, Compagnie des libraires.
- 1737 - **BOYER D'ARGENS** (Jean-Baptiste de), *Lettres cabalistiques ou Correspondance philosophique, historique et critique entre deux cabalistes, divers esprits élémentaires et le seigneur Astaroth*, La Haye, P. Paupie.
- 1738 - **JOUBERT DE LA RUE** (Jean), *Lettres d'un sauvage dépayé à son correspondant en Amérique contenant une critique des moeurs du siècle et des réflexions sur des matières de religion et de politique*, Amsterdam, Jolly.

² On a conservé l'orthographe ancienne pour les titres des œuvres.

- 1739 - **BOYER D'ARGENS** (Jean-Baptiste de), *Lettres chinoises ou Correspondance philosophique historique et critique entre un Chinois voyageur et ses correspondants à la Chine, en Moscovie, en Perse et au Japon*, La Haye, P. Paupie.
- 1740 - **MAUVILLON** (Eléazar de), *Lettres françoises et germaniques ou réflexions militaires, littéraires et critiques sur les François et les Allemands, ouvrage également utile aux officiers et aux beaux-esprits de l'une et l'autre Nation*, Londres, F. Allemand.
- **RICHARDSON** (Samuel), *Pamela ou la vertu récompensée*, Londres, Osborne.
- 1741 - **VITT** (Comte de), *L'Espion turc à Francfort pendant la diète et le couronnement de l'empereur en 1741*, Londres, Libraires associés.
- 1742 - **GODARD D'AUCOURT** (Claude), *Lettres du Chevalier Danteuil et de Mademoiselle de Thélis, Histoire et aventures de*** par lettres*, s.l.
- 1745 - **RICCOBONI** (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Suite de la Vie de Marianne de M. de Marivaux (XIIème partie)*, Amsterdam, Prault.
- 1746 - **ROCHEBRUNE** (Abbé de), *L'Espion de Thamas Kouli-Kan dans les cours d'Europe, ou Lettres et Mémoires de Pagj-Nassir-Bek*, Cologne, E. Kinkius.
- 1747 - **GRAFIGNY** (Françoise d'Issembourg d'Happoncourt, dame de), *Lettres d'une Péruvienne*, Amsterdam, Peine.
- 1749 - **COUSTELIER** (Antoine Urbain Fils), *Lettres d'une demoiselle entretenue à son amant*, Cologne, P. Marteau.
- **LAMARCHE COURMONT** (Ignace Hugary de), *Lettres d'Aza ou d'un Péruvien. Conclusion des Lettres péruviennes*, s.l.
- **VADE, CAYLUS et alii**, *Lettres de La Grenouillère entre M. Jérôme Dubois, pêcheux du Gros-Caillou et Melle Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin*, Paris, A la Grenouillère.
- 1750 - **DAMOIRS** (Louis), *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné*, Amsterdam, F. Jolly.
