

PRESES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Laurent Versini

Le Roman épistolaire

023832515

820

LITTÉRATURE MODERNE

Le roman épistolaire

LE ROMAN ÉPISTOLAIRE

Le roman
épistolaire

LAURENT VARSINI

PROFESSEUR À LA FACULTÉ DE LETTRES

0205

24

1999

17636

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE
ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

LITTÉRATURES MODERNES

Le roman épistolaire

LAURENT VERSINI

Professeur émérite à la Sorbonne



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



DL-06 08 1998 33173

LITTÉRATURE MODERNE

ET DE LA LITTÉRATURE

*A la mémoire de mon maître
le professeur Jean Fabre*

épistolaire

LAURENT VERRINI

Professeur honoraire à la Sorbonne

ISBN 2 13 035986 8

Dépôt légal — 1^{re} édition : 2^e trimestre 1979

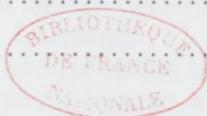
2^e édition corrigée : 1998, août

© Presses Universitaires de France, 1979
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER. — <i>La préhistoire d'un genre</i>	9
— II. — <i>Vers l'autonomie du genre</i>	28
— III. — <i>Les causes du succès d'une forme</i>	48
— IV. — <i>De la monodie à la polyphonie</i>	61
— V. — <i>Le roman épistolaire symphonique et total : La Nouvelle Héloïse</i>	84
— VI. — <i>Vertu et sentiment : des romanciers qui brûlent le papier</i>	100
— VII. — <i>Kaléidoscopes</i>	128
— VIII. — <i>Les Liaisons dangereuses : couronnement ou liquidation d'un genre ?</i>	149
— IX. — <i>Un crépuscule : le roman de l'exil</i>	168
— X. — <i>Travaux de dames</i>	182
— XI. — <i>Pour qui sonne le glas</i>	210
— XII. — <i>Survivances et nouvelles promesses</i>	231
CONCLUSION	261
BIBLIOGRAPHIE	263



SOMMAIRE

Introduction 7

Chapitre Premier -- La profession d'un pays 9

 I -- Pour l'ensemble des pays 23

 II -- Les pays du monde d'un pays 25

 III -- Les pays du monde à la profession 27

 IV -- Les pays du monde à la profession 29

 V -- Les pays du monde à la profession 31

 VI -- Les pays du monde à la profession 33

 VII -- Les pays du monde à la profession 35

 VIII -- Les pays du monde à la profession 37

 IX -- Les pays du monde à la profession 39

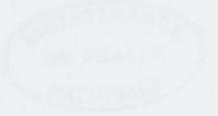
 X -- Les pays du monde à la profession 41

 XI -- Les pays du monde à la profession 43

 XII -- Les pays du monde à la profession 45

Conclusion 47

Annexes 49



Introduction

Pourquoi une étude sur un genre désuet, qui peut sembler mineur même en son âge d'or ? A l'intérêt archéologique, voire à la nostalgie qu'il peut inspirer à la civilisation du téléphone, du télégramme et de la télévision, une époque friande d'explications sociologiques, créatrice de la sociologie de la littérature, peut ajouter un intérêt pour un mode d'expression qu'elle découvrira lié à des structures sociales, à des formes de la sensibilité et de la communication comme aux structures mentales collectives, aux mythes, diront certains, de l'honnêteté puis de la sociabilité.

Même si notre temps n'enrichit plus guère, à d'intéressantes exceptions près, une tradition dont une critique tentée de renier l'histoire semblerait devoir se détacher, de nouvelles approches, universitaires d'abord, remettent depuis trente ans le roman par lettres à l'honneur, et exhument, à côté de chefs-d'œuvre toujours vivants, tout un environnement d'ouvrages oubliés. Les études de genres et de techniques particulières, longtemps sacrifiées par la critique traditionnelle à l'étude des auteurs ou des époques, à celle des idées ou des sentiments, ont d'abord caractérisé les années qui voyaient aussi les romanciers sacrifier dans le « nouveau roman », l'action, le personnage, la psychologie à la technique, au « roman du roman » : il était naturel que cette curiosité aboutît, dans les années 1950-1970, à une floraison de travaux sur la forme épistolaire.

Tout récemment, la critique moins littéraire que mécanique de notre âge technologique a donné un regain

d'actualité paradoxal à ce genre d'écriture : parmi toutes ces lettres agencées par le goût — ou abandonnées au mauvais goût —, animées par des sensibilités raffinées ou ostentatoires, ou vouées par une subtile intelligence au calcul et au mensonge, une critique formaliste a cherché, cherche encore des exemples privilégiés capables de proposer à son approche aseptisée les mécanismes à l'état pur d'une écriture indépendante d'un auteur, d'une histoire, d'une signification, d'une intention ; et le « nouveau roman » déjà entré dans le passé s'est prolongé naguère par des recherches stimulantes qui redonnent vie à une présentation périmée en promouvant un « nouveau nouveau roman », par lettres celui-là.

Puissent ces considérations, et quelques autres, ramener des lecteurs, non tant aux *Liaisons dangereuses* qui n'en ont jamais manqué, mais à un chef-d'œuvre comme *La Nouvelle Héloïse*, à des œuvres délicates comme les *Lettres de la Marquise* de Crébillon, et leur faire découvrir des romans aujourd'hui ignorés ou méconnus comme ceux de Mme de Charrière, ou la *Valérie* de Mme de Krüdener, ou *Olivier* de Mme de Duras, et, pourquoi pas, des curiosités plus anciennes comme l'*Histoire de deux amants* d'Æneas Silvius, le premier roman par lettres ; racines à partir desquelles se comprend mieux l'apport d'un Richardson, d'un Smollett, d'un Goethe, d'un Foscolo ou d'un Chklovski, qui font d'un genre où la Romania se reconnaissait comme en une *koinè*, une richesse européenne.

CHAPITRE PREMIER

La préhistoire d'un genre

En bonne méthode, il conviendrait pour commencer de doctement s'interroger sur la définition du roman épistolaire : à quelles conditions un ensemble de lettres mérite-t-il le nom de roman, et même quel statut faut-il exiger de la lettre pour que l'ouvrage où elle apparaît ait droit à l'épithète d'épistolaire ? Faut-il que les lettres soient en prose, aient un expéditeur — ou un destinataire selon le jargon à la mode aujourd'hui —, et un destinataire identifiés ? Retiendra-t-on seulement les romans tout entiers composés de lettres, ou majoritairement ?

La question est d'autant plus embrouillée qu'à l'origine, et pendant longtemps, la démarcation se fait mal entre lettres fictives, lettres authentiques dont des préoccupations évidentes de style, le souci d'un public, voire une dose certaine d'artifice, font de la littérature, lettres morales, recueils de modèles épistolaires qui mettent au service des honnêtes gens recettes et formules, et lettres en vers parmi lesquelles des épîtres très particulières, les héroïdes, tiennent une place capitale : le roman épistolaire est l'aboutissement de traditions qui ne sont pas toutes ni essentiellement romanesques, et que l'on découvrira en apparence hétérogènes et même contradictoires ; convergent paradoxalement un naturel prétendu, le formalisme pratique des manuels et le lyrisme, le tout faisant voisiner authenticité et fiction, utilitarisme et art. Le genre se ressentira toujours de ces

trois origines, par deux vocations dominantes peu conciliables à première vue : le didactisme et le sentiment.

Nous adopterons pour simplifier une définition de bon sens fournie par Robert-Adam Day : sera considéré comme roman épistolaire « tout récit en prose, long ou court, largement ou intégralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives, sont utilisées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire »¹.

Le roman a très tôt accueilli des lettres, le plus souvent des lettres d'amants que séparent des parents hostiles, et des aventures jalonnées d'enlèvements par des pirates, dont *Cleveland*, ou *Candide* sur le mode ironique, se souviendront : c'est le cas de ces romans grecs dont s'enchantèrent Racine, l'abbé Prévost et tant de lecteurs au XVIII^e siècle : *Les Babyloniens ou les Amours de Rhodanès et de Sinonis*, de Jamblique (II^e siècle apr. J.-C.), *Les Ethiopiennes ou Théagène et Chariclée* d'Héliodore (III^e siècle), *Les Ephésiaques ou Antheia et Abrocomès* et *Apollonios de Tyr* de Xénophon d'Ephèse (III^e siècle), *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius (IV^e siècle), *Les Amours de Chéréas et de Callirhoé* de Chariton. Le roman byzantin s'en inspirera (Eustathe, *Hysmine et Hysminias*, XII^e siècle).

Le succès et l'influence des lettres en vers, d'Ovide surtout, avec ses *Tristes* et plus encore ses *Héroïdes*, ne se sont jamais ralentis dans toutes les littératures romanes, du Moyen Age au XVIII^e siècle² ; le lyrisme élégiaque de l'exil et de la séparation se doubla — leçon recueillie par la rhétorique mensongère des séducteurs au temps de Laclos — de l'artifice des sophistes Alciphron (II^e siècle apr. J.-C.) et Aristénète (V^e siècle), dont les 55 lettres amoureuses et galantes furent traduites en français, notamment en 1597 par Coudrière et en 1695 par Lesage.

1. *Told in letters. Epistolary fiction before Richardson*, Ann Arbor, 1966, p. 5.

2. Sur l'influence d'Ovide en Espagne (et en Italie), voir R. SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, *Modern Philology*, n^o 4, 1913, p. 1-268.

A ne pas négliger non plus l'influence des épistoliers latins et des théoriciens de l'épistolographie, de Cicéron à Quintilien, auxquels se réfèrent sans y ajouter beaucoup les théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

Pendant longtemps, les origines de la fiction épistolaire doivent être cherchées soit du côté d'épîtres en vers, soit du côté de lettres incluses dans des formes littéraires diverses, roman de chevalerie, conte, etc. Le roman épistolaire, cas particulier du roman sentimental, se greffe lentement sur des genres qui ont pour vocation l'expression de l'amour, formes fixes de la poésie amoureuse — ballade, rondeau, lai, etc. —, roman courtois. Deux traditions se dessinent vite dans la littérature épistolaire comme dans les autres formes de la littérature amoureuse : celle de la courtoisie, du culte de la femme idéalisée, prolongée par le pétrarquisme, et celle qui met en garde contre la trahison des femmes, ou si l'on veut, les deux courants, féministe et antiféministe, dont les deux volets du *Roman de la Rose* sont les symboles : un genre dont les femmes seront toujours l'âme, s'engage tout naturellement dans l'éternelle querelle des dames.

Les lettres d'amour en vers se rencontrent dans la littérature lyrique occitane du *Salut d'amors*, salutations du troubadour à sa dame (XII^e-XIII^e siècle), auxquelles les trouvères du Nord ajoutent quelquefois, au XIII^e siècle, des réponses³. Le débat d'amour, *tenzone* en Italie, *tenso* en Espagne, répandu dans toute la Romania dès la fin du XII^e siècle, passe vite de la forme orale à la forme épistolaire, et, relayé par le *Filocolo* de Boccace, qui introduit les questions d'amour dans l'histoire de Flor et Blanche fleur, aboutira aux XV^e et XVI^e siècles au genre de la « question d'amour », que la préciosité adoptera et développera. En Italie, les

3. Sur ces origines du roman épistolaire, voir notamment Charles-E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, *Modern Philology*, n° 27, 1937, p. 1-158.

poètes élaborent au XIII^e siècle un dialogue sous forme de sonnets — de 2 à 32 — qui se répondent, d'abord en Sicile, puis en Toscane. Dante joue évidemment ici un rôle capital, tandis que Boccace infléchit l'élégie du côté de l'héroïde dans sa *Fiammetta*, récit douloureux de ses amours avec la princesse Marie, présenté comme une suite de lettres aux femmes amoureuses qui aura une influence profonde et durable sur toute la littérature de l'amour, et notamment sur la fiction épistolaire.

