UCL Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

La voix du féminin dans le roman épistolaire

Riccoboni et Laclos

Mémoire réalisé par
Chiara Zampieri

Promoteur
Damien Zanone

Année académique 2017-2018
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes
Orientation générale, finalité approfondie

Toi non plus, tu n'aimes point ; autrement comment pourrais-tu faire de l'amour un art ?

Les êtres tels que nous sont peut-être dans l'impossibilité d'aimer.

Les autres hommes le peuvent ; c'est là leur secret.

H. Hesse, Siddhartha

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements à mon promoteur, le Professeur Damien Zanone, qui m'a aidé à fixer le sujet de ce travail et qui s'est toujours montré à l'écoute de mes questions. Je souhaite aussi le remercier pour ses corrections, sa patience mais surtout pour la disponibilité et son soutien.

Vorrei ringraziare Mamma e Papà, perché senza di loro tutto questo non sarebbe mai stato possibile. Grazie per aver sempre creduto in me e per avermi incoraggiata ad inseguire i miei sogni, anche quando questi sembravano essere troppo grandi. Grazie per esserci sempre stati.

Grazie ad Alessio, Fabrizio, Lavinia e Pietro per essere stati la mia seconda famiglia. Grazie per la pazienza, il supporto, la condivisione e l'affetto che avete saputo dimostrarmi ogni giorno. Senza di voi non sarebbe stato lo stesso, senza di voi, oggi, probabilmente non sarei la stessa.

Grazie a Livia e a Silvia, per essere state delle compagne di avventura, ma soprattutto delle amiche ineguagliabili. Grazie per avermi insegnato a non aver paura di guardare il mondo da una prospettiva diversa, perché tutto si supera, ma solo le cose vere sopravvivono.

Grazie ad Antonella e a Chiara, per avermi dimostrato che l'amicizia vera non ha confini. Grazie per essere sempre state presenti ed incoraggianti nonostante la distanza.

Grazie a Gabriele e a Matteo, per essere rimasti, quando tutti se ne sono andati. Grazie per avermi sempre (ri)accolta a braccia aperte, ricordandomi chi sono e da dove vengo.

Grazie alla Professoressa Lucia Tosi, per avermi trasmesso l'amore e la sensibilità per la letteratura, il gusto per la musicalità della lingua e la passione per la cultura.

Table des matières

Remerciements 2

INTRODUCTION 8

1. LE ROMAN AU XVIII[e] SIÈCLE : UNE VUE D'ENSEMBLE 10

1.1 Lumières révolutionnaires, critique littéraire réactionnaire 10

1.2 Le roman, un genre difficile à définir 11

1.3 En quête de réalisme 13

1.4 Question de bienséance 15

1.5 Une préface pour légitimer le roman 18

2. LES FEMMES DANS LE PANORAMA LITTÉRAIRE DU XVIII[e] SIÈCLE 22

2.1 Au cœur des salons, à l'écart de l'écriture 22

2.2 Les romans sont-ils bons pour les femmes ou les femmes sont-elles bonnes pour les romans ? 25

2.3 Roman sentimental, roman des femmes ? 29

3. LE ROMAN ÉPISTOLAIRE : UN GENRE POUR DIRE LE GENRE 33

3.1 Ceci n'est pas un roman 33

3.2 Le roman épistolaire : un genre pour dire le « moi » 36

3.3 Le roman épistolaire : un genre pour dire le genre 39

3.4 Bivocalité ou la complexité de la monodie 44

4. RICCOBONI ET LACLOS : DEUX RÉPONSES AU DILEMME DU ROMAN 47

4.1 Marie-Jeanne Riccoboni : la femme et les lettres 47

4.2 La double fonction de la lettre CXVI : entre topic textuel et préface 52

4.3 Choderlos de Laclos : l'homme et les lettres 60

4.4 La double fonction du paratexte : entre légitimation et ambivalence 64

4.5 Riccoboni et Laclos : à propos des Liaisons dangereuses 70

5. LA VOIX DU FÉMININ 76

5.1 La voix de Fanni : entre sentiment et langage 76

5.2 Les nombreuses voix des Liaisons dangereuses 84

5.2.1 Cécile Volanges ou la voix de l'ignorance 84

5.3 Le doux danger des lettres : entre Éros et Thanatos 97

5.3.1 Éros, ou le plaisir des lettres 97

5. 3.2 Thanatos, ou le danger des lettres 101

5.4 L'amour de la guerre et la guerre de l'amour 103

5.5 Fanni et Merteuil ou les voix de l'indignation 107
5.6 Fanni Butlerd : un prototype de la marquise de Merteuil 115
5.7 Voix féminines, voix féministes ?..... 120
CONCLUSION..... 126
Annexes 129
Bibliographie..... 130

INTRODUCTION

Les Lettres de Mistriss Fanni Butlerd à Milord Charles Alfred de Caitombridge de Marie-Jeanne Riccoboni et *Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* de Pierre Choderlos de Laclos ne semblent avoir rien de commun, à première vue, sinon la période de publication et le genre épistolaire. Ces deux romans de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle semblent en effet se situer aux antipodes l'un de l'autre sous de nombreux aspects. *Les Lettres de Fanni Butlerd* est un roman épistolaire monodique, ou à une voix, qui met en scène une héroïne exprimant ses sentiments pour le comte Alfred. *Les Liaisons dangereuses*, en revanche, est un roman épistolaire polyphonique, ou à plusieurs voix, qui relate les ruses et les propos machiavéliques d'un couple de libertins : la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont. Ces deux romans montrent donc une structure différente et par ailleurs, s'insèrent, semble-t-il, dans deux traditions considérées comme opposées : celle du roman sentimental et celle du roman libertin. En considérant la perception du monde de l'époque, il n'est guère étonnant de constater que ces deux discours, le sentimental et le libertin, aient été distingués comme deux catégories littéraires pouvant être rattachées aux catégories de genre (féminin pour le sentimental, masculin pour le libertin).

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi d'analyser ces deux romans, et en particulier, les deux voix féminines de Fanni et de la marquise de Merteuil, dans l'objectif de mettre à mal un grand nombre de lieux communs, de stéréotypes et de préjugés qui sont généralement associés au genre du roman épistolaire. Il sera d'abord question de retracer certaines conditions sociologiques et littéraires du XVIII^{e} siècle, notamment le statut incertain du roman en tant que genre littéraire, les notions de vraisemblance et de bienséance mais aussi la condition problématique des femmes de lettres. Nous essayerons ensuite de mettre en évidence le réseau très dense de préjugés qui, pendant des siècles, a justifié une association entre le roman épistolaire et le sexe féminin. À la suite de cette partie générale, nous aborderons les deux romans de Riccoboni et de Laclos, avec une attention particulière pour les lettres des personnages féminins.

Une première étape de l'analyse consistera à mettre en avant la manière dont les deux auteurs répondent au même souci de légitimation du roman par le recours à la rédaction d'une préface pour sauvegarder les principes de vraisemblance et de bienséance. Cela nous permettra aussi d'envisager les principes esthétiques auxquels les auteurs font référence. Ensuite, nous comparerons le contenu des préfaces avec la correspondance réelle entre les deux auteurs – puisque Riccoboni et Laclos ont correspondu. Cette démarche fournira un tableau plus complet de l'opinion de Laclos et de Riccoboni à propos de la création romanesque et des principes qui la règlent.

Enfin, nous entrerons dans le vif de la question en analysant les voix du féminin représentées dans les deux romans qui constituent notre corpus. Les voix des deux héroïnes seront analysées sur le plan thématique et linguistique, pour mettre en avant la correspondance existante entre le fond et la forme. Nous montrerons que, nonobstant l'apparente différence des deux cas, plusieurs thèmes et structures discursives sont présents dans les deux romans avec l'objectif de véhiculer les mêmes idées. Nous verrons que, même si les personnages de Fanni et de Merteuil se présentent apparemment comme aux antipodes, ils se ressemblent plus qu'ils ne diffèrent. À la recherche d'une même reconnaissance en tant que sujets, les deux héroïnes cherchent à se libérer des conventions sexuelles et sociales auxquelles elles sont soumises. Nous montrerons qu'à la fois Fanni et Merteuil se chargent d'un discours à la fois sentimental et sexuel, idéal et corporel. Certes, elles le font en empruntant des chemins différents, mais leur objectif est commun : dénoncer les inégalités de genre tout en affirmant leur autonomie en tant que sujets.