- 1751 - **COUSTELIER** (Antoine Urbain Fils), *Lettres de la Fillon*, Cologne, P. Marteau.
- **LANDON** (Joseph), *Lettres siamoises, ou le Siamois en Europe*, s.l.
- **RICHARDSON** (Samuel), *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarissa Harlowe*, Londres, Nourse (1740 édition anglaise, 1751 édition française).
- 1752 - **MAUBERT DE GOUVEST** (Jean Henri), *Lettres iroquoises*, Irocopolis, Les Vénérables.
- 1753 - **ARCQ** (Philippe Auguste de Sainte-Foix Chevalier d'), *Lettres d'Osman*, Constantinople.
- 1754 - **CREBILLON** (Claude Prosper Jolyot de), *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'anglois*, Bruxelles, Vasse.
- **MERAY** (Chevalier de), *Les Femmes, ou Lettres du Chevalier de K*** au marquis de****, La Haye, La Compagnie.
- 1756 - **LEPRINCE DE BEAUMONT** (Marie, dame), *Lettres de Madame du Montier à la marquise de***, sa fille, avec les réponses*, Lyon, Bruyset-Ponthus.
- **SAINTARD**, *Roman politique sur l'état présent des affaires de l'Amérique, ou Lettres de M*** à M****, Amsterdam-Paris, Duchesne.
- 1757 - **PASCAL** (Jean Baptiste), *Lettres semi-philosophiques du Chevalier de*** au Comte de****, La Haye-Paris, S. Jorry.
- **RICCOBONI** (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à Milord Charles Alfred de Caitombriage, comte de Plisinte, duc de Raflinght*, Amsterdam-Paris, Société des libraires.
- 1759 - **RICCOBONI** (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley son amie*, Amsterdam-Paris, s.n.i.
- 1760 - **DIDEROT** (Denis), *La Religieuse*, Paris.
- **FREDERIC II** (Roi de Prusse), *Relation de Phihubu, émissaire de l'empereur de la Chine en Europe*, Cologne, P. Marteau.
- 1761 - **ROUSSEAU** (Jean-Jacques), *Julie ou la nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, Amsterdam, M. Rey.
- 1764 - **ELIE DE BEAUMONT** (Anne-Louise Dame de), *Lettres du Marquis de Roselle*, Londres-Paris, L. Cellot.
- 1765 - **GOUDAR** (Ange), *L'Espion chinois, ou l'envoyé secret à la cour de Pékin pour examiner l'état présent de l'Europe, traduit du chinois*, Cologne, s.n.i.
- **ANONYME**, *L'Inconnu, roman véritable, ou Lettres de M. l'abbé de*** et de Mlle de B****, La Haye.
- 1766 - **RICCOBONI** (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres d'Adélaïde de Dammartin, Comtesse de Sancerre, à M. le Comte de Nancé, son ami*, Paris, Humblot.
- 1768 - **CREBILLON** (Claude Prosper Jolyot de), *Lettres de la Duchesse de*** au Duc de****, Londres, Nourse.