Au XIV^e siècle, Guillaume de Machaut prolonge les *saluts* dans des ballades ou des lais. Le *Confort d'ami* (1356) est une longue épître par laquelle le poète console son patron le roi Charles de Navarre prisonnier. Surtout, son célèbre *Livre du voir-dit, où sont contées les amours de Messire Guillaume de Machaut et de Peronnelle dame d'Armentières avec les lettres et les réponses, les ballades, lais et rondeaux dudit Guillaume et de ladite Peronnelle* (1363), combine comme le titre l'indique la vérité d'amours vécues et d'une correspondance réelle avec les conventions du lyrisme amoureux en vers. L'histoire de l'aventure du vieux poète avec une jeune fille de dix-sept ans, de la rupture entraînée par des calomnies, de la reprise de leur correspondance, et de la séparation finale, est à la fois le modèle incontesté du « dit amoureux » en vers, auquel Machaut prête sa musique très personnelle, et un premier roman par lettres, 46 lettres en prose — 23 du poète, 23 de la dame — voisinant avec 29 dits en vers du poète et 26 de la dame (rondeaux, ballades, chansons baladées, etc.), le tout relié par des transitions en octosyllabes.

Le chroniqueur Froissart pratiqua aussi la poésie amoureuse, et inséra dans sa *Prison amoureuse* (1372-1373) 12 lettres en prose, échangées entre le poète et un ami auquel il donne des conseils propres à convaincre sa dame qu'il est son prisonnier d'amour. Le succès de cette éducation sentimentale conduit les deux amants à persuader le poète de composer du tout un traité de galanterie courtoise à l'intention de tous les amoureux.

Jamais le parti pris féministe n'est évidemment plus net

que dans les essais épistolaires de Christine de Pisan (1364-1430). Pratiquant surtout l'épître en vers (*Epistre au dieu d'amours*, 1399), faisant de ses *Cent Ballades d'amant et de dame* un dialogue amoureux, elle insère dans *Le Livre du duc des vrais amants* 8 lettres en prose qui jalonnent une véritable intrigue comme dans le *Voir-dit* dont elle s'inspire : le duc entretient une correspondance avec une princesse mariée, que sa nourrice admoneste en lui montrant les dangers de cette liaison et en lui rappelant ses devoirs. La princesse rompt, revient. Le duc est éloigné, la douleur des amants séparés s'épanche pendant dix ans, le duc finit par ne plus être digne de la fidélité que l'auteur réserve à son héroïne. Charles d'Orléans (1394-1465) en reste, lui, dans son *Poème de la prison*, aux épîtres en vers que le poète adresse à sa dame ou à des allégories, Fortune, Amour, Danger, etc.

Du côté du roman, on trouve en Catalogne *Fronдино y Brisona* (anonyme, vers 1400), roman en vers catalans qui inclut quelques poèmes en français et cinq longues lettres en prose. La médisance fait suspecter à tort la fidélité de Brisona, une fin heureuse réunit pour une fois les amants. L'ouvrage eut un grand succès en France. Un roman de chevalerie également catalan, *Tirant lo blanch* (1460), commencé par Johanot Martorell et continué par Marti Johan de Galba, inclut 30 lettres échangées entre des chevaliers ou entre Tirant et sa femme séparés par la guerre.

L'autre tradition illustre les vues pessimistes de Jean de Meung sur l'amour et sur les femmes. L'Italie donne l'un des premiers romans où les lettres insérées jouent un rôle capital, l'*Historia de duobus amantibus* ou *Euryale et Lucrece*, écrit en latin en 1444 par Æneas Silvius Piccolomini, plus tard pape sous le nom de Pie II (1405-1464) : le chevalier allemand Euryale, tombé amoureux d'une Siennoise mariée, Lucrece, ne peut communiquer avec elle que par lettres ; les ruses qui seront celles des séducteurs du XVIII^e siècle sont déjà présentes dans un cadre hérité de Boccace. Quatre lettres suffisent au galant — mais déjà l'auteur indique qu'il ne les a pas toutes conservées — pour convaincre la belle

de son amour : elle déchire la première devant l'entremetteuse, mais en recolle les morceaux comme plus tard Mme de Tourvel, et si elle répond, c'est pour éconduire Euryale ; sa résistance faiblit à chaque réponse, et elle s'avoue conquise dans sa quatrième lettre. Le départ d'Euryale, à la suite de son empereur, Sigismond, ne tarde pas, Lucrèce écrit, sur le ton ovidien de l'héroïde, pour supplier Euryale de l'emmenner, il répond que l'honneur s'y oppose et qu'il reviendra. Lucrèce meurt de langueur, le galant en épousera une autre. Æneas Silvius entendait, par cette brève histoire appuyée sur des faits authentiques, dans le déroulement de laquelle les dix lettres insérées constituent des temps forts, mettre en garde les jeunes gens contre les pièges de l'amour et leur faire préférer l'étude et la vertu.

L'immense et durable succès de l'ouvrage se marque par le nombre des traductions, non seulement en italien — celle qui porte le titre d'*Epistole de due amanti* (1521) contribua beaucoup à cette renommée et le roman est souvent connu sous ce nom —, mais en allemand, en français, par Octovien de Saint-Gelais (1493), également traducteur des *Héroïdes* d'Ovide en prose, en espagnol (1512), en anglais — d'après la critique anglo-saxonne, c'est cette traduction (1550), qui introduisit en Angleterre la fiction épistolaire⁴ ; et par la foule d'imitations, espagnoles et françaises particulièrement, qui insèrent de la même manière des lettres importantes pour une action analogue dans une narration en prose.

En Espagne⁵ l'influence conjointe de Boccace et d'Æneas Silvius s'exerce sur un nouveau traité chargé par Diego de San Pedro de mettre en garde contre les désordres de l'amour : c'est le *Tractado de los amores de Arnalte y Lucenda* (1491), qui connaîtra jusqu'au milieu du XVII^e siècle

4. SAVAGE, *The Beginnings of Italian Influence in English Prose Fiction*, *PMLA*, XXXII, 1917, p. 1-21 ; KANY, *op. cit.*, p. 40.

5. Sur les premiers romans épistolaires espagnols, voir MENENDEZ Y PELAYO, *Las Orígenes de la novela*, t. I.

de multiples traductions en français, italien et anglais. L'auteur rencontre un gentilhomme dans une forêt sinistre : c'est Arnalte, qui raconte son histoire. Epris de Lucenda, il lui écrit, elle déchire la lettre devant le messager, sans la lire, comme la Lucrece d'Æneas Silvius ; une seconde lettre n'a pas plus de succès. Elle ne lui écrit quelques lignes que lorsque le bruit de son désespoir et de son départ lui parvient. Mais elle en épouse un autre : Arnalte déchire à son tour la lettre de Lucenda. Ayant appris que c'est sous la contrainte qu'elle a épousé Yerso, il écrit au traître pour le provoquer en duel, Yerso répond, accepte le défi et est tué ; mais Lucenda demeure fidèle au souvenir du mari qui lui a été imposé, et se retire au couvent ; c'est depuis ce temps qu'Arnalte s'est retiré dans la forêt où il mène une vie languissante.

L'année suivante, Diego de San Pedro retourne au cadre du roman de chevalerie, avec ses allégories et sa prison d'amour, pour y replacer l'intrigue précédente à laquelle l'influence de la *Fiammetta* de Boccace donnait un ton plus naturel et plus vrai : c'est la fameuse *Cárcel de Amor*. L'auteur rencontre encore un chevalier, Leriano, mené à la prison d'amour par Désir pour avoir osé aimer la fille du roi de Macédoine, Laureola. L'auteur accepte le rôle d'intermédiaire — on verra dans ce roman une source aristocratique de *La Célestine* —, et transmet une première, puis une seconde lettre à Laureola qui ne répond que lorsqu'elle sait le chevalier prêt à mourir. Leriano est libéré, mais les jeunes gens sont victimes de la médisance, comme dans *Fronchino*, et Laureola est mise en prison. Leriano et le traître échangent des lettres et se battent, Leriano est vainqueur, mais la calomnie est entretenue par de faux témoins : Laureola est condamnée à mort, les amants échangent des héroïdes déchirantes, la princesse se considère comme la seule coupable pour avoir écouté le chevalier. Elle écrit en vain au roi. Leriano la libère par la force, confond les faux témoins et obtient le pardon du roi. Il écrit à Laureola pour obtenir sa pitié, elle répond

que son honneur lui interdit de recevoir des lettres de lui. Leriano foudroyé sent sa fin proche, et avale les lettres de Laureola pour n'en laisser aucune trace.

L'usage des lettres, la peinture du désespoir et de la solitude de l'amant, une émotion qui culmine dans le suicide, l'influence immense d'un ouvrage traduit en italien (1513), en français (1526 d'après l'italien, 1552 d'après l'original par Gilles Corrozet), en anglais (1560), en allemand, et imité partout, ont permis de voir dans *La Cárcel* le « *Werther* du xv^e siècle »⁶.

Signalons parmi cette nombreuse postérité de *La Cárcel*, dont l'influence est relayée par celle de la fameuse *Célestine* de Fernando de Rojas (1499), elle-même héritière d'*Euryale et Lucrece*, la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea (1514). Darino et Finoya y connaissent les aventures de Leriano et de Laureola, Darino parvient grâce à l'habileté de ses serviteurs à correspondre avec Finoya, le père de celle-ci enferme la belle dans une tour, et son galant dans une autre, où ils doivent faire pénitence jusqu'à la fin de leurs jours, d'où le titre.

Les lettres imitent de très près Diego de San Pedro ; une rhétorique galante très alambiquée les surcharge : Dariano écrit par exemple : « Je te baise, lettre qui m'apporte les pensées, fruits de l'aimable intelligence de celle qui ne souffre aucune comparaison, ou vous, mots écrits par cette blanche main délicate, ou toi, papier conservé dans ce coffret où cette dame garde le miroir, et les atours sans lesquels elle ne peut paraître où elle veut, et sans lesquels personne ne peut paraître devant elle. » Et Finoya, en lui envoyant un luth sans cordes : « Tu n'as pas plus d'espoir De réussir ce que tu souhaites Que cet instrument de jouer sans ses cordes » ; ou Dariano, en lui envoyant des rossignols : « Ils chanteront l'amour ; Moi, bien que je me taise, Je pleure l'indifférence Que je trouve en toi ».

La *Pénitence d'amour* fut traduite, ou plutôt plagiée,

6. USOZ, *Cancionero de obras de burlas*, 1843, préface, p. XIX, note.

en français par René Bertaud, seigneur de La Grise, secrétaire de Gabriel de Gramond-Navarre, cardinal-archevêque de Toulouse. Cette fois les héros s'appellent Lanzarote et Lucrecia. L'histoire est toujours celle de *La Cárcel*, mais le tragique du dénouement est différé : le père marie les amoureux après sept ans de captivité, mais la dame meurt peu après, et Lanzarote fait pénitence jusqu'à sa mort auprès du tombeau de sa femme, dont la mort précoce lui apparaît comme une punition divine de leurs égarements.

Juan de Flores s'inscrit dans la même tradition, et illustre lui aussi de lettres le débat entre partisans et adversaires des femmes : l'*Historia de Grisel y Mirabella* (1495) est une histoire d'amour et de mort dont le début rappelle *La Cárcel*, et qui inclut deux lettres ; on s'intéressera surtout au *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa* (1495), sorte de suite de la *Fiammetta* de Boccace, qui contient huit lettres : Gradissa n'épousera Grimalte que s'il retrouve et réconcilie Fiammetta et le traître Panfilo. Grimalte convainc Fiammetta d'écrire une longue lettre à Panfilo qui refuse de renouer avec leur folie passée. Fiammetta en meurt. Grimalte envoie une provocation en duel à Panfilo, qui se dérobe pour expier par une vie de douleur et de solitude. Une lettre de Grimalte annonce tous ces malheurs à Gradissa qui lui impose encore de retrouver Panfilo. Grimalte erre pendant vingt-sept ans, découvre Panfilo dans un désert, et choisit de rester avec lui, loin de l'amour dont ils ont été tous deux victimes, après avoir écrit une dernière lettre de reproches à Gradissa.