L'étude des voix de Fanni et de Merteuil permettra ainsi de mettre à mal les préjugés selon lesquels la voix du féminin serait un trait associable *a priori* au sexe de l'auteur, à un sous-genre du roman (libertin ou sentimental), ou à une forme particulière de discours (épistolaire). L'analyse thématique, discursive et narratologique mettra en évidence le fait que les romans, ainsi que les personnages, ne sont pas monolithiques mais porteurs de plusieurs facettes. Cela nous permettra d'affirmer qu'il n'est pas pertinent de parler de féminisation du roman épistolaire car tous les éléments qui sont associés, traditionnellement, au sexe féminin, relèvent en réalité de choix thématiques, narratologiques et esthétiques qui répondent à d'autres critères que ceux du genre.

1. LE ROMAN AU XVIII^{e} SIÈCLE : UNE VUE D'ENSEMBLE

1.1 Lumières révolutionnaires, critique littéraire réactionnaire

Ce premier chapitre tentera de retracer et de préciser certaines conditions sociologiques ainsi que littéraires propres au XVIII^{e} siècle, qui ont déterminé de manière significative le développement du genre qui nous intéresse : le roman. Quelques éléments-clés de cette période doivent être rappelés. Cela permettra d'une part, de mettre en évidence les éléments nouveaux qui émergent et, d'autre part, de souligner l'influence que le contexte socio-culturel et, surtout, littéraire a eu sur le développement du genre romanesque.

Le XVIII^{e} siècle est souvent désigné d'emblée comme le siècle des Lumières, l'époque où la raison triomphe sur les ténèbres du dogmatisme, de la superstition et du préjugé ; c'est ainsi, en tout cas, que beaucoup de penseurs de ce temps l'ont présenté et que, en bonne part, l'histoire l'a retenu. À travers ce siècle de changements, un glissement de perspective s'opère. On passe de ce que le discours religieux appelait la lumière de la foi aux lumières de la raison ; de la lumière du Roi-Soleil aux lumières intellectuelles des philosophes. Au XVIII^{e} siècle, nous assistons à un véritable changement de perspective où la forme plurielle du mot « Lumières » fait sens car elle souligne le relativisme et la multiplicité de points de vue. La vérité devient le fruit d'un ensemble diversifié d'individus pensants. Un excellent exemple de cela se trouve dans l'*Encyclopédie* (1751-1772), dont la richesse repose justement sur la pluralité de points de vue des différents auteurs qui y ont participé. Ainsi, en nous appuyant sur la citation de Kant, qui se trouve à l'origine de cette renaissance intellectuelle, nous pouvons affirmer que « Les Lumières sont ce qui fait sortir l'homme de la minorité[1] ». Bien évidemment, un tel renouvellement dans la manière de voir et de penser n'a pas été un événement brusque et net associé à un endroit précis d'une frise chronologique. Au contraire, il s'agit d'un chemin qui se fait graduellement tout au long du siècle, d'un mouvement qui se met en marche déjà à la mort de Louis XIV. Il ne faudra donc pas s'étonner

[1] E. Kant, *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit*, traduction par Jules Barni, Paris, Auguste Durand, 1853, p. 281.

que certaines idéologies ou attitudes conservatrices persistent malgré l'ouverture apportée par les Lumières de la raison.

Si la société et la philosophie du XVIII[e] siècle cherchent à s'émanciper des chaines du passé et des dogmatismes métaphysiques, il n'en va pas de même pour la littérature, qui est encore bien ancrée dans le passé et la tradition. Vers la moitié du siècle, les influences littéraires sont en effet encore fort imprégnées des valeurs promues par le classicisme rationaliste du siècle précédent. L'atmosphère n'est donc pas du tout favorable au renouvellement du genre du roman. Il faudra attendre presque un demi-siècle avant que la littérature, et le roman en particulier, connaissent eux aussi la légitimation que les Lumières ont permis à d'autres disciplines, notamment les sciences et la philosophie. C'est justement la critique littéraire qui se fait la porte-parole de cette position de conservatisme et apparaît comme un lieu de discours rétrograde[2], ennemi du changement. Comme Georges May l'a démontré dans *Le Dilemme du roman au XVIII[e] siècle*[3],la critique littéraire a su jouer, de façon plus ou moins consciente, un rôle essentiel dans le développement du genre romanesque. C'est d'ailleurs ce que nous allons examiner à présent.

1.2 Le roman, un genre difficile à définir

Le roman est, au XVIII[e] siècle, l'un des genres les plus problématiques à cerner. En premier lieu, il faut mettre l'accent sur la difficulté de trouver une définition satisfaisante concernant le mot « roman ». En fait, à l'époque, ce genre n'avait pas encore pris conscience de son identité. Il s'agit d'une forme littéraire qui se cherche encore et qui est forcée de s'interroger sans cesse sur sa structure, ses origines mais aussi son effet sur la société. À l'époque, il n'existait ni catégories, ni critères, ni nomenclature pour parler de ce genre littéraire. De ce fait, il y avait d'abord une difficulté de nature langagière qui empêchait toute tentative de réflexion métalittéraire. Le roman n'était, de manière générale, que l'une des « grandes voies

[2] G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII[e] siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France ; New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1963.
[3] *Ibid.*

de la création littéraire, selon lesquelles l'homme peut prendre conscience de son destin[4] ». Le roman est donc un genre non seulement sans définition, sans forme préétablie mais aussi sans théorisation puisqu'il ne figure pas dans *l'Ars Poetica* d'Aristote. Par ailleurs, il manque d'antécédents illustres à la différence de la poésie et du théâtre, deux genres qui pouvaient se vanter d'hériter d'un lointain passé. Nous comprenons maintenant pourquoi l'atmosphère littéraire de l'époque n'était guère propice au développement du genre du roman, ce dernier n'étant pas du tout un genre classique. En fait, même si certaines œuvres marquantes avaient vu le jour au siècle précédent (par exemple, *La Princesse de Clèves*), il n'y a pas une longue tradition de chefs-d'œuvre qui puisse justifier les procédés utilisés dans les productions de ce type. Par conséquent, le roman était souvent associé à la fiction prise en mauvaise part : exagération et extravagance. Cette réputation provient du roman baroque, qui avait mené à la définition de roman comme œuvre de « l'imagination pure, à l'exclusion de la *vérité* et de la *réalité*[5] ».

Cette dernière citation met en jeu deux termes fondamentaux du débat sur le roman : « vérité » et « réalité ». En effet, le manque d'antécédents illustres n'est pas le seul défaut qui est imputé au genre romanesque. Le roman, en tant que genre littéraire, doit faire face à une série de problèmes techniques, dont l'un des principaux est justement le bon équilibre entre l'imaginaire et le réel. En fait, le manque de vraisemblance représente pour la critique de l'époque un défaut bien plus important que le manque de modèles. Nous avons déjà évoqué le fait qu'au XVIII^{e} siècle, le roman était l'héritier des romans fleuves baroques, où les péripéties et les aventures des personnages semblaient n'avoir jamais de fin. Cela influence énormément le jugement à la fois de la critique et des lecteurs. Ces derniers abordent les romans en ne s'attendant à rien d'autre qu'à du merveilleux.

Le genre romanesque se trouve donc coincé dans une situation assez paradoxale. D'un côté, il s'agit d'un genre qui se cherche et qui n'est pas encore établi du point de vue théorique. Idéalement, il s'agit d'un genre projeté vers le futur, qui peut profiter de l'expérimentation car il pourrait se développer en suivant plusieurs directions. De l'autre côté, il n'est pas tout à fait libre de s'épanouir à son

[4] H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, « U », t. I, 1967-1968, p. 7.
[5] R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962, p.17-18.

gré car il est soumis à une critique tournée vers le passé et qui dicte ses propres règles en s'appuyant sur des principes classiques par excellence, à savoir la vraisemblance et la bienséance. En tant que genre dédaigné, le roman doit, pour trouver sa place dans le panorama littéraire, s'assujettir au vouloir de la critique et indirectement, à la volonté aristocratique qui condamne tout ce qui est trivial ou exagéré. C'est donc déjà au XVIII[e] siècle que le roman commence sa quête de réalité. Le réalisme avant la lettre, dont il fait preuve, ne témoigne pas encore d'un intérêt sociologique, anthropologique ou esthétique, comme ce sera le cas au siècle suivant. En effet, à ce stade, il est à la recherche d'une solution pour répondre aux critiques.