- 1769 - **BECCARY** (Madame), *Lettres de Milady Bedford, traduites de l'anglais par M. de B.G.*, Paris, de Hansy.
- 1769 - **VOLTAIRE** (François-Marie Arouet, dit), *Lettres d'Amabed, traduites par l'abbé Tamponet, s.l.*, (Genève).
- 1771 - **BASTIDE** (Jean François, chevalier de La), *Lettres vénitiennes*, Londres-Paris, Costard.
- 1771 - **CREBILLON** (Claude Prosper Jolyot de), *Lettres athéniennes extraites du porte-feuille d'Alcibiade*, Londres-Paris, Elsmly.
- **DORAT** (Claude-Joseph), *Les Sacrifices de l'Amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai*, Amsterdam-Paris, Delalain.
- 1772 - **DORAT** (Claude-Joseph), *Les Malheurs de l'inconstance ou Lettres de la Marquise de Syrcé et du Comte de Mirbelle*, Amsterdam-Paris, Delalain.
- **RICCOBONI** (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière à Louise-Hortense de Cantelou, son amie*, Paris, Humblot.
- 1774 - **GERARD** (Philippe Louis, Abbé), *Le Comte de Valmont, ou les Egarements de la raison. Lettres recueillies et publiées par M****, Paris, Moutard.
- **GOETHE** (Johann Wolfgang), *Les Souffrances du Jeune Werther, (traduit en France en 1775, original de 1774)*
- 1775 - **RESTIF DE LA BRETONNE** (Nicolas Edme), *Le Paysan perverti, ou les Dangers de la ville. Histoire récente mise au jour d'après les véritables lettres des personnages*, La Haye-Paris, Le Jay.
- 1776 - **RESTIF DE LA BRETONNE** (Nicolas Edme), *La Paysanne pervertie, ou les Dangers de la ville. Histoire d'Ursule R***, sœur d'Edmond le paysan, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages*, La Haye-Paris, Veuve Duchesne.
- 1778 - BURNEY (Frances), Evelina.**
- **BEAUHARNAIS** (Marie Anne Françoise Mouchard, dite Fanny, Comtesse de), *Lettres de Stéphanie, ou l'héroïsme du sentiment. Roman historique*, Paris, Veuve Thiboust-Dériaux.
- **MOLLET** (Jean-Louis), *Sophie, ou Lettres de deux amies, recueillies et publiées par un citoyen de Genève*, Genève, Du Villard-Nouffer.
- 1780 - **MALARME BOURNON** (Charlotte, Comtesse de), *Lettres de Milady Lindsey ou l'Épouse pacifique*, Paris-Londres, Cailleau.
- **NOUGARET** (Pierre Jean-Baptiste), *Les Méprises ou les illusions du plaisir. Lettres du Comte d'Orabel pour servir à l'histoire de sa vie*, Berlin-Paris, Bastien.
- 1782 - **BERENGER** (Jean-Pierre), *Les Amans républicains, ou Lettres de Nicias et Cynire*, Paris.
- **LACLOS** (Pierre Ambroise François Choderlos de), *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Amsterdam-Paris, Durand.
- 1784 - **CHARRIERE** (Isabelle de), *Lettres neuchâteloises*, Amsterdam.
- 1785 - **CHARRIERE** (Isabelle de), *Lettres écrites de Lausanne*, Genève.
- 1788 - **BOURNON** (Malarmé Madame), *Lettres de Mylord Walton à Sir Hugh Battle son ami*, Bruxelles, Veuve Duchesne.
- 1789 - **NOUGARET** (Pierre Jean Baptiste), *Le Danger des circonstances, ou Lettres du Chevalier de Joinville et de Melle d'Arans*, Bruxelles, Dujardin-Defer.
- 1792 - **Anonyme**, *Les Nouvelles Liaisons Dangereuses, ou Lettres du Chevalier de Joinville et de Melle d'Arans, ainsi que de divers autres personnages intéressants*, Paris, Regnault.
- 1793 - **SADE** (Donatien Alphonse François), *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique*, Paris, Girouard.
- 1795 - **CHARRIERE** (Isabelle de), *Trois femmes*, Leipzig, Wolf.
- **SENANCOUR** (Etienne Pivert de), *Aldomen, ou le bonheur dans l'obscurité*, Paris, Leprieur.
- 1796 - **DIDEROT** (Denis), *La Religieuse*, Paris, Buisson.
- 1802 - **STAEL** (Germaine de), *Delphine*, Genève, Paschoud.
- 1804 - **KRUDENER** (Barbara, Baronne de), *Valérie, ou Lettres de Gustave de Linar à Ernest de G****, Paris, Henrichs.
- **SENANCOUR** (Etienne Pivert de), *Oberman*, Paris, Cérioux.
- 1821 - **GENLIS** (Madame de), *Palmyre et Flaminie, ou Le secret*, Paris, Maradan.
- 1833 - **MUSSET** (Alfred de), *Le Roman par lettres*, Paris, s.n.i.
- 1842 - **BALZAC** (Honoré de), *Mémoires de deux jeunes mariées*, en feuilleton dans La Presse.