Les deux ouvrages eurent une brillante fortune : le second fut notamment traduit en français par Maurice Scève en 1535 et le premier connut un grand succès dans sa traduction italienne, sous le titre d'*Aurelio e Isabella* (1521), d'après laquelle il fut traduit en français par Gilles Corrozet en 1530, avant d'être traduit en anglais (1556) et en allemand (1630) ; il servit en édition bilingue (espagnol-français ou italien-français), trilingue (français-italien-anglais) ou quadrilingue (français-italien-espagnol-anglais) de manuel pour apprendre

les langues étrangères. Les fictions épistolaires les plus lyriques seront toujours disponibles pour des fins aussi utilitaires.

Signalons encore en Espagne la *Repetición de amores* de Lucena (avant 1497), qui inclut dans un nouveau débat sur les femmes le récit des amours du poète, illustré de lettres échangées avec sa dame.

On retrouve en France l'influence à la fois des héroïdes ovidiennes, d'*Euryale et Lucrece* et de la *Fiammetta*, réinterprétée au travers d'une expérience personnelle très probable, dans le chef-d'œuvre de Marguerite de Briet, fille d'un échevin d'Abbeville, dame de Crenne (Craonne) : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours, composées par Dame Hélisenne de Crenne* (1538). Après une première partie sous la forme d'une narration due à une femme mariée qui résiste à sa passion pour le jeune et beau Guenelic en s'aidant des funestes et célèbres exemples d'Hélène, de Médée, de Lucrece, d'Yseult..., elle aussi finit par envoyer des héroïdes à Guenelic ; elle y rêve d'un amour pur, s'insurge contre les prétentions et les vantardises du jeune homme, qui se justifie, mais essuie de nouveaux griefs. Les lettres seront finalement l'instrument de la perte de l'héroïne, quand son mari les découvre.

Ce roman, à la première personne aussi bien dans la narration que dans les lettres, d'une femme qui prête ses espoirs et ses tourments à une autre femme, et dont le lyrisme rend avec un pathétique très sûr la démission d'une volonté incapable de surmonter une passion pour un être qui ne la mérite pas plus que Chamilly ou Nemours, a déjà quelque chose des lettres de la religieuse portugaise ou de *La Princesse de Clèves*.

Aux xv^e et xvi^e siècles, le genre des questions et réponses d'amour est pratiqué sous forme de lettres dans les cours espagnoles de Castille et de Naples : Fernando de la Torre, dans son *Libro de las veinte cartas y quistiones* (1446), agit mille questions, amoureuses entre autres, auxquelles des

lettres répondent, ébauchant ainsi de petits romans ; prolongent cette inspiration qui remonte aux *tensos* du XIII^e siècle, le *Centón epistolario* (vers 1454), les dialogues du même genre que l'on trouve en nombre dans les divers *Cancioneros* (recueils de poésie), et surtout la *Cuestión de amor* (anonyme, 1513), dont le titre interminable souligne le rôle que jouent les lettres dans le débat auquel se livrent deux chevaliers espagnols pour savoir lequel souffre les tourments les plus grands, celui dont l'amie est morte, ou celui qui aime sans espoir de retour.

Très voisin de ces dialogues est l'échange épistolaire de proverbes et de sentences entre une dame et son cavalier, comme dans les *Cartas de refranes* de Blasco de Garay (1541).

Au XVI^e siècle, sans parler des épîtres des humanistes qui prolongent les épistoliers latins, d'abord en latin puis dans leur langue maternelle, on retiendra des recueils de lettres amoureuses qui proposent autant de modèles épistolaires : ce sont, en France, les *Epîtres vénériennes* en vers de Michel d'Amboise (1532), le *Jardin amoureux contenant toutes les règles d'amours, avecques plusieurs lettres missives tant de l'amant comme de l'amy*, de Christophe de Barrouso (entre 1530 et 1535), le *Secret d'amours* (1542) et surtout les *Lettres amoureuses* d'Etienne Pasquier (1555), le célèbre juriste, adversaire de la Ligue et des jésuites, adepte critique du platonisme de Marsile Ficin : 19 lettres dans la première édition, les mêmes dans la seconde (sans date) accompagnées de la traduction des lettres de Parabosco dont il va être question, 24 lettres dans les éditions de 1610 et de 1619, toutes de l'amant à sa dame sauf une réponse de la dame et deux lettres du même à une autre dame et aux lecteurs, le tout réparti, encore timidement, sur trois ou quatre années. La présentation annonce déjà celle de tant de romans du XVIII^e siècle : un préambule établit l'authenticité des lettres avec autant d'ambiguïté que les préfaces de Rousseau ou de Laclos, et discute de l'opportunité et de l'utilité de les publier. L'histoire de cet amant qui passe de l'adoration respectueuse aux plaintes de la jalousie pour en arriver à la

rupture, porte les mêmes enseignements que le *Contr'Amour* de Pasquier : l'amour est l'ennemi de la raison et de la liberté⁷.

En Espagne, les *Cartas de amores* se multiplient, on constitue des recueils des lettres composées par les meilleurs auteurs, comme le *Vergel de amores* (1551).

En Italie, ce sont les recueils de lettres de Veronica Gambara, du cardinal Bembo (1552), de Gaspara Stampa, de Landi, de Calmo, les *Lettere amorose di Madonna Celia, gentildonna romana, scritte al suo amante* (1562), et surtout les *Lettere amorose* de Parabosco (1555-1560) qui réunissent les lettres de l'auteur à des correspondantes probablement fictives : à côté de lettres isolées, des séries se dessinent, 13 lettres reprochent à une dame sa froideur et sa cupidité, 15 autres en émeuvent davantage une autre et se terminent sur une note d'espoir ; une autre série, au livre II, montre comment la flatterie peut désarmer une dame. Tôt traduites, ces lettres furent accueillies avec une grande faveur en France.

Les lettres insérées dans une narration continuent parallèlement à prendre importance et autonomie : c'est le cas du roman de Cavicco, *Il Peregrino* (1508), où le héros échange une foule de lettres avec sa dame, qui lui impose un pèlerinage en Terre sainte, d'où le titre. Après bien des aventures héritées des romans grecs, et ponctuées de lettres, les deux amants sont réunis. *Il Cortegiano disperato* de Pascoli (1592) repose tout entier sur un usage habile des lettres, indispensables à l'action : le héros, qu'une première correspondance a convaincu de la froideur et de la trahison de sa dame, se venge en lui écrivant sous le nom d'un soupirant dont le rang la flatte : elle va jusqu'à sacrifier à l'amoureux supposé les lettres du vrai, qui réapparaît sous sa véritable identité et confond la traîtresse qui en meurt.

Entre-temps, les tout premiers et encore rares romans

7. Voir B. BRAY, *Les Lettres amoureuses* d'Etienne Pasquier, premier roman épistolaire français ?, *CAIEF*, 1977, p. 133-145.

entièrement composés de lettres en prose étaient apparus. C'est l'Espagne qui semble bien avoir fourni le premier roman uniquement en lettres : c'est le *Processo de cartas de amores que entre dos amantes passaron y una quexa y aviso contra amor* (Echange prolongé de lettres entre deux amants et plainte et mise en garde contre l'amour), prétendu traduit du grec, par Juan de Segura (1548), qui prolonge en les perfectionnant l'*Historia de duobus amantibus* d'Æneas Silvius et les *Amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro. La femme ne répond à son amoureux, qui signe « le Prisonnier », qu'après trois lettres, pour lui demander de ne plus écrire, et lui imposer de longues épreuves. Après deux ans de cour respectueuse, il s'insurge, pour se voir répondre qu'il est trop pressé et inexpérimenté en amour. Quelques rencontres sont enfin accordées, mais un projet d'enlèvement est découvert par la famille, la belle est surveillée, privée des moyens d'écrire, comme plus tard Clarisse et tant de ses sœurs, et finalement enfermée dans un couvent : les amants sont définitivement séparés. En dépit d'une excessive emphase précieuse, ce bref conte sentimental mérite une place importante par le choix délibéré d'une forme pure, le roman entier n'étant fait que de 44 lettres dont l'échange est rendu très vraisemblable par des séparations imposées d'abord par la dame, puis par la société.

Sur cette emphase renchérisse le maniérisme et le cultisme, que relaiera le gongorisme ; ils envahissent de leurs amphigouris un roman comme *La Selvagia* (1554) d'Alonso de Villegas Selvago : la première lettre du héros à Isabela ne comporte que deux phrases alambiquées, surchargées de métaphores et de figures de rhétorique qui en rendent la syntaxe peu claire, et la première de ces phrases s'étale sur trente lignes.

Le premier roman italien entièrement en lettres est fourni par un autre imitateur d'Æneas Silvius, Pasqualigo : de la parcimonie on passe au trop-plein, ses *Lettere amoroze* (1563), au nombre de 557, sont verbeuses, faiblesse

peut-être due à l'authenticité qui leur est souvent reconnue. Encore une histoire d'amour entre un gentilhomme et une femme mariée, encore un roman conçu comme une mise en garde contre la trahison féminine, encore un recueil destiné à servir de modèle épistolaire. Cette fois la résistance exemplaire de la dame, l'amour non moins exemplaire qu'elle accepte enfin, ne vont pas sans la réalité très commune d'une grossesse et de la jalousie qui en résulte. Surveillés étroitement par un mari détesté, les amants doivent se séparer. Le roman se terminait en 1563 sur le départ du héros ; dans la suite donnée en 1607, il revient pour trouver sa dame inconstante, et malgré ses protestations l'abandonne à son désespoir.

Après la poésie lyrique, le roman de chevalerie et le conte sentimental, la lettre entre dans le roman pastoral et dans le roman héroï-galant qui lui demandent de prêter au sentiment des accents touchants et véridiques.

En Espagne, c'est la *Segunda Parte de la Diana* de Jorge de Montemayor, procurée par Alonso Pérez (1564), où 12 lettres jouent un rôle important dans la progression de l'intrigue : Disteo chargeant sa nourrice de remettre ses lettres à sa belle courroucée contre lui, l'entremetteuse n'ose pas s'acquitter de cette tâche, mais s'arrange pour que sa maîtresse, curieuse de la voir s'enfermer si étroitement dans sa chambre, les y découvre. Elle se radoucit, et le roman finit bien.

Accueillent de même des lettres les *Diez Libros de fortuna de amor* (1573) d'Antonio de lo Frasso, sarde de langue espagnole, le *Pastor de Filida* de Galvez de Montalvo (1582), la *Galatea* de Cervantes (1585), dont Florian se souviendra dans sa *Galatée* (1783) qui contient une lettre comme *Estelle et Némorin* ; l'*Arcadia* de Lope de Vega repose sur un commerce de lettres entre un berger et une bergère qui devient inconstante.