1.3 En quête de réalisme

Le roman est donc amené à s'éloigner de plus en plus du merveilleux, des aventures extraordinaires et des extravagances psychologiques dans le but de se réinventer dans la voie d'une plus grande représentation de la réalité. Cette métamorphose esthétique n'est pas quelque chose de soudain et brusque. Au contraire, elle est possible grâce à une série de petits aménagements techniques graduels[6] qui ont lieu déjà à partir du début du siècle et cela, pour répondre à la crise du roman baroque. En premier lieu, on essaie de rendre la scène le plus vraisemblable possible. Le décor devient donc de plus en plus proche de la réalité du lecteur, ce dernier est ainsi amené à se reconnaître dans ce qu'il lit. Les références au monde contemporain deviennent plus nombreuses et c'est ainsi que, graduellement, le roman commence à analyser non seulement la société, mais aussi la façon d'agir de ses habitants. Déjà dans la première moitié du XVIII[e] siècle, le roman commence à s'ouvrir à des personnages réels, appartenant à des classes sociales qui jusque-là avaient été exclues de la littérature. C'est notamment le cas de Marivaux ou de Lesage[7], qui insèrent dans leurs romans des membres des classes inférieures ou des

[6] G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII[e] siècle, op. cit.*, p. 25-30.
[7] De très bons exemples en sont *La Vie de Marianne* (1731), *Le Paysan parvenu* (1734) et *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735), dont déjà les titres annoncent un intérêt nouveau pour des personnages d'extraction plus humble, qui manquent des traits héroïques typiques du roman baroque.

individus de moralité douteuse. Le roman commence ainsi à se distancier de l'esthétique baroque.

Toujours dans le but de rendre le roman plus réaliste, les romanciers du XVIII^{e} s'approprient d'une pratique dont les prémices se rencontrent déjà au XVII^{e} siècle. Gênés par le mot « roman », qui était encore trop lié à l'idée de roman baroque, les romanciers se servent d'autres termes pour désigner leurs ouvrages. C'est ainsi que, dans le panorama littéraire, les « Histoires vraies », les « Mémoires véritables » et les « Lettres authentiques » augmentent de façon exponentielle. Les auteurs prétendent avoir retrouvé ces manuscrits dans des maisons abandonnées ou les avoir reçus en héritage. Cette découverte serait donc due au hasard. Le roman vise à devenir plus que jamais un genre vrai, qui traduit un besoin de vérité humaine, vérité à la fois sur l'homme et sur la société dont il fait partie.

Du point de vue narratologique, les romanciers commencent à remplacer l'omniscience de la troisième personne avec la subjectivité de la narration en « je ». Ce nouveau point de vue permet la création d'une illusion romanesque capable de satisfaire à la fois l'intérêt du public pour la vérité et les exigences de vraisemblance de la critique. Bien évidemment, le choix de la narration à la première personne convient bien à l'écriture de romans sous la forme de Mémoires, d'histoires ou de lettres car il permet de parler des aspects privés du personnage de manière plus intime. De plus, l'utilisation de la première personne suggère un puissant effet de réalisme qui permet aux écrivains d'obtenir la connivence des lecteurs sans la leur imposer. Dans les romans-Mémoires, le personnage principal raconte en rétrospective les faits de sa vie ou les événements dont il a été témoin. Cela est pourtant raconté d'un point de vue interne et non pas externe ou éloigné. Par conséquent, en plus de créer une illusion d'authenticité, le roman en « je » répond aussi à l'exigence du public d'en savoir plus sur lui-même grâce au roman. Cette technique narrative permet de mettre en avant le point de vue d'un seul individu, qui juge et qui agit en fonction de sa vision du monde, de ses aventures et surtout, de son expérience.

Cette nouvelle attitude envers la narration correspond à une anticipation de la leçon des Lumières dans la mesure où ce mouvement idéologique peut être considéré

comme un parcours à la découverte de l'homme. Le choix d'un point de vue particulier rapproche en effet les lecteurs d'une expérience qui n'est pas la leur, en leur ouvrant les yeux sur la pluralité et la multiplicité de l'expérience humaine, des sentiments et des comportements. À travers une perspective singulière, le roman parvient à interroger les problèmes que pose en général la condition humaine. De façon peu consciente, le roman répond donc lui aussi au principe des Lumières avec un discours qui lui est propre. Encouragé d'abord par la critique, il se lance à la poursuite non seulement du réel mais aussi d'une forme de savoir sur l'homme et sur la société, qui est en train de changer de plus en plus rapidement. C'est avec ce double objectif que le roman devient un instrument pour enquêter sur la vérité humaine à travers une pluralité d'expériences particulières.

1.4 Question de bienséance

Le choix d'un décor plus proche du lecteur et la narration à la première personne sont deux éléments qui permettent aux romanciers de mettre leurs œuvres à l'abri des accusations d'invraisemblance. Si le roman s'éloigne de l'imaginaire en se rapprochant de l'historiographie, notamment dans les romans-Mémoires, pour sauvegarder la vraisemblance, cela n'est pourtant pas suffisant pour contenter la critique. Celle-ci appuie, en effet, son mépris pour le roman non seulement sur l'accusation d'invraisemblance, mais aussi sur celle d'immoralité. Diderot affirme lui-même : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs[8] ». Le point de vue de Diderot met en évidence le fait que la vraisemblance et la bienséance sont à l'époque étroitement liées.

Il est maintenant nécessaire de s'arrêter sur ces deux notions clés qui sont la vraisemblance et la bienséance. Si le vrai était depuis toujours le domaine de l'histoire, les romanciers se tournent vers le vraisemblable pour valoriser leurs œuvres. D'après Aristote, le sujet d'une œuvre d'art ne doit être ni vrai, ni faux mais vraisemblable. La théorie classique du vraisemblable, dont le XVIII^{e} siècle est

[8] D. Diderot, *Éloge de Richardson*, éd. Assézat-Tourneaux, Paris, Garnier, t.V, 1766, p. 212-213.

héritier, se fonde sur un système de normes et de valeurs implicites qui sont acceptées et reconnues par le public. Une œuvre d'art est donc vraisemblable si nous pouvons reconduire le comportement d'un tel personnage à une maxime générale de comportement. Si l'action d'un personnage n'est pas associable à une norme, implicite et partagée par le public, elle sera classée comme extravagante ou invraisemblable. C'est sur ce point, que la notion de vraisemblance se trouve associée à celle de bienséance, l'une et l'autre pouvant être rassemblées dans une même définition : tout ce qui est conforme à l'opinion générale peut être considéré vraisemblable. L'opinion générale correspond à ce que nous appellerions une idéologie, c'est-à-dire un ensemble de maximes et de préjugés reconnus et partagés qui donnent vie à une vision du monde et à un système de valeurs dans une époque donnée. Il faut quand même souligner que si, pour Aristote, le vraisemblable appartenait au domaine du possible, au XVIII^{e} siècle, il relève plutôt du devoir-être[9]. Ainsi, le vraisemblable n'est pas ce qui *peut* arriver, mais ce qui est *admissible* ou acceptable d'un point de vue moral. Il n'est pas vraisemblable de représenter ce qui pourrait arriver dans la vie réelle car le réel est extravagant dans le sens où il dépend des choix personnels d'un seul individu. Il faut, en revanche, mettre en scène les choses comme elles devraient être selon les mœurs de l'époque et la société représentée. L'individu doit donc se soumettre à une éthique collective qui repose sur le jugement des pairs. Quand on parle du roman du XVIII^{e} siècle, il est donc nécessaire de prendre ses distances vis-à-vis de la notion moderne de vraisemblance[10], en faveur d'une acception plus dense du terme, englobant la notion de bienséance. C'est pour cette raison que l'œuvre ne doit pas se limiter à plaire, mais qu'elle doit aussi être utile au public et par le mot « utile », il faut entendre moralement utile[11]. Le roman ne se charge pas de la tâche de représenter le monde pour ce qu'il est car, pour cela, il y a déjà l'histoire. L'objectif du roman consiste à offrir aux lecteurs une exemplarité morale, un exemple de confrontation de l'âme du héros avec le devoir. L'aventure doit permettre au personnage de démontrer

[9] G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.
[10] « Se dit d'une fiction qui pourrait être vraie, conforme à une situation réelle possible » définition fournie par Larousse disponible [En ligne] URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vraisemblable/82610, consulté la dernière fois le 17 mai 2018.
[11] M. Condé, « Le roman vraisemblable à l'époque classique », *La Genèse sociale de l'individualisme romanesque*, Tübingen, Niemeyer, 1989.

sa vertu et sa valeur face aux défis du monde. La loi morale qui définit le héros n'est pas le résultat d'un choix personnel car le héros y est soumis comme le lecteur et l'auteur.