- 1919 - **COLETTE**, *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles*
1929 - **YOURCENAR** (Marguerite), *Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au sans Pareil.
1930 - **COCTEAU** (Jean), *La voix humaine*, Paris.

Synopsis de quelques œuvres majeures

BALZAC (Honoré de), *Mémoires de deux jeunes mariées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Arlette Michel, 311 p. (Œuvre moins connue du célèbre romancier, on la considère comme le dernier roman par lettres venant clore la longue lignée en 1842. C'est la forme du duo qui a été choisie pour montrer en parallèle la vie de deux amies de couvent aux destins opposés.)

CREBILLON (Claude Prosper Jolyot de), *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, Paris, Nizet, Ed. critique E. Sturm et L. Picard, 1970, 225 p. (Roman monodique qui nous fait découvrir une marquise amoureuse, d'abord réticente puis follement éprise, mais que la passion brisera.)

DIDEROT (Denis), *La Religieuse*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1966, 370 p. (Texte extrêmement troublant, né d'un pari, d'une entreprise de mystification, c'est une longue lettre d'une jeune fille mise au couvent contre son gré et qui cherche à en sortir. En réalité l'œuvre relève d'un point de vue formel plutôt du genre des mémoires. Mais le choix de cette forme permet à Diderot de nous livrer tous les sentiments, les pensées et les luttes de la Religieuse confrontée à la concupiscence, le fanatisme et le harcèlement sexuel)

DORAT (Claude-Joseph), *Les Malheurs de l'inconstance ou Lettres de la Marquise de Syrcé et du Comte de Mirbelle*, Paris, Desjonquères, 1983, 349 p.

GOETHE (Johann Wolfgang), *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, traduction, chronologie et préface par J-F Angeloz, 182 p. (Chef d'œuvre de la littérature allemande, ayant eu une influence considérable non seulement sur toute une génération s'étant identifiée au héros, mais aussi sur la création littéraire allemande. Ce livre qui rendit Goethe célèbre au-delà des frontières est un roman par lettres nous faisant découvrir les troubles et les vibrations d'une belle âme particulièrement sensible.)

GRAFIGNY (Françoise d'Issembourg d'Happoncourt, dame de), *Lettres d'une Péruvienne*, Paris, Garnier-Flammarion, Ed. critique B. Bray et I. Landy-Houillon, 1983, 1 vol., pp. 237-364. (Œuvre redécouverte assez récemment, se situant à la croisée des chemins entre les *Lettres persanes* et les *Lettres portugaises*, conjuguant plus étroitement que ne l'avait fait Montesquieu, la critique sociale et la trame romanesque, c'est le récit de l'enlèvement d'une jeune princesse Inca par les Conquistadores espagnols qui la ramènent en Espagne. Sur ce long chemin elle tombe aux mains des Français. Elle est alors prise en charge par un officier qui cherche à s'attirer son estime. Mais dès le moment de son rapt, Zilia n'a cessé d'écrire des lettres à son fiancé, Aza, le futur Inca, pour lui faire le récit de ses craintes et de ses découvertes.)

GUILLERAGUES (Gabriel Joseph de Lavergne de), *Lettres portugaises, suivies de Guilleragues par lui-même*, Paris, Gallimard, Folio, Ed. de F. Deloffre, 1990, 217 p. (Roman d'un très grande densité malgré sa brièveté. En effet, l'œuvre ne contient que cinq lettres, toutes de la main de Mariane, religieuse abandonnée dans son couvent portugais par un séducteur français. C'est le chant émouvant d'une âme qui souffre une vive passion.)

LACLOS (Pierre Ambroise François Choderlos de), *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Paris, Garnier-Flammarion, Chronologie et préface par R. Pomeau, 1981, 379 p. (On le considère comme le chef d'œuvre du genre sur le plan formel. C'est une œuvre polyphonique où se font entendre les voix des différents acteurs manipulés par un couple de libertins aux desseins malveillants...)

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de), *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de****, Paris, Garnier, Classiques, Ed. de F. Deloffre, 1963, 654 p. (Comme l'indique clairement le titre de ce roman, il s'agit d'un récit de vie se rapprochant davantage des romans-mémoires. Marianne fait le récit de ses aventures à une amie en lui adressant de longues lettres qui correspondent aux chapitres du livre. La forme épistolaire est une pure convention. Mais cette œuvre hybride permet de mieux saisir les parentés existant entre les romans à la première personne au XVIIIème siècle.)

MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de), *Lettres persanes*, Paris, Garnier, Classiques, Ed. critique de P. Vernière, 1975, 419 p. (Le plus célèbre des romans par lettres français, dont Montesquieu lui-même disait qu'il avait servi de modèle et enseigné aux autres romanciers l'art du roman en forme de lettres.)