Dans le roman précieux français, il faut évidemment faire une place importante à *L'Astrée* (1607-1627), où 129 lettres

jouent un rôle capital au sein des différentes intrigues. Séparés par le père de Céladon, Alcippe, Céladon et Astrée confient leurs souffrances à des héroïdes quotidiennes dont les cachettes — le chapeau de Céladon, le fameux saule — ne trompent pas longtemps Alcippe, qui contrefait une lettre d'Astrée pour imposer l'oubli à Céladon. Le jeune homme se retire dans le Forez et confie au Lignon, telle la bouteille à la mer, une lettre pour Astrée enveloppée dans une ballotte de cire. Les découvertes imprévues de lettres continuent, tantôt pour le malheur des amants, tantôt pour laver Céladon du soupçon d'infidélité. Une nymphe rivale d'Astrée ne dédaigne pas d'intercepter les lettres de la belle ; Céladon se réfugie encore dans la solitude, une bergère lui dérobe ses lettres. Les pathétiques malentendus dont le couple est victime sont dissipés par une lettre de Céladon qu'Astrée découvre dans une caverne, au moment où il va se suicider sur son ordre. Les lettres interviennent également dans les intrigues secondaires, entre la nymphe Galatée et Lindamor, entre la bergère Léonide et Lindamor, etc. La lettre se prête déjà dans le roman pastoral à des calculs que développera le roman mondain : Florice, pour se venger d'Hylas qui courtise Dorinde, montre à sa rivale ses propres lettres qu'elle a dérobées à Hylas en lui faisant croire que le galant les exhibe à n'importe qui. Chez d'Urfé, l'échange épistolaire sert non seulement à faire avancer ou reculer l'action, mais à peindre les caractères et à les révéler à eux-mêmes. Les lettres de ces bergers sont ainsi toutes prêtes à entrer dans les recueils de modèles épistolaires, pour apprendre à cultiver et à rendre les nuances les plus raffinées du sentiment et de l'honnêteté.

De *L'Astrée*, et sur son modèle, les lettres passent dans les romans héroï-galants de Gomberville (*Polexandre*, 1619-1637, 22 lettres), de La Calprenède (*Cassandre*, 1642-1645, 69 lettres ; *Cléopâtre*, 1646, 71 lettres ; *Faramond*, 1661, 86 lettres) et surtout de Mlle de Scudéry, dans les romans de laquelle les lettres prennent une importance de plus en plus grande au fil des années, d'*Ibrahim* (1641, 129 lettres)

à *Mathilde* (1667, 25 lettres pour une longueur bien moindre) en passant par *Cyrus* (1649-1653, 117 lettres), *Clélie* (1654-1660, 121 lettres) et *Almahide* (1660-1663, 116 lettres). Les lettres permettent à Cyrus sous le nom d'Artamène d'être bien accueilli de la princesse Mandane, qui en reçoit d'autres prétendants ; des lettres sont ouvertes plus tôt que prévu, ou interceptées. Plus que celles qui annoncent les événements, victoires ou défaites, celles qui analysent des sentiments délicats et complexes sont porteuses d'avenir.

Chez Mme de Villedieu, comme dans *L'Astrée*, comme chez Mme de Lafayette, une sournoise fatalité veut que les lettres arrivent rarement à leur destinataire et tombent entre les mains d'un rival ou d'une rivale : ces tendres amoureux sont très négligents, et en dépit des bienséances qui règnent sur cet univers, on utilise sans vergogne ces armes données par le hasard. Dans le *Journal amoureux*, le duc d'Aumale ramasse un portefeuille qui contient des lettres de Marguerite de France à son rival l'amiral de Châtillon ; le duc de Parme et Diane de Poitiers ont leur cachette dans le parc, comme Céladon et Astrée, on y découvre leurs billets ; dans *Les Désordres de l'amour* (1676), la reine de Navarre pourra se venger et de Mme de Sauve, qui a été la maîtresse de son époux, et de Guise, en interceptant une lettre à cette « dame coquette » où Guise se moque de la reine ; mais le duc a par les mêmes moyens la preuve de la trahison de Mme de Sauve. Naumanoir dans *Le Portefeuille* apprend par un billet égaré l'infidélité de sa maîtresse, mais intervertit sa lettre de rupture avec une déclaration destinée à une autre. Un rendez-vous qu'accorde un billet de François II est supposé adressé à l'austère amirale de Coligny, dans *Le Prince de Condé*, et entraîne un quiproquo gaulois. Les lettres jouent un rôle également important, au service de la galanterie, dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin (1665) : voir notamment l'*Histoire d'Ardélise*, qui propose 24 lettres en 63 pages.

De *La Princesse de Clèves*, où l'analyse préfère le monologue intérieur à la lettre, se détache, parmi de nombreux

commerces épistolaires auxquels il est seulement fait allusion, la fameuse lettre de Mme de Thémis au vidame, morceau de bravoure particulièrement travaillé, qui se signale autant par la violence du mépris et de l'esprit de vengeance dont elle fournit le modèle à toutes les Madame de La Pommeraye de l'avenir, que par son rôle capital dans l'action : encore une lettre que l'on croit d'un autre que son auteur, et adressée à un destinataire sur l'identité duquel on hésite. Cette lettre, qui confirme cruellement à Mme de Clèves la puissance de son amour pour Nemours qu'elle en croit le destinataire, rapproche les deux êtres qu'elle avait séparés par la jalousie, lorsque la nécessité de la récrire de mémoire à l'intention de la reine leur fournit un moment d'honnête intimité.

Les lettres insérées dans une narration demeureront évidemment fréquentes, même lorsque le roman tout en lettres aura pris son autonomie : citons seulement, avant l'âge d'or du roman épistolaire, *Les Illustres Françaises* de Challe (1713), où la fréquence des lettres est chargée de prêter leur vérité à l'histoire et au sentiment. La formule du conte entremêlé de lettres se poursuit également en Espagne avec les *Cigarrales* [vergers] de Toledo de Tirso de Molina (1611, 11 lettres), *La Garduña* [fouine] de Sevilla de Solorzano (1642), etc., et en Italie avec les héritiers de Boccace. Les 24 *Novelle amorose* de Loredano (1656), qui eurent beaucoup de succès, contiennent presque toutes un nombre souvent important de lettres qui traitent sur le mode comique les malentendus chers à d'Urfé ou à Mme de Ville-dieu : lettres dérobées par un galant qui se substitue à un rival, lettres qui se trompent d'adresse, comme celles d'une coquette à quatre prétendants, ainsi à même de la confondre — le scénario d'un Prévan chez Laclos sera plus au point —, écritures dont la ressemblance crée un quiproquo, etc.

De la comédie, la lettre passe dans la satire avec *L'Espion turc* de l'italien Marana (1684, traduit en français en 1686, en anglais en 1687), modèle bien connu des *Lettres persanes* par la fiction des lettres prétendues traduites du turc, par

à la loi du mâle : c'est d'abord Thérèse Pantevin, la dévote du pays de sainte Thérèse de Lisieux ; ses lettres placées sous la dérisoire protection d'invocations pieuses vouent à l'écrivain Costals un amour mystique auquel l'athée ne répond qu'en renchérisant sur les exigences de la vie spirituelle dans une direction de conscience sans ménagements. C'est surtout l'étonnante Andrée Hacquebaut, la vieille fille, le bas-bleu de province qui masque sous la vénération dont elle poursuit le cher maître, sous le rêve d'un amour cérébral, l'obsession de l'amour physique et une sensualité aussi impudique que refoulée ; intelligente, trop intelligente pour Saint-Léonard (Loiret) et pour l'orgueil du mâle, énergique et mesquine, entêtée, indiscreète dans ses lettres dont aucune rebuffade n'interrompt le fleuve — nous n'en avons que 24 sur 200 envoyées en deux ans — comme dans ses visites intempestives, et misérable.

Solange est tout le contraire : elle écrit peu, elle pense encore moins, et sa simplicité animale est le repos de l'intellectuel. Est-elle, jusque dans son prénom, une réminiscence de Cécile Volanges ? Végétative, passive — c'est la « carpe », l'« artichaut » —, elle n'en a même pas la sensualité, domaine où elle mérite « 5/20 ».

Ces femmes, si différentes soient-elles, sont surtout la femme : Thérèse et Andrée proposent deux visages de l'hystérie, et Solange elle-même, tandis qu'Andrée s'humanise, devient aussi possessive, aussi abusive qu'elle, devient Andrée, autant par le dépérissement auquel la condamne la cruauté de Costals, que par son obstination, par la conviction que cette obstination, que ces lettres qu'elle se met à son tour à écrire, auront raison de l'homme. Et la femme, c'est la mémoire des aumônes du mâle, le don de soi jusqu'à l'indécence, la charité encombrante, c'est la « goule » dont l'idée fixe est le mariage, c'est la « lépreuse », un être dont le vocabulaire révèle l'asservissement à la sensibilité et à l'hystérie. L'homme, c'est « le pouvoir viril et enfantin d'oublier », l'égoïsme. Première alternance. Deuxième alternance, en Costals lui-même : il appelle loyauté ce qui n'est

qu'insolence, et il ment sans arrêt : il se prétend sur la Côte d'Azur, d'où il fait poster une réponse à Andrée par une complice, comme Valmont confiait à la marquise une lettre pour la présidente, et masque ce mensonge destiné à éviter une rencontre à Paris d'un demi-aveu : il ne voit pas la mer devant laquelle il assurait écrire ; il affirme n'avoir pas ouvert sa porte à Andrée, parce qu'il n'était pas habillé : un *post-scriptum* désinvolte rétablit la vérité. Costals est placé entre le mépris pour les jeunes filles ou pour les « lépreuses », et le « démon du bien », sa « pitié pour les femmes » assurant une insultante transition. Partagé entre la chair et l'esprit, entre le besoin et le dédain des femmes, et entre les femmes et son œuvre, il est à la fois, comme son auteur, l'homme du désir et l'homme du refus.

Séduction par lettres dans la ligne des *Liaisons dangereuses* ? Costals, Valmont 1930 ? Il écrit une lettre plutôt consolante à Andrée en sortant du lit qu'il vient de partager avec Solange, comme le vicomte, la lettre XLVIII du lit d'Emilie ; dominer les femmes est son destin, presque autant que l'écriture : mais Costals ne séduit pas, ses lettres n'ont pas pour objet de subjuguier des femmes déjà offertes, c'est lui qui fuit, et non plus la vertu effrayée, et il n'est jamais aussi odieux que lorsque la lettre lui assure cette distance que tant d'amants avaient voulu abolir ; ce n'est pas de sa faute si le masochisme d'Andrée trouve à se nourrir de ses rebuffades mêmes. Le cynisme que Valmont réservait à un arbitre choisi, Costals l'étale dans ses réponses à Andrée ou dans le refus inélégant de lui répondre, ou même d'ouvrir, dans *Les Lépreuses*, 21 lettres qu'il classe, intactes, à l'exception d'un timbre-poste neuf qu'il récupère : compensation de l'affranchissement insuffisant d'une lettre-fleuve qu'il lui reprochait dans *Les Jeunes Filles* en lui conseillant d'acheter un pèse-lettres. Ce qui était élégance vénéneuse au XVIII^e siècle est devenu goujaterie, la liberté trouvée dans le libertinage, muflerie, l'honnêteté du grand seigneur, impolitesse. Dès sa deuxième réponse à Andrée, on voit quelle est la règle de ce jeu : cynisme, horreur des conven-

tions d'une correspondance galante, auxquelles la dérision substitue celles du courrier commercial. « Je réponds à votre honorée du 11 courant avec les quinze jours de retard réglementaires. Huit jours pendant lesquels je n'ai pas ouvert votre enveloppe : c'est une petite quarantaine que je fais subir à toutes les lettres de femmes, après quoi elles ont chance de n'être plus contagieuses. Et huit jours pendant lesquels, chaque jour, j'ai remis au lendemain de vous répondre, parce que cette réponse m'assommait à écrire. » La protection de l'autonomie et du moi masculins tombe dans la gaminerie, et l'auteur renchérit sur la puérité de son personnage en précisant que le « Bien à vous » de Costals à Andrée devait être lu « Rien à vous ».