D'après les critiques de l'époque, les romans avaient pourtant tendance à mettre en scène des passions condamnables aux yeux de la morale étroite : le roman était en conséquence tenu pour un genre corrompu et corrupteur, et pour cette raison invraisemblable car il manquait à la fois de bon goût et de bon sens[12]. Le romancier, pour ces raisons, était considéré à son tour comme un corrupteur d'âmes. Ce préjugé est très fortement exprimé dans la première moitié du siècle, mais il ne s'éteint pas par la suite : en effet, dans la période postérieure, où l'on parle de Lumières militantes (les années 1750-1770), le roman reste un genre profondément méprisé. La double accusation d'invraisemblance et d'immoralité persiste jusque dans des textes se trouvant pourtant éloignés d'un moralisme étroit. L'*Encyclopédie*, véritable manifeste de l'esprit innovateur des Lumières, en est un exemple. Sous la voix « Roman », écrite par le chevalier de Jaucourt vers 1762, nous lisons après les éloges de Mme de Lafayette et de Hamilton :

> Mais la plupart des autres *romans* qui leur ont succédé dans ce siècle, sont ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés.[13]

Comme nous venons de le voir, les accusations d'invraisemblance et d'immoralité sont dépendantes l'une de l'autre. L'imputation faite au roman de ne pas respecter la bienséance repose en effet sur le rôle privilégié que le sentiment amoureux joue dans toute production romanesque. Le roman, en tant que production littéraire, ne se conçoit pas sans une intrigue amoureuse. Si l'amour constitue le sujet romanesque par excellence, il en dérive assez logiquement, selon la morale janséniste de l'époque, que le roman est naturellement dangereux pour les mœurs. Les productions romanesques étaient accusées de produire des effets néfastes et

[12] G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 23.
[13] Chevalier de Jaucourt, cité par G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 10.

tentateurs sur les lecteurs et, en particulier, sur les lectrices[14], qui étaient considérées plus enclines à tomber dans le piège du romanesque. Au XVII^{e} siècle, le point de vue sur le roman et le romancier peut se résumer avec les mots de Pierre Nicole :

> Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicieux. [15]

Il est intéressant de noter que cet avis reste très présent au XVIII^{e}, même si cela n'est pas marqué de façon générale. La littérature demeure donc un domaine bien enraciné dans son conservatisme.

Le roman a donc été attaqué sous plusieurs angles. S'il prétendait plaire et distraire son public en traitant de l'amour, il était considéré immoral. S'il voulait narrer des faits extravagants ou invraisemblables, il était jugé menteur. De plus, n'ayant pas de canons préétablis, il était accusé de manquer complètement d'art. En particulier dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, les romanciers se sont vus obliger non seulement de justifier leurs productions d'un point de vue esthétique, en insistant sur la vraisemblance des faits, mais aussi d'un point de vue éthique et moral.

1.5 Une préface pour légitimer le roman

Si les petits aménagements techniques que nous avons évoqués plus haut ont permis au roman de sauvegarder la vraisemblance de son fond, il n'en va pas de même pour la bienséance. Pour trouver un équilibre entre ces deux forces opposées et complémentaires, les romanciers commencent alors à placer en début de roman des longues préfaces. Celles-ci ont le triple objectif de justifier les choix de style, la légitimité du sujet traité et surtout, la vraisemblance des faits. Cela se vérifie

[14] Nous retournerons sur ce point dans les chapitres suivants, mais il vaut bien déjà souligner qu'une affirmation de ce type sous-entend une conception différente des deux sexes.
[15] P. Nicole, « Première lettre sur l'hérésie imaginaire », *Les Imaginaires*, 1666.

principalement à partir de 1730, où les romanciers jugent bon de prévenir leurs lecteurs que le roman qu'ils sont sur le point de lire se caractérise par une certaine utilité morale. Très adroitement, les écrivains anticipent les accusations que la critique pourrait présenter et ils y répondent à l'avance. Leur attitude est résumable avec la locution latine suivante : *Excusatio non petita, accusatio manifesta.* Comme ils sont bien conscients que leurs ouvrages peuvent prêter le flanc aux objections morales, ils anticipent les attaques pour les éviter. Ces préfaces moralisantes répondent donc à un souci strictement esthétique avant d'être moral ou sociologique. Les romanciers se servent de cette technique non pas pour répondre à une forme de moralité qu'ils ressentent, mais pour se mettre à l'abri de toute accusation. La préface devient donc une forme de légitimation du genre romanesque car le roman devient une production admissible à partir du moment où il enseigne quelque chose. La préface a justement la fonction de prévenir le lecteur du fait qu'en lisant le livre, il apprendra quelque chose sur la vie.

La présence massive de préfaces dans les romans de l'époque témoigne d'une prise de conscience, de la part des romanciers, du dilemme fondamental du roman. Georges May l'a bien décrit dans son essai célèbre sur *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle* : comment raconter quelque chose de vraisemblable sans pour autant choquer la morale ? Le but de ces préfaces est justement celui de faire du roman une sorte d'école de l'expérience humaine, de démontrer qu'à travers le réalisme le roman est capable de corriger les lecteurs par le biais d'exemples concrets. Le roman est un genre capable de donner vie à des images sensibles qui s'impriment dans l'esprit du lecteur. En lisant un roman, le lecteur tend en effet à prendre la place du personnage principal, à agir et à penser comme lui mais aussi avec lui. Le roman se charge donc de représenter les dangers du monde, pour que les lecteurs sachent les reconnaître et les éviter. La façon la plus simple de ne pas tomber dans un piège est justement d'en connaître l'existence. Le roman fera donc de cette idée sa devise, à tel point que nous la retrouvons dans la préface des *Liaisons dangereuses* (1782) :

> Il me semble au moins que c'est rendre service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises

> pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que les Lettres pourront concourir efficacement à ce but.[16]

« Moral » devient donc le nouveau mot passe-partout[17] pour parler d'une production romanesque. Au début, le refrain moral n'est qu'un cliché littéraire auquel les romanciers adhèrent. Ensuite, il débouche sur la question éducative où il trouve enfin une concrétisation effective. La question éducative, que nous aurons l'occasion de voir par la suite, concernera davantage les jeunes filles dans la mesure où elles ne sont pas considérées capables de distinguer le romanesque du réel. Encore une fois, la préface des *Liaisons dangereuses* en constitue un excellent exemple, surtout lorsqu'elle insiste sur le fait que ce sont les jeunes femmes qui profiteront le plus de l'ouvrage d'un point de vue moral. Le roman doit donc être envisagé comme une école de vie, un instrument d'apprentissage qui agit par le biais d'une fiction vraisemblable, pour que le lecteur puisse s'y reconnaître.

La plupart des romans du XVIII^e^ siècle étaient présentés comme racontant des histoires vraies. Peu importe que la forme donnée soit celle de lettres ou de Mémoires, en refusant le titre de romanciers, les auteurs se cachent derrière le rôle de simples éditeurs, rédacteurs ou traducteurs. Ils prétendent avoir retrouvé le manuscrit dans une maison abandonnée ou dans un coffret caché et puis, l'avoir publié pour que les lecteurs puissent en tirer tous les enseignements moraux possibles. Ce procédé littéraire met en évidence d'un côté, l'influence de la critique sur la production romanesque, qui oblige les romanciers à ne pas assumer la responsabilité du fruit de leur travail, et de l'autre, les astuces que les romanciers mettent en œuvre pour résoudre le dilemme invraisemblance-immoralité lié au genre romanesque. Il est donc possible d'affirmer que parmi tous les romans de l'époque, ce sont ceux qui s'engagent dans la résolution du dilemme qui peuvent être considérés comme de véritables œuvres d'art et cela, en contribuant au développement du genre.

En résumé, on ne peut que souligner le rôle important de la critique dans le développement du genre romanesque au XVIII^e^ siècle. Le recours aux préfaces et la

[16] C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 9.
[17] Surtout après la parution de *La Nouvelle Héloïse*, où l'intérêt éducatif est mis en premier plan dès la préface.

recherche de réalisme ne sont en premier lieu qu'une réaction de la part des écrivains aux accusations d'invraisemblance et d'immoralité, une façon de s'échapper du dilemme dans lequel le roman se trouve coincé. Pour fuir la critique, les romanciers se lancent à la découverte des merveilles que le réalisme peut leur offrir. Au fur et à mesure que le réalisme prend pied, les justifications morales des romanciers se font de plus un plus audacieuses et ingénieuses, toujours dans le but de sauvegarder les deux principes classiques par excellence. L'insertion d'une préface en ouverture de roman devient très rapidement une mode littéraire, à laquelle plusieurs romanciers adhèrent. Il ne faut pourtant pas généraliser en déclassant l'importance de ce phénomène au rang de simple goût de l'époque. Il est vrai, il y a des préfaces banales, qui suivent un schéma précis mais il y en a d'autres qui sont fortement ironiques, voire satiriques, au point que parfois elles semblent même prendre un parti opposé à celui présenté dans l'histoire narrée. Nous verrons que c'est le cas des *Liaisons dangereuses*. La préface permet en effet de légitimer le roman en matière d'authenticité et de moralité. Il convient toutefois de souligner que si la quête d'une représentation plus grande de la réalité qui a lieu tout au long du XVIII^{e} siècle ne demeure qu'une réaction à la critique, ce n'est que dans le siècle suivant qu'elle deviendra une véritable quête esthétique qui prendra ouvertement le nom de réalisme.