RESTIF DE LA BRETONNE (Nicolas Edme), *La Paysanne pervertie, ou les Dangers de la ville. Histoire d'Ursule R***, soeur d'Edmond le paysan, mise au jour d'après les véritables lettres des personnages*, Paris, Garnier-Flammarion, Ed. critique B. Didier, 1972, 572 p.

RICCOBONI (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley son amie*, Paris, Desjonquères, Préface de Sylvain Menant, 1983, 175 p. (Correspondance entre deux amies, doublée d'une liaison sentimentale douloureuse.)

RICCOBONI (Marie-Jeanne, Laboras de Mézières, dame), *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à Milord Charles Alfred de Caitombridge, comte de Plisinte, duc de Raflinght*, Genève, Droz, Ed. J.H. Stewart, Textes littéraires français, 1979, 200 p. (Roman par lettres de type monodique, permettant de suivre l'évolution de l'aventure amoureuse vécue par l'héroïne sur un mode très passionné. Bel exemple de roman sentimental dans la mouvance de la nouvelle Héloïse.)

RICHARDSON (Samuel), *Paméla ou la vertu récompensée, traduit par l'abbé Prévost*, Paris, Nizet, Coll. Ducros, 1977, 378 p. (Chef d'œuvre du roman épistolaire selon Rousseau qui voyait en Richardson son maître.)

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, Paris, Garnier-Flammarion, Chronologie et introduction par M. Launay, 1967, 610 p. (Deuxième roman par lettres célèbre du XVIII^{ème} siècle, après les *Lettres persanes*, mais dans un genre radicalement différent. C'est un vaste roman sentimental, polyphonique, explorant le domaine des sentiments amoureux, de la subjectivité, en suivant les aventures du couple Saint-Preux et Julie.)

SADE (Donatien Alphonse François, Marquis de), *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, Paris, Girouard, 1795, 4 tomes en 7 vol.

SENANCOUR (Etienne Pivert de), *Obermann*, Paris, Gallimard, Folio, Ed. critique de J-M. Monnoyer, 1984, 530 p. (Roman par lettres monodique proche du journal intime ouvrant la voie des romans de l'introspection.)

STAEL (Madame de), *Delphine*, Paris, Des Femmes, 1981, Ed. critique de C. Herrmann, 2 t., 532 p. + 444 p.

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit), *Lettres d'Amabed, traduites par l'abbé Tamponet*, Paris, Garnier-Flammarion, in Romans et Contes, Ed. critique R. Pomeau, 1966, pp. 513-558. (Cocasse parodie d'un roman par lettres du type "persan", ce qui permet à Voltaire, tout en s'amusant, de décocher quelques flèches acerbes contre les Jésuites.)

Typologie formelle du roman épistolaire français 1669-1782

1. A une voix		
Une voix face au silence	<i>Lettres portugaises</i>	Guilleragues
Une voix face à l'autre	<i>Lettres de la marquise de M****</i>	Crébillon
Une voix face aux autres		
2. Dialogue de voix		
	<i>Lettres de la Grenouillère</i>	Vadé
3. Multiplication des voix		
Triangle de voix	<i>Lettres d'Amabed</i>	Voltaire
Embryon polyphoniques ³	<i>Lettres persanes</i> ,	Montesquieu
Polyphonies épistolaires	<i>La nouvelle Héloïse, Les Liaisons dangereuses</i>	Rousseau, Laclos
4. Aux frontières du genre		
La lettre dans le récit	<i>Les illustres françaises</i>	Challe
La lettre-mémoires	<i>La Vie de Marianne, La Religieuse</i>	Marivaux, Diderot

³ Au sens que Jean Rousset donne à ce terme, et non au sens bakhtinien ou ducrotien, pour lesquels *Les Lettres persanes* sont totalement polyphoniques.