Ironie un peu lourde qui assure malgré tout son piment le plus sûr à une œuvre en mal de scandale. Pourquoi Montherlant n'a-t-il pas soutenu d'un bout à l'autre une présentation réussie ? Impuissance ? La distribution des lettres dans le cycle répond à bien des intentions ; si elles dominent au début et à la fin, et disparaissent presque du milieu, ce n'est pas par hasard : 31 lettres dans *Les Jeunes Filles*, où domine la correspondance Andrée (11 lettres) - Costals (6 lettres) ; si Thérèse Pantevin n'écrit que dans le premier tome, c'est que son hystérie exaspérée par la rudesse de Costals l'a conduite à l'asile ; 10 lettres dans *Pitié pour les femmes*, 3 d'Andrée, 4 réponses de Costals, dont une pleine de la généreuse pitié que lui inspire le bonheur qu'il doit à Solange, et un pneumatique pour punir la vieille fille de s'être crue autorisée par la précédente à le déranger, et pour la faire tomber dans le piège de sa garçonnière déjà occupée ; 6 dans *Le Démon du bien*, plus des extraits de lettres de Solange et de sa mère qui se croient triomphantes, et l'antidote de la « lettre-parachute », promesse de divorce que Solange devra recopier pour l'échanger contre une promesse de mariage, laborieuse et ultime précaution contre l'« hippogriffe conjugal » à laquelle collaborent l'avocat et l'écrivain qui ajoute à la manière de Valmont une faute d'orthographe, du charabia et un « Et

voilà ! » réputés féminins : les lettres reculent lorsque l'aventure avec Solange, qui n'est pas de ces femmes qui écrivent et à qui on écrit, accapare Costals plus qu'il ne l'avait prévu, et surtout lorsque l'hippogriffe se fait plus menaçant ; le roman à la troisième personne, ou le carnet puis le journal de Costals prennent le relais des lettres, quand les événements n'obéissent plus à l'égoïsme de l'homme de lettres ; englué dans la famille Dandillot, dépouillé de la protection que lui assurait la distance et de sa plus sûre cuirasse, que lui fournissait le style de ses lettres, il n'écrit plus qu'à Mme Dandillot, dans un sursaut, pour retarder le mariage, et enfin à la mère et à la fille, pour rompre. Le nombre des lettres remonte quand Costals est redevenu lui-même, quand *Les Lépreuses* (17 lettres) renouent avec le ton des *Jeunes Filles*, et encore est-on privé des lettres bi-hebdomadaires adressées à Solange par un Costals d'autant plus prévenant qu'il a échappé à l'hippogriffe par la fuite, en Italie puis au Maroc. Après une « bouderie » de six mois, qui recouvre la fin de *Pitié pour les femmes* et *Le Démon du bien*, Andrée récrit (10 lettres conservées sur 21) ; Costals ne se décide à les ouvrir, et à répondre, que dans l'Épilogue (3 lettres) : c'est ainsi que la lettre la plus impudique d'Andrée, celle du 29 janvier 1928, ne reçoit de réponse que le 17 septembre. Certes Andrée l'agace toujours, mais, comme il le confie à son ami Pailhès, il la « comprend », et il avoue à la vieille fille sa sympathie pour la « cantilène perdue » de ses héroïdes, presque son admiration pour la force avec laquelle elle a résisté à un traitement qui a eu raison de la santé de Solange. Alternant les compliments et les insolences — il demande si la lettre du 29 janvier est de Mlle de Lespinasse, d'Adrienne Lecouvreur ou de Marie Dorval —, il est bien près d'être tenté par la seule femme intelligente qu'il ait rencontrée ; mais cette énergie avec laquelle il voudrait se mesurer enfin a le dessus : Andrée n'a plus besoin de Costals, au « cher grand Costals » succèdent la distance du « cher Monsieur » et la protection maternelle du « mon petit ». « En fin de compte, écrit

Andrée, *c'est moi qui n'aurai pas voulu* » : Costals piqué, vaincu, l'appelle par un pneu symétrique et inverse du premier, Andrée se trompe d'adresse et Costals reste seul avec son amour-propre.

Déjà *Pitié pour les femmes* se terminait — encore une recette de Laclos — sur la lettre de la femme de chambre abandonnée par le valet de Costals, qui singeait la désinvolture de son maître : harmonique du dénouement de la tétralogie. Dans l'Épilogue des *Lépreuses*, Solange doit se contenter de l'honneur d'avoir fait *vivre* pendant un an le sultan qui, de son côté, pourra toujours exploiter dans ses romans les lettres de toutes celles qu'il a sacrifiées au culte du moi.

Le roman épistolaire est toujours en 1930 un roman sur les filles et les femmes, dont la manie épistolaire devient une tare ; cette série, qui cherche à piétiner tant de mythes, ne fait qu'illustrer une fois de plus la vieille règle familière à Racine et aux « questions d'amour » : « Il est dur d'être aimé plus qu'on n'aime »¹, et la tradition misogyne à laquelle, depuis Jean de Meung, il ne manquait que cet accent de vulgarité.

Les années folles du dernier après-guerre, nostalgiques d'un XVIII^e siècle pris comme synonyme de liberté, ne connaissent d'autre recette pour le ressusciter qu'un érotisme souvent aussi commercial que celui des films de Vadim ; un de ses véhicules ajoute tout naturellement l'imitation de la forme épistolaire : quand les racines sont tranchées, la tradition se maintient par la parodie ou le pastiche, chez Nicole (*Les lions sont lâchés*, 1955), Gilles Sandier (*L'an n'aura plus d'hiver*, 1960), Lucie Faure (*Les Filles du calvaire*, 1963).

Une forme épistolaire alerte fait le mérite du roman de Nicole, *Liaisons dangereuses* à deux voix, toutes deux féminines, où, malgré un titre ironique, ce sont les lionnes

1. *Les Jeunes Filles*, Grasset, p. 42.

qui domptent les mâles. Albertine quitte Bordeaux et son mari qui l'ennuie, pour chercher à Paris de « vrais hommes, des lions », avec la bénédiction de sa conseillère Cécile qui approuve la thérapeutique à condition que le cœur ne soit pas concerné. Cette Cécile, dont les lettres dirigent les acteurs depuis Bordeaux sans qu'elle se compromette ou s'engage elle-même, est le personnage le plus intéressant : Merteuil sans méchanceté par son art de « confier les unes aux autres » (p. 112) les marionnettes dont elle tire les fils, par le talent de « jouer des êtres » (p. 215), « arbitre » (p. 203) plus encore, elle se distrait — pour elle comme pour la marquise, « se distraire est l'occupation la plus importante du monde » (p. 142) — à lire dans les autres, et emploie son énergie à leur faire vivre à sa place des expériences excitantes, dont la correspondance régulière d'Albertine lui permet en retour de jouir par procuration.

Paris et chassés-croisés galants, vengeances de femmes, surenchères libertines rappellent à chaque page Crébillon et surtout Laclos. Didier, le séducteur 1955 que Cécile désignait d'autant plus sûrement à Albertine qu'elle la mettait en garde contre son charme, dont elle a visiblement à se défendre elle-même, est un intellectuel dont la plume est aussi prétentieuse et finalement improductive que la sensualité, compliquée et finalement douteuse : Albertine lui échappe, faute d'avoir compris que le cœur du snob n'était pas engagé avec Marie-Laure, l'hypocrite et perverse hôtesse de la provinciale ; quand elle devine pourquoi et pour qui on lui redemandait sa chambre, de dépit Albertine se donne au médecin Challenberg venu soigner la crise de nerfs de la dame un peu mûre avec laquelle Didier vient précisément de rompre par une lettre dont la cruelle ironie sur l'irréremédiable succession des saisons rappelle la fameuse lettre CXLII des *Liaisons* (p. 199). Mais Albertine passera pour la maîtresse de Didier afin de faire pièce à la femme du médecin, lionne redoutable aux appétits ambivalents, qui a parié de reprendre le jeune homme en trois semaines. Nouveau Prévau promis à la même défaite, Didier passe

dans le même après-midi d'Albertine à Marie-Laure et à Hélène Challengberg qui marque un point en apportant à son mari la preuve de la trahison d'Albertine. Cécile a beau modifier ses plans en recommandant à Albertine de renouer avec Challengberg, Albertine ne rime décidément pas avec libertine, et elle est mûre, ayant mesuré le peu d'imagination et d'initiative des hommes, pour revenir là où les lettres de Cécile ont toujours tendu, par des détours compliqués et peu conformistes, à la ramener : auprès de son mari. La fin propose encore, dans la lettre d'adieu au médecin, une autre version, généreuse celle-là, de la lettre CXXI de Laclos, dictée par Cécile pour ruiner le triomphe d'Hélène.

L'alternance régulière des lettres d'Albertine et de Cécile, rompue seulement lorsque le désarroi de se voir abandonnée par son amant inspire à Albertine deux lettres de suite, pourrait être monotone ; la vivacité et l'impertinence du style, les lettres intercalées — de Didier notamment — s'y opposent sans rompre le dessein du livre : toutes les aventures doivent être rapportées par Albertine à son juge qui exerce sur les relations trop impulsives et subjectives de son amie une analyse au second degré, que sa lucidité rend dynamique en en déduisant une conduite. Bonne élève, Albertine attend de celle vers laquelle toutes les vérités relatives convergent, qu'elle lui donne à son tour celle de Didier, par un effet de boomerang qu'elle baptise « récit du récit » (p. 144). Concession aux modes commençantes qui ne gêne pas une incontestable réussite plus sûrement due à la conscience, aiguisée par la culture, des ressources du genre.

Dans *L'an n'aura plus d'hiver*, Gilles Sandier fournit du chef-d'œuvre de Laclos un assez habile pastiche de khâgneux. Le héros, le normalien Bernard Malan, sorte de Danceny indécis jusque dans sa sexualité, a pour mentors un Valmont, homosexuel cette fois, Philippe, grand maître en « analyse » (p. 52), et une Merteuil, Geneviève, qui développe les virtualités de la marquise en séduisant à la fois Bernard et sa jeune maîtresse Moussia, Cécile dégourdie

et lesbienne ; et pour camarades d'Ecole et de tentation Jean-Claude Amalfi, dont l'homosexualité a l'impudeur d'un modèle célèbre, et Julien Clair, objet des désirs de tous les autres. Jallez et Jerphanion invertis, en quelque sorte : on dirait qu'il faut quitter l'Ecole pour conserver la santé, comme Georges Sandran — discret représentant de l'auteur, dont il partage les initiales et presque le patronyme ? — qui a choisi les chasses et le grand air de Sologne.

Le pastiche réside surtout dans le triomphe de la tête qui calcule et de la lettre qui blesse, avec les citations-allusions pour public lettré : à la lettre de Bernard qui se croit provocant en racontant à Geneviève sa nuit avec Moussia, succède l'ironique leçon de Geneviève : « Je reçois à l'instant votre bulletin de victoire », « cette enfant charmante faisait avant-hier avec moi ce qu'hier elle fit avec vous » ; partage propre à renforcer un « lien réel » entre eux (p. 42) ; le travesti de Chérubin, que la jeune personne incarne au théâtre, favorise son ambivalence, la fameuse romance servant d'entremetteuse auprès du jeune humaniste comme auprès d'une marraine d'un nouveau genre. La littérature est la plus dangereuse des liaisons, *Sud* et Gide doivent initier Julien ; mais c'est Bernard qui reste prisonnier d'un rêve romantique et de l'hiver, enfer de l'amour glacé ou de l'amour manqué auquel il croyait échapper : les dates, aussi précises que chez Laclos, concentrent entre le 25 novembre et un printemps que n'atteindra pas Bernard, un drame qui le conduit au suicide. Persuadé de servir sans regret l'appétit de Jean-Claude pour Julien, Bernard se prend au piège pour découvrir trop tard en cet Adonis, qui préfère finalement les filles parce qu'un garçon se respecte trop soi-même en un autre garçon pour en faire un objet, un froid bourreau qui s'amuse des désirs qu'il allume.