2. LES FEMMES DANS LE PANORAMA LITTÉRAIRE DU XVIII^{e} SIÈCLE

2.1 Au cœur des salons, à l'écart de l'écriture

L'époque des Lumières n'a pas été « éclairante » sous tous les aspects. La critique littéraire garde à l'époque une attitude assez réactionnaire. Cette position conservatrice concerne aussi la condition de la femme en société, en particulier la question de son rôle dans l'univers des lettres. L'hypothèse que nous ferons, à propos de la position des femmes dans le milieu littéraire, est le fait qu'elle aussi, comme celle du roman, peut être qualifiée de « dilemme ».

À l'instigation de la critique, le roman jette au XVIII^{e} siècle les bases d'un renouvellement qui l'amènera à son apogée au siècle suivant. Il est donc pertinent de se demander dans quelle mesure le rôle joué par les femmes a été influent dans ce développement. Concentrons-nous d'abord sur la réception. En effet, même si la critique, et parfois les hommes de lettres, méprisent ce genre pour les raisons déjà évoquées précédemment, le roman a été énormément apprécié par le public et connait à cette époque une diffusion importante. Entre 1700 et 1750, presque un millier de titres sont repérables[18] et plus du double le sont pour la deuxième moitié du siècle[19]. Une prolifération du genre est intrinsèquement liée à une consommation majeure, il y a donc de plus en plus de lecteurs et surtout, de lectrices. Cette distinction du public en lecteurs et en lectrices est pertinente si nous nous arrêtons sur le fait que plusieurs critiques ont vu dans les femmes la cause du succès des romans[20]. Les femmes constitueraient leur public principal car elles les achètent, les lisent et en parlent beaucoup. Il en découle que c'est pour elles qu'on écrit des romans et que ce sont elles qui dictent la mode ainsi que le goût en la matière. Sous ces termes, l'histoire littéraire est donc prête à accorder aux femmes un rôle central dans l'épanouissement du genre. Cependant, elle n'est pas aussi accommodante en

[18] Voir S. P. Jones, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, Wilson, 1939.
[19] Voir A. Martin, V. G. Mylne, R. Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*, Londres, Mansell-Paris, France Expansion, 1977.
[20] G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^{e} siècle*, *op. cit*., p. 170.

ce qui concerne la reconnaissance de la contribution apportée par les femmes qui ont eu le courage, la plume à la main, de donner voix à leur condition.

D'abord, il est pertinent de s'arrêter sur la condition sociale des femmes au XVIII^{e} siècle. Déjà depuis le siècle précédent, les femmes[21] sont placées au cœur de la vie artistique grâce à la mode croissante des salons littéraires, qui deviennent peu à peu les vrais foyers de la vie artistique et culturelle. Même si, dans ce contexte, le rôle des femmes pourrait nous sembler central, il ne s'agit que d'une apparence car effectivement elles ne sont que des hôtesses avisées[22]. Leur rôle consiste à stimuler la discussion, à entretenir la conversation, à rassembler les esprits les plus brillants et à mettre à disposition des beaux salons. Elles organisent ces rencontres littéraires mais elles n'y jouent pas le premier rôle puisque celui-ci est réservé aux hommes. Les salons littéraires sont, de ce point de vue, les scènes de jeux aristocratiques qui relèvent de la théâtralité. L'importance et la centralité qui sont accordées aux femmes ne sont en réalité que des signes, des marques de respect et de politesse apparente. Comme pour la vie publique, les femmes sont censées rester à l'écart de la littérature et les raisons qui les relèguent à cette position sont nombreuses, même si elles sont pour la plupart fondées sur des préjugés sociaux.

Traditionnellement, depuis le Moyen Âge, plusieurs possibilités de briller dans la société sont accordées à l'homme. Il peut faire une carrière ecclésiastique, militaire, judiciaire, commerciale ou encore, littéraire et philosophique. Les femmes, en revanche, n'ont jamais eu les mêmes possibilités. Au contraire, elles ont souvent été vues comme un attribut de l'homme, dans le sens où elles sont toujours considérées en fonction de l'homme et presque jamais comme des êtres à part entière. Lorsqu'en littérature, ou dans les arts figuratifs, nous rencontrons une figure féminine, il faut reconnaître qu'elle est souvent désignée en fonction du rôle qu'elle joue auprès de l'homme : femme, mère, fille, etc. Ce point de vue fortement misogyne trouve son expression dans les mots de Rousseau :

[21] Nous faisons ici référence à des femmes d'extraction aristocratique ou noble. Elles seules pouvaient se consacrer à ce type de loisirs. Elles en sont un exemple : Marguerite de Navarre, Mme de Lafayette ou Mme de Tencin. Les femmes bourgeoises ou d'extraction plus humble se consacraient à la littérature pour gagner leur vie ; c'est surtout le besoin qui les fait écrivaines. C'est le cas de Mme de Graffigny ou encore, de Mme Riccoboni.

[22] R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. VII.

> Toute éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance.[23]

Nous avons ici une fois de plus la preuve que les Lumières n'ont pas été suffisantes à affranchir la femme du stéréotype qui la relie (en la soumettant) à l'homme depuis l'Antiquité. Même un esprit philosophique comme celui de Rousseau ne peut pas s'empêcher de faire référence au stéréotype de la femme comme être fragile, limité, qui doit être réduit à l'état d'asservissement et relégué aux devoirs domestiques. Nous avons l'impression que Rousseau essaie ici de donner au lecteur une formule absolue et valable pour toujours sur les devoirs des femmes. En effet, il affirme ceci : « Voilà les devoirs des femmes dans tous les temps ». Cela suggère l'idée que la condition de la femme est figée, destinée à rester la même, sans évoluer. C'est surtout dans l'*Émile* (1762) que Rousseau se fait le porte-parole d'un point de vue intransigeant et méprisant envers les femmes. Cette attitude ne lui est pourtant pas propre car elle trouve ses racines bien plus loin dans les siècles. Le philosophe des Lumières ne fait que s'insérer dans le sillage d'une façon de penser bien établie[24], lorsqu'il expose les propos suivants :

> La rigidité des devoirs relatifs des deux sexes n'est ni ne peut être la même. Quand la femme se plaint là-dessus de l'injuste inégalité qu'y met l'homme, elle a tort ; cette inégalité n'est point une institution humaine, ou du moins elle n'est point l'ouvrage du préjugé, mais de la raison.[25]

Il est intéressant de remarquer que, paradoxalement, Rousseau justifie ce point de vue conservateur et rétrograde en se servant du mot « raison » en opposition à celui de « préjugé ». De plus, dans le cas de Rousseau, ce conservatisme ne

[23] J-J. Rousseau, *Émile, ou de l'Éducation*, 1762. Disponible [En ligne] URL : http://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/education-femmes, consulté la dernière fois le 17 mai 2018.
[24] Nous faisons ici référence à une tradition qui était celle des critiques et des moralistes laïcs, ou encore des penseurs qui justifiaient leurs opinions sur le plan théologique. G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 215.
[25] J-J. Rousseau, *Émile, ou de l'Éducation*, Paris, Garnier, 1961, p. 450.

s'applique pas seulement aux femmes mais aussi au roman. En effet, il ne se limite pas à exprimer son mépris pour les femmes, il l'étend aussi aux romans lorsqu'il affirme dans la première préface de la *Nouvelle Héloïse* : « Jamais fille chaste n'a lu de roman ». Ses mots reflètent une opposition assez nette à la fois à l'égalité des sexes et à la légitimité du genre romanesque. Par ailleurs, nous pouvons lire : « La liberté avec laquelle les dames se conduisent chez nous contribue plus que toute autre chose à multiplier nos romans[26] ». Il y a donc une relation qui s'établit entre les femmes et le genre romanesque. Maintenant, il faut donc interroger la nature de ce lien, dont Rousseau se fait le porte-parole.