Par-delà un *On ne badine pas avec l'amour* hétérodoxe, ou une comédie des erreurs où Bernard joue à cache-cache avec le seul partenaire qu'il aime vraiment, et est encore incapable, dans sa lettre testamentaire, de choisir entre Jean-Claude et Geneviève qui en sont les deux destinataires,

l'auteur essaie d'épuiser toutes les combinaisons possibles entre six personnages qui écrivent « en triangle », et de montrer que l'écriture peut tuer en transformant le roman épistolaire en tragédie (p. 118) : le confident passe à la victime la lettre du bourreau, la victime elle-même fait un usage criminel et suicidaire des mots, comme l'explique Geneviève à Bernard qui lui a tout avoué : elle lui prouve qu'il se dupe en glissant de la lucidité à l'espoir dans une lettre sur laquelle elle exerce l'art de l'explication de texte ; « le roman que nous sommes en train d'écrire, vous, vos partenaires et moi, vous allez, Bernard, vous y murer : chaque lettre est une nouvelle pierre » (p. 137). Retrouvant la défiance de la marquise à l'égard de la lettre qui confirme son auteur dans sa passion plus sûrement qu'elle ne convainc le destinataire, elle l'adjure de ne plus écrire pour que soient « finies *Les Liaisons dangereuses* » (*ibid.*) : les rencontres, le téléphone sont moins périlleux. La thérapeutique de la femme ne réussira pas mieux que celle de Jean-Claude, qui croit guérir Bernard de Julien en jetant ce dernier dans les bras de Moussia puis de Philippe : Bernard, pastichant la lettre CLXI de Laclos, adresse une épître délirante à tous les autres, et se tue en voiture. Trop de littérature, trop de savoir-faire empêchent cette parodie d'emporter tout à fait l'adhésion.

Dans *Les Filles du calvaire*, la lettre est pour Lucie Faure un moyen d'investigation psychologique très classique, qui sait respecter ou protéger le mystère de deux femmes, de l'une parce qu'elle écrit peu — Nancy —, de l'autre, qui écrit beaucoup — Anne —, parce qu'elle ne dit pas tout. Mais qui dispose de l'avion et du téléphone ne fait plus confiance à la lettre, quand elle doit traverser un océan : Anne est aussi paralysée que Pierre « par le décalage du temps » (p. 27, 62) ; inversement, quand victimes et bourreaux sont réunis à Paris, les lettres retrouvent leur rôle, à condition d'être mises à la boîte, car les lettres, dont des rencontres quotidiennes ne dispensent pas des amants, « n'existent vraiment que si le facteur les apporte » (p. 137).

Vingt ans après, Anne, remariée à Pierre, retrouve une amie d'enfance, Nancy, qui a épousé son ex-mari Jérôme. Chacun des trois protagonistes a son confident parmi de vieux amis qui ont été plus que cela : Anne, en Catherine qui a aimé Jérôme, Jérôme, en Christophe qui a aimé Anne, Nancy, en Eric qui l'aime toujours. Au total sept correspondants réguliers, tous blessés par ces amours croisées, les hommes aussi bien que les femmes, promises, avant même que Nancy et Anne se réunissent au chevet de Jérôme foudroyé, à un « calvaire » qui rend enviables les prostituées de la rue des Filles-du-Calvaire, protégées par leur statut d'objet.

Anne est-elle « coquette », « légère », voire méchante ? Pour elle, tout semble « jeu de l'esprit, du cœur, du corps et du hasard » (p. 98), elle ne s'engage jamais. Aime-t-elle vraiment Jérôme, ou le reprend-elle par gageure ? Les lettres lui conservent son ambiguïté. Quant à Nancy, est-elle « dure, violente », ou « douce, docile » (p. 33) ? Le roman repose sur des retours impossibles : Anne demande à son mari de revenir de New York où ses affaires le retiennent, Catherine et Christophe appellent Anne dans les Cévennes, seule Nancy, qui répond à son tutoiement amical par un vousoiement un peu voyant, a deviné qu'Anne resterait à Paris, et que sa présence est celle du destin. On regrette que ce destin ait besoin d'un accident d'avion et d'une défenestration pour conduire au dénouement ; mais on goûte, surtout dans la première partie, dont la fin semble conjurer habilement les menaces, l'entrelacement de désinvoltures, d'amours impossibles qui sont plutôt des impuissances à aimer, qui conduiront les couples défaits à ce qui est déjà *Le Malheur fou*.

Le roman épistolaire d'analyse poursuit sa carrière jusqu'à aujourd'hui : très différent des rébus à la mode, de facture très claire et classique est le roman à deux voix d'Arlette et Robert Bréchon, *Les Noces d'or* (1974). Leurs noces d'argent inspirent à deux époux de préparer leurs noces d'or en confrontant leurs souvenirs, en fouillant leur

passé pour en exorciser les poisons. Ces 13 lettres-confidences du mari, alternant sur un peu plus d'une année avec les 12 de sa femme, acceptent le risque de voir passer l'effort de sincérité d'un ménage somme toute assez ordinaire pour de la banalité, et, sort de tant de témoignages, l'authenticité d'une double autobiographie pour de la pauvreté. Ces lettres qui n'en sont pas, mais plutôt des examens de conscience dont la thérapeutique doit être aussi salutaire pour le narrateur que pour le destinataire, n'échappent pas à l'artifice : l'in vraisemblance du rappel de ce que l'autre ne peut ignorer n'est relevée que par le piment des aveux d'une mystique qui vérifie le diagnostic de Saint-Evremond, « que la dévotion est le dernier de nos amours ».

Avec Gide, des exigences esthétiques nouvelles s'étaient fait jour. Il avait d'abord confié à la lettre des aveux provocants ou difficiles : *Les Nourritures terrestres* sont comme une lettre à Nathanaël, *L'Ecole des femmes* est pour un tiers une lettre-journal. C'est probablement l'exemple de *L'Immoraliste* et le titre de *La Tentation amoureuse* ou *Le Traité du vain désir* qui ont inspiré à Marguerite Yourcenar une confession du même genre dans *Alexis ou Le Traité du vain combat* (1929). Les 124 pages du roman constituent une seule lettre, où une sorte d'Oberman du xx^e siècle, sur lequel on aurait greffé le Michel de *L'Immoraliste* ou le Gide de *Et nunc manet in te*, avoue à sa femme la cause demeurée mystérieuse de leur séparation. Si l'on peut préférer l'art avec lequel la duchesse de Duras suggérait une autre anomalie sexuelle, on conviendra avec M. Delcroix² que cet aveu ne pouvait se faire que par lettre : nécessité narcissique de se confier, d'être compris, souci constant de la destinataire dont le moi a besoin pour se révéler à soi-même, voilà ce qui rattache au genre cet exemple limite.

Mais ce sont *Les Faux Monnayeurs* (1925) qui sont porteurs d'avenir : s'il ne contient qu'une dizaine de lettres, ce

2. CAIEF, 1977, p. 223-241.

roman capital, qui préfigure tant de recherches techniques développées par la suite, notamment par le nouveau roman, accueille la lettre parmi les procédés qui tentent de libérer le roman de ses aspects préfabriqués, d'une cohérence psychologique et narrative trop linéaire et trop abstraite, par le recours, dans le roman le plus ouvert, au vécu, au spontané, à l'authentique d'une part, au simultanésisme, au jeu de miroirs de l'autre. La multiplication des points de vue, traduite par le passage constant d'un personnage à un autre, est servie entre autres par les lettres de Bernard à son ami Olivier, par celles de Laure, de Félix, de Lady Griffith, d'Alexandre : la vérité, la sincérité de la lettre s'opposent à la fausse monnaie des « sentiments admis », des bourgeois, des littérateurs, des pharisiens, des Profitendieu. On retrouve ainsi, réinterprétées, des ressources qui du roman épistolaire passent dans tous les kaléidoscopes proposés par le xx^e siècle avec Dos Passos ou Virginia Woolf, véritables héritiers de Richardson et de Smollett : la polyphonie et l'authenticité à laquelle tenait tant le xviii^e siècle, rebaptisée sincérité par Gide.

Que — sans toujours reconnaître leurs dettes envers André Gide — les fondateurs de la « nouvelle critique » se soient intéressés au roman épistolaire, dans une démarche à la fois novatrice et fidèle à l'esprit du genre, ne surprend pas. Les linguistes et les poètes russes de l'Opoiaz (Société pour l'étude de la langue poétique), cherchant dans les années 1915-1930 à définir à partir d'une réflexion sur le langage poétique une approche linguistique et structurale des œuvres qui fonde une « théorie de la littérature » devenue la nouvelle orthodoxie, avec bien du retard, en France vers 1960, participaient au mouvement général qui récuse depuis le début du siècle les prétentions psychologiques, sociologiques ou idéologiques au profit de la « littéarité » pure ou, selon le titre de l'important article de Victor Chklovski, de « l'art comme procédé » (1917), que le sous-genre du roman par lettres permet de saisir de façon privilégiée.

Le même Chklovski applique ces principes dans un étonnant « antiroman » épistolaire, en 1923 : *Zoo*, dont les deux sous-titres sont éloquentes : « Lettres qui ne parlent pas d'amour, ou La Troisième Héloïse ». Il s'agit en somme de refaire une *Héloïse* dont le nom de la dédicataire, Elsa Triolet, est déjà implicite dans un titre anagrammatique en russe, mais en principe sans avoir le droit d'y parler d'amour.

L'auteur nous fait connaître ses intentions et la genèse de son ouvrage dans une préface qui rattache avec une grande lucidité son essai aux vocations traditionnelles du genre : le point de départ est ce qu'il appelle la « ligne descriptive », soit un « reportage » sur les Russes exilés à Berlin après la Révolution, occasion d'opposer deux mentalités, deux civilisations, comme dans les *Lettres persanes* et dans toute la lignée des romans épistolaires exotiques ou des romans épistolaires de l'exil, ou en somme les slavophiles et les Occidentaux, la femme aimée, Alia, se compromettant trop avec l'Occident, et l'amoureux transi représentant la fidélité à l'âme russe. Défilent ainsi ses amis de l'Opoiaz, dont R. Jakobson, et les figures de Blok, de Pasternak, d'Ehrenbourg, de Chagall, etc.

Cette société de déracinés explique le titre : non seulement les Russes sont installés près du zoo de Berlin, mais ils sont comme les animaux exotiques, prisonniers et proscrits, et forment un monde fermé qui quitte celui des hommes pour l'« ordre des Singes », un monde d'« immobiles » qui a perdu cette énergie admirée par un amoureux des moteurs sous le capot d'une belle automobile : l'énergie de la vie et de la Révolution.

Mais ces descriptions étaient trop décousues — toujours la discontinuité propre au genre. C'est alors, et alors seulement, que naquit l'idée de relier le tout par une trame épistolaire ; c'est alors, et alors seulement, que, l'auteur tenant sa conception, « l'ouvrage commença à s'écrire tout seul » : leçon importante pour les adorateurs du formalisme, l'un des pères fondateurs témoigne aussi clairement qu'il est

possible que, bien loin d'être nécessitantes, la forme et l'écriture sont pour lui secondes.

Cette forme doit être fondée sur une « motivation » : historiquement, c'est « l'amour et la séparation » ; du roman de l'amour et de ses tourments, Chklovski fait un anti-roman d'amour, le héros qui lui ressemble devant obéir à la consigne que lui impose la désinvolte Alia de ne pas lui parler d'amour, d'où le sous-titre « Lettres non-d'amour ». L'élégie du mal aimé a-t-elle pour autant, après tant de soliloques dédiés à des cruelles ou à des inconstantes, une autre originalité que celle que lui confèrent le surréalisme ou le futurisme de lettres-poèmes au charme étrange ? La belle dame sans merci interdit rencontres et appels téléphoniques ; les déclarations doivent se masquer derrière des métaphores, le livre se ramène à cette quadrature du cercle : comment écrire des lettres d'amour sans y parler d'amour. En réalité, même lorsque ce que Chklovski appelle la ligne « lyrico-amoureuse » prend le détour de la description des ponts métalliques de Berlin, symbole d'une civilisation technologique qui étouffe le cœur russe, il est toujours question d'amour, et même Alia finira par appeler le héros « chéri » (lettre XXI), hâtant ainsi le moment où la transgression de l'oukase imposera la rupture, selon la nécessité propre au genre, selon le mécanisme tragique « prédit par le roman épistolaire » (lettre XVIII), quand le héros, « fatigué de parler d'autres choses que d'amour », libérera l'éternel « Je t'aime » (lettre XXIII).