2.2 Les romans sont-ils bons pour les femmes ou les femmes sont-elles bonnes pour les romans ?

Le lien principal qui s'établit entre les femmes et le roman est celui dicté par le rôle prédominant que l'amour joue à la fois dans la vie des femmes et dans l'économie d'un roman. L'amour est considéré comme l'ingrédient nécessaire et essentiel à l'écriture d'un roman, il en découle que la femme, traditionnellement capable d'inspirer ce sentiment, est placée au centre des romans ainsi que du débat sur le romanesque. Il serait donc normal que les femmes se rapprochent de ce genre en tant que lectrices et écrivaines. De ce fait, la femme et le roman se retrouvent coincés dans une situation paradoxale.

Si nous nous référons à la mentalité de l'époque, sans aucun doute nourrie de stéréotypes et de préjugés, le rapport envisagé entre les femmes et la littérature est assez paradoxal. D'un côté, les femmes étaient censées en savoir plus que les hommes sur l'amour car c'est « la seule chose qui les intéresse[27] » et qui donne de la couleur à leur existence. Le sexe féminin était donc considéré comme celui caractérisé non seulement par une connaissance plus aiguë du sentiment mais aussi

[26] A. P. Jacquin, *Entretiens sur les Romans*, Paris, 1755, p. 116.
[27] Voltaire, *Œuvres complètes. Mélanges littéraires*, Paris, éd. Antoine-Augustin Renouard, t. II, 1821, p. 364.

par une sensibilité plus profonde et délicate[28]. Déjà La Bruyère, au XVII[e] siècle, fait référence à ce point de vue lorsqu'il affirme :

> Ce sexe [féminin] va plus loin que le nôtre [masculin] dans ce genre d'écrire. Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche. […] il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée qui est délicate.[29]

La Bruyère présente ici une pensée qui reste très actuelle au XVIII[e] siècle. Restif de La Bretonne s'insère dans la même tradition lorsqu'il écrit à propos de Riccoboni : « Je défie un homme, quel qu'il soit, de faire les *Lettres de Catesby*, et même les *Lettres de Fanni Butlerd*. Il les imitera, mais de loin ; jamais il ne fera de même[30] ». Stendhal, à son tour, écrit dans *De l'amour* : « Il a été donné aux femmes de sentir, d'une manière admirable, les nuances d'affection, les variations les plus insensibles du cœur humain, les mouvements les plus légers de l'amour propre[31] ». Les trois auteurs s'expriment en faveur de l'existence d'une « parole féminine », ce qui permettrait à la femme d'être naturellement prédisposée à l'énonciation romanesque[32]. La Bruyère, Restif et Stendhal se font ici les énonciateurs d'un mythe construit à force de préjugés, d'un discours qui s'est imposé mais qu'il ne faut pas considérer comme une réalité en soi. Dans la perspective du XVIII[e] siècle, le roman est donc un genre auquel les femmes seraient « naturellement » prédestinées. D'ailleurs, le succès obtenu par les romans de Riccoboni, de Mme de Tencin ou encore, de Mme de Graffigny n'a fait que renforcer ce stéréotype. En fait, la femme était assimilée à la sensibilité alors que l'homme était associé à la rationalité. C'est de cette manière que la *weltanschauung* de l'époque encourageait à considérer les deux sexes. C'est donc pour cette raison que le roman, et en particulier celui qui analyse les sentiments, était perçu comme étant bon pour les femmes.

---

[28] R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. XVII-XVIII.
[29] J. de La Bruyère, "Des ouvrages de l'esprit", *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962, p. 37.
[30] R. de La Bretonne, *L'Œuvre*, éd établie par H. Bachelin, Paris, éditions du Trianon, 1930-1932, p. 346.
[31] Stendhal, *De l'amour*, cité par R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. XIV.
[32] R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. XVII.

Les hommes, y compris les intellectuels, étaient donc prêts à reconnaître à la femme un statut privilégié en matière amoureuse, sentimentale et donc, romanesque. Par conséquent, la femme devrait être considérée comme une experte dans ce domaine. Si le roman est bon pour les femmes, pour les raisons que nous venons d'énoncer, qu'est-ce qui empêche d'affirmer le contraire, c'est-à-dire que les femmes sont bonnes pour le roman ? Ce n'est pas forcément le cas car si la critique attribue à la femme une conscience aiguë du sentiment, elle n'est pas aussi accommodante en matière de reconnaissance du statut nécessaire pour en parler. Nous sommes ici face à un paradoxe car le manque de reconnaissance ne se fonde pas simplement sur le défaut d'instruction des femmes, mais principalement sur leur sexe. Ainsi, les femmes ne peuvent pas écrire pour la simple raison qu'elles sont des femmes et cela, même si d'après la vision du monde de la période, elles connaissent mieux que les hommes les mouvements du cœur, ce qui constitue la matière première des romans.

La femme n'est donc pas considérée comme apte à la littérature en matière de création ou de production. Voltaire se fait le porte-parole de ce lieu commun lorsqu'il écrit dans les *Questions sur l'Encyclopédie* : « On a vu des femmes très savantes comme il en fut de guerrières ; mais il n'y en a jamais eu d'inventrices[33] ». La femme est seulement envisagée comme un public fécond, qui n'a pas les moyens intellectuels pour s'intéresser à autre chose. Cette perspective est mise en avant par Rousseau, qui dans le *Discours sur l'inégalité* écrit : « Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelques fois même de la philosophie et du raisonnement[34] ». Dans l'*Émile*, Rousseau soutient la thèse qu'une femme qui s'occupe de la littérature, de l'écriture et de la création est une femme qui se « dénature », qui va donc contre sa propre nature. Restif de La Bretonne s'inscrit dans la même manière de penser en affirmant à son tour : « Que je plains la femme auteur ou savante ! Jeune personne, elle est réellement à plaindre. Elle a perdu le charme de son sexe ; c'est un homme parmi les femmes, et ce n'est pas un homme parmi les hommes[35] ». Une femme qui écrit est donc regardée comme un être hybride, comme une femme qui perd sa féminité en

[33] Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, cité par R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. VI.
[34] J-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995, p. 44.
[35] R. de La Bretonne, *L'Œuvre*, *op. cit*., p.346.

s'occupant de la littérature. Nous pouvons voir dans cette prise de position une forme de croyance relative à la suprématie du sexe masculin sur le sexe féminin[36]. D'après les hommes, les femmes n'ont pas leur place au sein du milieu littéraire. Cela n'interdit pourtant pas aux femmes de se lancer dans la production romanesque, soit pour le plaisir, soit pour en faire un moyen de subsistance. L'entrée en scène des femmes dans le panorama littéraire se fait donc par le biais du roman. Dès à présent, nous allons tenter d'en dégager les raisons.

Traditionnellement, il y a une tendance à croire que l'intérêt des femmes pour le genre romanesque se fonde sur la nature même du genre romanesque. Comme nous l'avons vu, le roman est un genre qui ne dispose pas de modèles incontestables, il n'existe pas de théorisation et donc, il n'y a pas de règles à ce sujet. De ce fait, les femmes préfèrent se lancer dans un terrain où elles se sentent à l'aise, sans risquer de tomber dans le piège des règles classiques et désormais, bien établies. Ce point de vue a au moins le mérite de faire glisser la question d'un discours de genre à un discours littéraire. Il reste que le roman, tout comme les femmes, demeure un genre de niche, qui a toujours été méprisé. Il est donc légitime de penser que le sexe méprisé s'est retourné vers un genre littéraire marginal. En effet, les femmes étaient exclues de la pratique de la poésie, considérée comme la plus haute forme de littérature. Il y a donc une bicatégorisation assez évidente qui prend forme : la poésie est pour les hommes et le roman est pour les femmes. Cependant, il faudrait nuancer car les femmes n'ont pas le droit de parole dans tous les sujets du romanesque. Il y aurait donc là une claire forme de mépris de la part des hommes, qui auraient, de façon plus ou moins consciente, laissé aux femmes une tranche de la littérature qui ne les intéressait pas trop ou du moins, qu'ils ne considéraient pas assez prestigieuse pour l'instant. Il faut donc voir dans cette attitude une forme « d'indifférence méprisante, une certaine tolérance arrogante »[37] de la part des hommes de lettres[38].

Les femmes qui décident d'écrire ne sont donc pas libres de le faire à leur gré car elles doivent respecter des limites bien précises, une fois de plus imposées par les

[36] Nous soulignons que cette attitude à la fois misogyne et anti-romanesque est prépondérante mais elle n'est pas la seule. À côté de Rousseau, qui est parmi les plus intransigeants, nous retrouvons aussi des points de vue plus nuancés et favorables envers le féminin.
[37] G. May, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 216.
[38] Nous signalons que ce point de vue est le prédominant à l'époque mais il n'est pas le seul. Il y a aussi des auteurs qui démontrent une attitude positive envers les femmes qui écrivent.

hommes. Une instruction souvent insuffisante et la peur d'une confrontation avec l'autre sexe poussent les femmes à ne pas aborder des grands thèmes[39] (politiques, économiques ou philosophiques). Elles adressent alors leur attention vers le genre romanesque. Il faut néanmoins souligner que tous les discours ne leur sont pas permis[40]. La bienséance les empêchait d'écrire des romans libertins, le manque d'expérience dans le monde ne leur permettait pas de traiter le picaresque ou les aventures d'un héros. Que leur reste-t-il ? Le sentiment, seul terrain où même les hommes sont prêts à reconnaître une compétence féminine.

Pour résumer, nous pouvons donc affirmer que la situation des femmes de lettres au XVIII[e] siècle prend la forme d'un dilemme. Ce dilemme trouve ses racines dans un ensemble de stéréotypes et de préjugés qui participent à la création et à la progressive légitimation d'un véritable mythe de la parole féminine. D'après celui-ci, les femmes détiendraient une compétence dans le domaine du sentiment et dans l'expression de celui-ci puisqu'elles seraient naturellement sensibles. De plus, comme elles lisent beaucoup de romans, elles en savent plus que les hommes à ce propos. En suivant ce raisonnement, elles devraient se distinguer dans la production de romans, ce qui n'est pas le cas puisque si elles écrivent, on les accuse d'aller contre nature et de se « déféminiser ». De plus, en écrivant par plaisir ou par besoin, elles sont obligées de respecter les barrières qui leur sont imposées par les hommes, notamment le choix du sujet. Il est donc évident qu'il s'agit ici d'une question de genre, qui repose sur le fait qu'à l'époque le regard porté sur la société est un regard essentiellement masculin.

2.3 Roman sentimental, roman des femmes ?

C'est justement à cette époque que l'idée du sous-genre « roman sensible » commence à se dégager. Il s'agirait d'une manière d'écrire qui met en premier plan la délicatesse, la pudeur et la sensibilité, qualités traditionnellement attachées au féminin. Sous la dénomination de roman sensible, la critique commence donc à

[39] Des exceptions sont toutefois présentes : Mme de Graffigny, Mme de Charrière, Mme de Genlis, Olympe de Gouges se sont occupées, entre autres, de philosophie et de politique.
[40] R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit.* p. XIII.

ranger des productions qui diffèrent par le sujet et par la forme, mais qui ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments plutôt que la description des mœurs et de la société[41]. C'est ainsi que progressivement, l'idée d'un roman sensible s'associe à celle d'une écriture délicate, spontanée, parfois négligée et pas trop recherchée, écriture qui, selon la critique de l'époque, ne pouvait qu'être féminine. Ainsi, il y aurait une écriture « sensible » qui caractériserait les soi-disant « romans de femmes ». Il est maintenant pertinent de s'interroger sur la légitimité d'une telle affirmation.

Souvent, dans les manuels d'histoire littéraire, il est possible de tomber sur des expressions telles que « roman de femmes » ou « écriture féminine ». Cependant, la question qui nous intéresse est la suivante : est-il vraiment possible de dégager un modèle unique, une tradition homogène avec des traits spécifiques qui puisse être classée sous l'étiquette de « roman de femmes » ? Il est d'abord intéressant de s'arrêter sur l'ambiguïté de cette dénomination car lorsque nous nous en servons, faisons-nous référence à des romans écrits par des femmes, à des romans adressés aux femmes ou encore, à des romans dont le personnage principal est une femme ? S'agit-il de romans qui interrogent la condition féminine ou de romans qui analysent l'intériorité ? Souvent, tous ces éléments coexistent mais cela n'est pas automatique, la présence de l'un de ces traits n'entraine pas forcément la présence des autres. Nous sommes bien d'accord sur le fait qu'il existe un répertoire thématique propre au féminin mais cela n'est pas pour autant lié au sexe des romancières en tant que tel. D'après nous, pour expliquer la présence de ce répertoire, il faut plutôt prendre en considération des critères sociologiques, en particulier ceux qui se réfèrent à la condition de la femme à l'époque concernée.

En choisissant le roman comme moyen d'expression, la femme qui écrit a choisi un genre secondaire, elle occupe donc un espace littéraire qui est vacant à un moment donné de l'histoire. Pour combler cet espace vide, la femme n'a qu'une seule possibilité, parler de ce qu'elle connait mieux que ses contemporains : sa propre condition. Dans ce sens, la position sociale de la femme a une influence directe sur son écriture car les thèmes abordés dans ses productions seront ceux qui

[41] H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 378.

la touchent de près. Les romancières se retournent donc vers l'univers qui est le leur, le discours féminin tend alors à la représentation d'une expérience souvent définie comme limitée, dépourvue d'extraordinaire, banale et quotidienne car c'est bien ce monde que la femme côtoie[42]. La plupart des romans mettant en scène des héroïnes ne se soucient pourtant pas de représenter exactement le milieu que les femmes fréquentent. Ces romans visent plutôt à peindre les mouvements intimes mettant en cause un discours du temps ou une idéologie dominante. Souvent, le lecteur se trouve confronté à des personnages féminins qui s'éloignent de ce que la société attend d'eux, ce sera le cas de Fanni Butlerd et de la marquise de Merteuil. C'est surtout dans ce sens que le roman est souvent accusé d'immoralité ou d'invraisemblance car il offre au lecteur l'opportunité de remettre en discussion des principes qui réglementent la société de l'époque. Les héroïnes, en effet, ne sont presque jamais représentées comme des bonnes mères, vouées à l'éducation des enfants ou aux soins de la maison. Elles sont plus souvent des jeunes filles, dont nous ne connaissons pas les traits physiques car toute l'attention demeure dans leur moralité, qui est constamment mise à l'épreuve. Les héroïnes sont souvent amoureuses et obligées de prendre conscience de leurs propres désirs, de leur position sociale par rapport aux hommes mais aussi des différentes conduites que les deux sexes doivent tenir. Souvent, il est donc question de voix outragées et malheureuses, qui dénoncent des problèmes nouveaux et contemporains, qui concernent plusieurs aspects de la vie quotidienne : « La plupart de nos romancières écrivent les mœurs et l'histoire de leur temps, même si cette histoire est celle de leur silence ; l'impossibilité de leurs héroïnes à être heureuses et leur manière de l'exprimer est un fait d'époque[43] ». La voix de l'héroïne fait souvent appel aux lectrices, essayant d'éveiller leur indignation, pour qu'elles aussi puissent ouvrir les yeux sur leur condition. Nous verrons que la dernière lettre de Fanni Butlerd en est un excellent exemple.

Il faut donc envisager l'hypothèse que l'appellation « roman de femmes » ne soit que le résultat d'un préjugé enraciné dans la vision du monde de l'époque[44], une

[42] R. Trousson, « Préface », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op.cit.,* p. XXIII-XXXII.
[43] C. Mariette-Clot, « Avant-propos : Romans de femmes des XVIIIe et XIXe siècle », *La Tradition des romans de femmes XVIII^e – XIX^e siècle*, textes réunis et présentés par C. Mariette-Clot et D. Zanone, Paris, Champion, 2012, p. 12.
[44] *Ibid*., p.15.

expression du mythe évoqué plus haut. Il ne s'agirait que d'une tradition forgée, une fois de plus, par la critique, d'une tradition qui a été imposée de façon à ce qu'elle signifie sans pour autant être explicitée. En effet, il n'existe pas de critères précis qui permettent de classer un roman sous l'étiquette de « roman de femmes ». Cette affirmation est corroborée par le fait qu'il existe une grande variété de productions rangées sous cette étiquette : ces œuvres sont très différentes en matière d'esthétique mais aussi au niveau des thématiques abordées. Il serait donc plus légitime de ne pas parler de « roman de femmes » comme d'un genre établi, homogène et défini, mais d'un ensemble d'expériences aussi variées que singulières[45]. Très concrètement, un roman sensible peut traiter de la condition de la femme sans avoir été écrit par une femme, c'est notamment le cas dans les *Liaisons dangereuses*. À l'inverse, nous pouvons avoir un roman écrit par une femme, qui n'est pas forcément un roman sentimental. Toutes les romancières ne sont pas automatiquement sentimentales et tous les romans sentimentaux n'ont pas été écrits par des femmes. Il est à noter qu'une catégorie littéraire ne peut pas être transférée dans une catégorie sexuelle. Le sous-genre littéraire qui a été le plus souvent associé à un genre sexué est sûrement le roman épistolaire.