Chklovski opère la liaison entre les leitmotifs du roman épistolaire traditionnel, et ceux du nouvel âge de la critique : cette Alia qui dit gentiment qu'elle n'aimera jamais le poète a peur de l'amour comme tant d'épistolières sœurs de Mme de Clèves ; mais sa coquetterie a besoin de ce soupirant comme d'un esclave (lettre III) : l'auteur nous reporte au XVIII^e siècle, en consacrant la préface de la lettre XIX à un débat en trompe-l'œil sur l'authenticité de cette lettre d'Alia, affirmée d'abord pour être démentie puis réaffirmée en dépit de l'obstination de l'auteur à ne pas la compter par

la suite au nombre des lettres d'Alia, réduit de 7 en apparence à 6 sur 29 : la coquetterie de l'écrivain profite, comme celle de Rousseau ou de Laclos, d'une ambiguïté d'autant plus flatteuse que cette fameuse lettre est présentée comme la meilleure du volume. Au demeurant, cette Alia qui ouvre pourtant le recueil par une lettre à sa sœur demeurée en Russie existe-t-elle autrement qu'en creux, est-elle autre chose qu'une métaphore issue du cœur de l'auteur ? C'est ce que l'exilé voudra faire croire au Comité central en sollicitant — permanence, d'une révolution à l'autre, du thème de l'émigré — l'autorisation de retrouver sa patrie.

Chklovski, débiteur de Sterne pour un nouveau *Voyage sentimental*, l'est de tout le XVIII^e siècle dans ce roman ironique qui pastiche la présentation de *Tristram Shandy* : aux résumés qui précèdent toutes les lettres en les assaisonnant d'un humour bien étranger à ceux de Rétif, humour facétieux lorsque le résumé ne correspond pas du tout au contenu (lettre XXI), noir ailleurs comme l'encadrement qui en fait une sorte de faire-part de deuil, deuil de l'amour, deuil de la patrie, s'ajoutent d'autres procédés ou jeux typographiques. La préface de la lettre XIX déjà citée est soulignée d'un trait rouge dans la marge, et la lettre XIX, que cette préface recommande de ne pas lire pour mieux y obliger, est elle-même barrée de croix rouges. Astuces classiques rénovées par un cubisme littéraire qui véhicule bien d'autres lieux communs du XX^e siècle : le poète interdit d'amour, nourrit ses lettres de son autre passion, celle de l'écriture, qui est encore une métaphore de l'amour : l'inondation qui menace les pieds d'Alia, c'est la poésie de l'Opoiast qui chante la femme (lettre X) ; le livre qu'il écrit concurremment à ses lettres, c'est évidemment *Zoo*. Chklovski a beau prétendre — ironiquement encore — que la lettre XXII est « évadée d'un autre livre », l'art poétique qu'elle propose n'est autre que celui de la préface. Le livre qu'il offrira à Alia (lettre XXIII), nouveau poncif flaubertien ou mallarméen, ne peut qu'être blanc. Le roman inclut comme un peu plus tard *Les Faux Monnayeurs* le roman du roman

que les formalistes français s'enchanteront de retrouver chez Laclos.

Mécanicien de la littérature, dont les métaphores automobiles sont révélatrices, Chklovski échappe à l'asepsie, à la froideur qui guetteront tant d'anti-romanciers, par une ironie désespérée qui n'est qu'une face du lyrisme d'un poète authentique capable de tenir les deux bouts d'une chaîne dont trop de romanciers épistolaires lâchent l'un ou l'autre : le chant d'un cœur douloureux, exposé à la niaiserie sentimentale ou à l'emphase, l'exigence technique à maintenir à égale distance d'un naturel prétendu qui n'est qu'insuffisance dans l'élaboration, et d'une subtilité qui n'est qu'artifice.

Le surréalisme formalise aussi le roman épistolaire en en démontant, à travers un pastiche irrespectueux, les conventions et les structures : revenant à la fiction du sac postal détourné par celle des lettres saisies par la censure militaire (*Le Cabinet noir*, 1923) — en 1973 encore, Frédéric Vitoux exploitera un lot de *Cartes postales* —, Max Jacob saisit l'inconsistance et l'hypocrisie des rapports sociaux dans les formules toutes faites de correspondances banales ; Benjamin Péret mine l'échange épistolaire en caricaturant les modèles traditionnels — demande de service, condoléances, remerciements, félicitations, etc. — dans les lettres échangées entre des personnages aussi saugrenus que « M. le Ministre des bateaux à la dérive » ou « M. le Ministre des bains trop chauds » (*Mort aux vaches et au champ d'honneur*, 1922-1923, publ. 1957).

« Le nouveau roman épistolaire »³ déplacera l'intérêt depuis des correspondants de plus en plus indéfinissables vers l'interrogation sur l'identité desdits correspondants, et surtout sur la nature de l'échange. Louis Palomb joue dans *Correspondance* (1968) sur le sens d'un titre moins justifié

3. Sur les romans épistolaires contemporains, voir B. BRAY, Transformation du roman épistolaire au xx^e siècle en France, *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, n° 1, Heidelberg, 1977, p. 23-39.

par la correspondance administrative d'un chef de gare avec son supérieur ou par la signification ferroviaire du mot, que par les correspondances intérieures du texte ; dans *Réflexions* du même (1968), le scripteur unique mais insaisissable ne se définit qu'à travers les destinataires multiples et imaginaires d'une unique et longue lettre dans lesquels il se réfléchit.

Comme chez Robbe-Grillet, l'enquête formelle prend souvent les allures de l'enquête policière dans des romans épistolaires très intellectuels : *La Folle de Lituanie* de B. Poirot-Delpech (1970) semble d'abord se réduire aux confidences traditionnelles d'une femme à une amie lituanienne à laquelle elle raconte vingt années de séparation, de drames et d'échecs. Mais ces lettres deviendront les pièces d'un dossier d'accusation, lorsque l'on apprendra que l'épistolière est l'auteur des meurtres qu'elle relatait à une destinataire imaginaire : le roman épistolaire crée le destinataire, le théoricien charge son héroïne d'énoncer la règle : « Je m'adresse à toi, donc tu es » (p. 21). Mais les mêmes lettres peuvent constituer un dossier psychiatrique : la folle, c'est encore l'épistolière. Le cercle est bouclé, destinataire et destinataire ne font qu'un. On retrouve l'enquête policière liée au roman dans le roman — le héros est romancier — dans *Nathalie* de Daniel Bertrand (1975) ; et le roman épistolaire psychanalytique dans *Transfert* d'Erika Kaufman (paru en Italie en 1974, en France en 1975), où l'héroïne avoue à son analyste son amour incestueux pour son père avant de le reporter peu à peu sur le médecin.

Les exercices de style auxquels conduisent les recherches formelles ne sont nulle part plus systématiques, ni plus ruineux pour le genre épistolaire que dans *Illustrations III* de M. Butor (1973) : la moitié de l'ouvrage est faite de lettres, qui démontent et anéantissent les structures épistolaires en les réduisant par exemple, dans une série de 32 « missives mi-vives », au schéma identique de dix phrases parallèles où le vocabulaire est seul à varier.

Le « nouveau roman épistolaire », comme l'ancien, a

commencé par la monophonie ; avec *Des Lettres non écrites* de Xavier-Agnan Pommeret (1974), où deux vivants commentent la correspondance d'un mort, on est à l'intersection du roman à deux et à trois voix. Le formalisme épistolaire ne pouvait que s'enchanter des ressources de la polyphonie, qu'il s'annexe ou reconquiert avec les *Cartes postales* de Frédéric Vitoux (1973), à partir desquelles se reconstitue toute la vie d'une famille, et qui renouent avec les jeux subtils sur le temps.

Cérébralité des recherches formelles et d'un féminisme militant, et pornographie d'une libération provocante gâtent l'effort de ressourcement de trois romancières portugaises : lusitaniennes, les *Nouvelles Lettres portugaises* (1973, trad. française 1974) de Maria-Isabel Barreno, Maria-Teresa Horta et Maria-Fátima Velho da Costa le sont autant que celles de Guilleragues l'étaient peu : non seulement Mariana Alcoforado est choisie comme archétype de l'aliénation, de l'enfermement de la femme — et, pour faire bonne mesure, on lui donne pour passé celui de la Religieuse de Diderot —, ainsi que de sa libération par une passion subversive qui ne doit rien à l'homme, mais la nonne de Béja trouve toute une postérité d'harmoniques dans le Portugal de 1971 ; toutes ces femmes s'appellent Maria — comme les trois auteurs —, Maria-Ana ou Mariana, de même que tous les Antonio du roman sont des doubles de Noël — vite rebaptisé Antoine — de Chamilly.

Nationalisme et féminisme sont d'accord pour ne pas mettre en doute l'authenticité des cinq lettres portugaises de 1669, que le pastiche — compromis par l'érotisme et le lesbianisme — flanque d'une sixième et de lettres de Chamilly devenu janséniste, de dona Brites que la tradition donnait pour amie à la religieuse, et de la mère de Mariana. On est ainsi placé devant trois séries de lettres : celles des trois auteurs, celles qu'elles prêtent à la religieuse d'autrefois et à ses relations, celles qu'elles font écrire à des Portugais d'aujourd'hui, la polyphonie tissant entre les trois groupes tout un réseau d'ambiguïtés, d'échanges, de jeux de miroir.

Les dates, précises à l'exception de l'indication du siècle, rendent aussi difficile de distinguer la Mariana de 1671 de celle de 1971, que la part qui revient à chacune des trois rédactrices, aussi bien dans les lettres qu'elles échangent sans signature, ni suscription, que dans les textes insérés, épîtres, poèmes ou essais. L'ensemble proposant un jeu complexe sur le « tu » qui est aussi « nous » et un peu « moi », ou, mieux, « notre autre ».

On croit bien démêler, au début du moins, que dans ces séries anonymes de trois lettres — « Première lettre I, Première lettre II, Première lettre III » —, Teresa est la poétesse en qui dominant émotivité, lyrisme et érotisme, la romancière Isabel, celle dont le détachement et l'ironie cherchent toujours à disséquer et à expliquer la passion, Fátima, la « mystique » qui croit à la littérature et à la conciliation des sexes, s'exposant ainsi à voir qualifier l'une de ses lettres de « Lettre sottise VI ». Mais la « Troisième lettre V », intentionnellement reportée trop loin, montre qu'elle doute déjà de la littérature. L'ordre trompeur du début est vite bousculé, les séries se chevauchent ou restent incomplètes — signe de la disqualification de l'une au moins des épistolaires —, ou conduisent à des impasses. Surtout, les trois femmes, qui avaient entrepris ce travail parallèle mais indépendant, sont modifiées par l'écriture même, celle d'autrui et la leur propre : elles se mettent à échanger leurs personnalités, celle qui faisait des poèmes se met à analyser, celle qui analysait se met à faire des poèmes.

Qui a le dernier mot dans ces interrogations brûlantes, dans cette polyphonie qui suscite à chaque instant des contradictoires ? On se demande si l'homme est tellement disqualifié par ces suffragettes, à lire que la passion aride de Mariana détruisait aussi Chamilly, et, à goûter les derniers poèmes, si l'érotisme ne ramène pas à l'amour et si l'amour — l'amour entre la femme et l'homme « du futur » peut-être — ne triomphe pas des intentions révolutionnaires d'un roman épistolaire - pamphlet, qui donne un prolongement très actuel à la tradition féministe du genre.

Le roman épistolaire formaliste — ou déjà sa parodie ? — jongle avec la polyphonie — à moins que cette polyphonie masque une voix unique ou une absence totale — dans une tentative fascinante pour renouveler le genre. Dans la tradition, le destinataire ne devait souvent son existence qu'aux lettres de l'expéditeur ; il suffisait de renverser la structure : dans *Frère Gaucher ou Le Voyage en Chine* (1975) — un titre double comme au XVIII^e siècle, qui rattache vaguement aussi l'entreprise à la lignée du roman épistolaire exotique — Pierre Gripari ne fournit — à une exception près sur 255 lettres — que les lettres reçues par un écrivain débutant dont le nom — l'auteur abuse des jeux de mots — symbolise ce vide comblé par autrui : Charles Creux. De la masse du courrier qu'il reçoit — les formules à recopier d'une « chaîne », les lettres d'une secte, d'une astrologue, d'une « tapeuse », des éditeurs qui le font patienter pour l'éconduire, de sa cousine —, se dégagent trois correspondants principaux : son oncle au patronyme également parlant, Alfred Gamberger, professeur retraité dont la manie philologique veut prouver par les étymologies les plus cocasses — encore un lieu commun du XVIII^e siècle — que le français est la langue mère unique ; Frère Gaucher, qui restera une énigme pour le lecteur : pourquoi Gaucher ? parce que ses lettres sont écrites de droite à gauche de la main gauche, fournissant des vérités qui sont comme l'envers des idées reçues ; pourquoi Frère ? parce qu'il est un double de Charles Creux et du lecteur ; et enfin le romancier Pierre Gripari lui-même, selon la technique éprouvée du « roman en abyme ».

Le personnel, si l'on peut dire, du roman épistolaire est profondément renouvelé : il n'est plus question d'amour, sauf sous la forme de l'attente dérisoire de la cousine et sous celle d'une homosexualité grossière qui n'est peut-être qu'une expression d'un narcissisme généralisé ou, si l'on préfère, de l'identité profonde de tous les personnages : l'idéalisme à la Berkeley de Frère Gaucher va jusqu'à douter de sa propre existence ; est-il mort (p. 46, 51) ? est-il l'image

du père (p. 235) ou la projection du subconscient de Creux (p. 104, 222) ? Gripari existe-t-il seulement lui aussi, qu'il s'agisse du signataire des lettres ou même de celui du livre ? Il est également le double de Creux, ou sa moitié réactionnaire ; apparaissant au début comme l'aîné, dont l'expérience et le succès peuvent aider le jeune homme, il le rejoint à la fin dans l'échec.

L'ambiguïté va plus loin : les trois personnages principaux ne sont-ils pas tous des facettes différentes d'une même conscience ? « Et Gamberger, existe-t-il ? Et Gripari ? Faisons-nous autre chose, en ce moment, qu'un monologue à trois ? » (p. 148). Ou plutôt le véritable auteur de toutes les lettres n'est-il pas, par un nouveau renversement, celui qui semblait tenir son existence des autres, et qui la leur prêterait au contraire, c'est-à-dire Charles Creux, que l'on pourrait encore, à ce niveau, identifier avec Pierre Gripari ? Jamais les jeux de miroir auxquels se prête le roman épistolaire polyphonique n'avaient été poussés si loin, rébus compris.

Le kaléidoscope consubstantiel à la polyphonie propose un tableau politique et satirique du monde de 1967 à 1969. Les lettres soigneusement datées font défiler mai 1968, les états d'âme des intellectuels de gauche — Charles Creux et le fils marxiste-léniniste de Gamberger — et de droite — Gripari est un ancien stalinien passé tout naturellement au « fascisme » et à l'antisémitisme —, les reportages d'un nouveau Persan sur l'URSS et la Chine où Gamberger mène ses enquêtes étymologiques, les lieux communs de la littérature contemporaine, la psychanalyse, la difficulté de la communication dont l'impossibilité de trouver un éditeur ou un partenaire amoureux sont les symboles interchangeables, l'homosexualité qui pourrait bien fournir un autre sens au patronyme du héros absent, et bien sûr les problèmes d'écriture : la correspondance entre les deux romanciers est une réflexion sur la technique, le « roman du roman » ou le « roman dans le roman » ne pouvaient être oubliés dans un ouvrage dont l'intérêt est de montrer qu'un roman épis-

toltaire n'a besoin ni de héros, ni d'histoire, et peut tenir debout par le seul agencement de procédés à la mode, et se réduire à une problématique. Le recensement des clichés de notre temps est si complet, que l'on serait naïf de ne pas subodorer la parodie ; impression confirmée par la gratuité, la cocasserie, l'absurdité souvent réjouissante, quelquefois lourde des calembours, des contrepèteries et des à peu près : tous les personnages rivalisent dans ce registre — encore une preuve de leur identité —, la palme revenant à Frère Gaucher qui récrit à sa manière les contes de Perrault en les greffant les uns sur les autres, ou les proverbes, avec une fantaisie verbale rabelaisienne dans tous les sens du mot.

Performance assez étonnante, un peu lassante à la longue, qui a au moins le mérite de montrer que le roman épistolaire peut trouver de nouvelles nourritures dans notre temps ; exercice de style plus tonique en tout cas que les constructions purement abstraites des théoriciens qui se contentent de projeter sur les œuvres du passé des catégories anachroniques. Liquidation du genre dans la virtuosité ? Exemple stimulant pour d'autres recherches ? Cet espoir est démenti par le retour aux grands modèles : toujours Laclos dans *Une liaison dangereuse. Lettres de La Haye*, par Hella S. Haase (1976 en néerlandais, trad. française en 1995), qui établit une correspondance par-dessus les siècles entre la marquise réfugiée en Hollande et une admiratrice d'aujourd'hui, professeur féministe qui fournit une interprétation fort convaincante du roman de Laclos compris comme faisant « perdre la face » à Mme de Merteuil bien avant la petite vérole par une « défaite progressive » (p. 31). La marquise refuse la proposition de se lier avec Belle de Charrière ou d'autres bas-bleus de Hollande : Belle est trop loin, dans ses montagnes de Suisse, et la marquise ne peut « attendre une réponse plus de deux jours. Lorsque arrive une réaction à ma lettre, ma propre humeur a déjà changé, ce qui réduit l'envie de donner la réponse » (p. 46). Des hypothèses ingénieuses

placent le château de Merteuil dans la Drôme et font juger le procès de la marquise par le président de Tourvel. Il est suggéré que c'est la marquise qui a jeté la présidente dans les bras de Valmont pour faire chanter le président en menaçant de publier « les amours secrètes de son épouse » (p. 157) dont sa jalousie ne peut écrire le nom. Le plus neuf du livre est contestable, comme l'idée de transformer Azolan en gangster qui cambriole l'hôtel de Merteuil pour sauver les biens meubles de la banqueroute. Le reste est très classique.

Les lieux communs de la structure en abyme et de l'impossible communication sont repris non sans élégance dans *L'Écriture de Samos* (1993) de Michel Melot, encore un professeur qui fait de l'objet de sa spécialité, l'épigraphie et la philologie, la métaphore de l'épistolaire et du roman un débat sur la quête du sens ; cette fois la mésentente ne grandit pas entre deux amants, mais entre un professeur hongrois et son disciple parisien, sur fond de révolutions de 1848 : ils s'acharnent à déchiffrer une inscription cunéiforme de Samos finalement moins mystérieuse qu'une lettre contemporaine en français, car « la personne qui la lit, ignore ce qu'elle peut vouloir signifier pour celle qui l'a écrite. Les mots se gardent bien de nous l'apprendre. Il faudrait savoir lire entre les lignes : c'est bien la seule langue dont on est assuré que le déchiffrement ne sera jamais acquis » (p. 174). Le jeune homme s'éprend par lettres de la fille du philologue et c'est elle qui déchiffre la fameuse inscription qui condamne l'effort de tout scribe : la lettre prononce la vanité de la lettre et de l'écriture. Le roman épistolaire qui fut longtemps le genre du cœur est devenu bien intellectuel. Longtemps ingénu, il risque de ne pouvoir plus être qu'ingénieux.

Qu'un genre qui a perdu sa justification et sa fonction sociologique doive une résurrection en 1975, comme en 1917, à des recherches formelles n'étonne pas, tant à cause de la subtile complexité des ressources techniques conquise dans

son âge d'or, qu'en considération du fonctionnement en apparence aseptisé de ses structures. Selon le même parallélisme qui voulait qu'à l'époque du « nouveau roman », le critique comme le romancier expulsât de la création l'homme et l'intention d'art ou de signification au profit d'une mécanique générale, dans les années 1970 les « poéticiens » renouvellent l'approche du roman en lettres : d'une part, la discrétion d'un écrivain qui s'efface derrière des « scripteurs » passe pour une absence, et semble permettre de saisir l'écriture à l'état pur ; de l'autre, il ne s'agit plus de demander au roman épistolaire la vérité d'une psychologie récusée, ni les intentions même ambiguës d'un auteur, mais d'y chercher, comme dans *Les Faux Monnayeurs* dont la véritable et capitale importance, même pour une enquête sur le roman épistolaire, réside moins dès lors dans la présence de quelques lettres que dans la fameuse théorie de la composition « en abyme », ou dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute, le roman dans le roman, le roman du roman⁴. Passons sur les partis pris d'une méthode qui, tournant le dos à l'histoire littéraire, ignore la totalité d'un genre dans les productions moyennes duquel on serait bien en peine de trouver une telle conscience des problèmes d'écriture, ou une forme assez adéquate au propos pour que l'on puisse la déclarer « nécessitante »⁵ au mépris de tous les romans épistolaires où elle ne l'est pas : la « nouvelle critique » a au moins eu le mérite d'attirer l'attention sur des mécanismes dont les auteurs n'avaient peut-être pas perçu toute la subtilité, et de ramener des lecteurs à des romans où ils auront le droit de trouver par surcroît vérité humaine et art conscient.

4. T. TODOROV, *Littérature et signification*, Larousse, 1967, p. 49 ; M. VINCENT, *Les Liaisons dangereuses*, extraits, Classiques Larousse, 1973, p. 8-10. Voir L. VERSINI, *Laclos épistolier ou la préméditation*, *CAIEF*, 1977, p. 187-203.

5. M. ROELENs, *Le texte et ses « conditions d'existence » : l'exemple des Liaisons dangereuses*, *Littérature*, février 1971, p. 73.

Conclusion

L'histoire du roman épistolaire est jalonnée de paradoxes : aux origines, une conjonction surprenante entre un lyrisme en vers, l'utilitarisme des manuels et l'authenticité attendue du témoignage de la lettre ; dans l'âge d'or du roman épistolaire français, un succès que le genre qui peut paraître aujourd'hui le plus artificiel doit justement à l'illusion d'un public qui y voit autre chose que de la littérature : la vérité des sentiments, de la nature. Une double vocation didactique et sentimentale, les postulations contradictoires d'une objectivité dressée contre le romanesque, et d'une subjectivité, d'un lyrisme qui s'épanouissent en ressuscitant le romanesque ; ou, si l'on veut, objectivité de la subjectivité. Nouveau paradoxe : le roman épistolaire, genre foncièrement sentimental, genre de l'exil, s'efface à l'heure romantique où le sentiment, le moi, la nostalgie envahissent la littérature : c'est que le sentiment s'enferme alors dans une conscience, dans le narcissisme d'un moi qui répute impossible la communication que postulaient l'honnêteté au XVII^e siècle et la sociabilité au XVIII^e. Enfin, parti de la nature et récusant la littérature, le roman épistolaire ne doit de survivre aujourd'hui qu'à la littérature et à ses artifices, techniques et formels.

Par-delà ces chassés-croisés, des permanences évidentes : si le roman épistolaire peut se compromettre avec le « nouveau roman », c'est que d'une écriture objective à un roman objectal, il n'y a que la distance d'une illusion, celle d'effacer encore un peu plus l'auteur. Permanence des deux vocations didactique et sentimentale, du Moyen Age et des formulaires pour bien écrire les lettres à la fascination de la forme qui semble seule capable aujourd'hui de relancer le genre, mais ne peut pas plus expulser le sentiment chez un Chklovski