[45] *Ibid*., p. 9.

3. LE ROMAN ÉPISTOLAIRE : UN GENRE POUR DIRE LE GENRE

3.1 Ceci n'est pas un roman[46]

Dans le cadre de ce travail, nous avons décidé de nous intéresser à une typologie de roman bien précise : le roman épistolaire ou roman par lettres. Dans le découpage du genre « roman » en sous-catégories, nous avons choisi de nous servir de la technique narrative comme élément discriminant. Cela nous oblige à nous interroger sur la manière de narrer les faits et surtout, à nous poser la question suivante : qui raconte l'histoire et comment le fait-il ? Chaque technique narrative présente des avantages et des inconvénients du point de vue de la résolution du dilemme du roman décrit par Georges May. Toutefois, il nous semble que le roman épistolaire est l'une des formes littéraires qui arrive à le faire en exploitant une structure narrative qui lui est propre.

Nous avons déjà vu dans le premier chapitre qu'en ce qui concerne le développement du roman au XVIII^{e} siècle, l'authenticité joue un rôle important. Après la vogue des romans-Mémoires soi-disant authentiques dans la première partie du siècle, il commence à se produire un roman qui justifie sa légitimité non sur la mémoire d'un personnage mais sur une série de missives. En effet, le roman épistolaire se définit de la manière suivante :

> Tout récit en prose, long ou court, largement, ou intégralement imaginaire, dans lequel les lettres partiellement ou entièrement fictives sont illustrées en quelque sorte comme véhicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire.[47]

[46] Nous empruntons la formule à J. Herman, dans J. Herman, *Le Mensonge du romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France,* Amsterdam, Rodopi, 1989.
[47] R-A. Day, *Told in letters, Epistolary fiction before Richardson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966, p. 5. Définition traduite par L. Versini in L. Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, p. 10.

La lettre doit donc jouer un rôle primaire dans l'intrigue et elle doit avoir une fonction narrative dans l'économe du roman. Dans sa définition, Robert-Adams Day ne nous renseigne pourtant pas sur le nombre minimal de lettres pour pouvoir parler de roman par lettres. En effet, ce sous-genre se présente d'abord comme associé aux Mémoires, où des récits rétrospectifs sont contenus dans des lettres[48]. Pour parler de romans entièrement constitués de lettres, il faudra attendre la deuxième moitié du siècle. Dans le cadre de notre travail, nous prendrons uniquement en considération des romans entièrement composés par des lettres, nous laisserons donc de côté les autres formules hybrides qui amalgament romans-Mémoires et lettres.

D'un point de vue narratologique, le roman épistolaire est une forme assez singulière. Sa particularité consiste à faire disparaitre le narrateur autodiégétique au profit d'une autre instance qui peut être celle du rédacteur ou du traducteur. Celui-ci est souvent désigné comme le dépositaire d'un corpus de lettres qu'il remanie ou traduit avant de publier. En empruntant la notion de Jan Herman, nous pouvons affirmer qu'avant le texte, il y a un « prototexte[49] », c'est-à-dire un dossier qui précède le texte et qui est fictivement réorganisé par l'instance du rédacteur. Le narrateur se retire donc de la surface et la narration semble se faire toute seule par le biais d'un ou plusieurs discours épistolaires tenus par les personnages. Le roman épistolaire met donc en œuvre une médiatisation de la narration par le biais d'un système énonciatif des personnages. La disparition du narrateur n'est pourtant pas effective, elle n'est qu'apparente. Si le narrateur n'est plus chargé de la fonction de représentation, qui appartient désormais aux personnages-épistoliers, c'est qu'il a de nouvelles fonctions, notamment celles qui sont métanarratives et qui se concrétisent justement dans les préfaces. Ces fonctions correspondent à la rédaction et à l'édition, à la disposition des lettres ou à la suppression de quelques-unes, à la correction ou encore, à la traduction.

Nous pouvons donc affirmer qu'il y a un métarécit fictif (la préface) qui explique le récit proprement dit, fictif lui aussi. D'ailleurs, il n'est pas rare de trouver en tête d'un roman épistolaire non pas une préface mais une autre lettre qui présente

[48] J. Herman, *Le mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, *op. cit.*
[49] J. Herman, *Le mensonge romanesque*, *op. cit*.

et justifie le remaniement du prototexte, comme c'est le cas chez Riccoboni, dans *Les Lettres de Fanni Butlerd*. D'un point de vue narratologique, nous sommes dans ce cas face à une mise en abyme du « mensonge romanesque [50] ». Il y a ici une nouvelle fonction des préfaces. Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent qu'elles ont pour objectif la légitimation du roman. Par ailleurs, il est clair que les préfaces mettent aussi en évidence le paradoxe du romancier. Ce paradoxe consiste à mentir pour faire croire au public que ce qui est raconté est vrai, même s'il ne l'est pas et que l'auteur en est conscient. De plus, pour convaincre le lecteur de la véridicité du texte, le romancier se sert d'un produit fictif, qui est la préface. Une fois de plus, nous nous retrouvons confronté à la question de l'authenticité. Le roman épistolaire est donc une forme qui permet au romancier de se cacher derrière un rôle qui n'est pas le sien. En plus, comme la narration semble se faire au fur et à mesure, il semble qu'aucune instance extradiégétique ne prenne la parole. Ces deux éléments offrent au roman un excellent travestissement d'authenticité car tous les traits qui pourraient être reconduits au romanesque sont magistralement masqués. En refusant le rôle d'auteur, le romancier fait aussi une déclaration de poétique car il est dans la position d'affirmer : « Ce livre-ci n'est pas un roman, il est l'œuvre de la seule réalité[51] ». Le but est donc celui de créer un ouvrage qui se serait fait tout seul, sous la supervision d'un *deus ex machina*, qui serait l'auteur.

Le roman épistolaire se présente donc au lecteur comme un ensemble de voix différentes, qui prennent la parole et qui remplacent le traditionnel narrateur extradiégétique. Ce dernier avait le don de l'omniscience, il avait donc le droit de tout voir et de tout savoir. Le roman par lettres change complètement cette perspective car ni les personnages-épistoliers, ni le lecteur ne connaissent la totalité des événements jusqu'à la fin du roman. La diégèse se construit au fur et à mesure grâce à chacune des lettres, elle n'est contenue dans sa totalité dans aucune lettre, ni connue par aucun des personnages. L'instance qui orchestre toutes ces voix, est celle de l'auteur, présentée dans la fiction comme rédacteur ou traducteur. Une autre fonction métanarrative dont il est chargé est justement celle de choisir quelle voix faire résonner plus clairement, quelle voix effacer complètement ou encore, quelle

[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*, p. 76.

voix nuancer pour mieux faire comprendre l'intrigue. Cela relève toujours de la manipulation du prototexte puisque c'est le rédacteur qui décide de transformer l'ensemble des lettres en une monodie, en un duo ou encore, en une polyphonie de voix.

Jean Rousset, dans son essai *Forme et signification*, reconnait plusieurs façons de gérer les voix qui composent un roman épistolaire. Nous avons une monodie lorsque la lettre demeure sans réponse, comme dans le cas des *Lettres portugaises* (1669) : Mariana Alcoforado écrit à son amant mais ce dernier ne répond jamais. En revanche, lorsque le correspondant répond aux lettres, le rédacteur a deux choix possibles : soit il intègre dans le texte les lettres des deux épistoliers et donc, dans ce cas, nous avons un duo, soit il laisse dans le prototexte les lettres de l'un des épistoliers et il ne publie que les réponses à ces lettres, nous avons alors un duo unilatéral ou une suite à une voix avec réponse[52]. C'est notamment le cas des *Lettres de Fanni Butlerd* où les mots d'Alfred se retrouvent dans ceux de Fanni grâce à l'utilisation de l'italique. Il y a ainsi une résonance d'une voix dans l'autre et à travers l'autre. Dans le duo unilatéral, le rédacteur doit donc jongler avec le matériel vocal dont il dispose. Il peut le faire de manière explosive, en insérant toutes les lettres dans le texte et en faisant correspondre le nombre de voix au nombre de chaines discursives, comme c'est le cas dans *Les Liaisons dangereuses*. Par ailleurs, il peut aussi le faire de manière implosive, en réduisant l'une des deux voix à un écho englobé dans la seule chaine discursive disponible, comme dans *Les Lettres de Fanni Butlerd*.

3.2 Le roman épistolaire : un genre pour dire le « moi »

Les lettres, par rapport aux romans-Mémoires, ont l'air plus authentique sur le plan narratologique pour plusieurs raisons. D'abord, les lettres relatent les événements au jour le jour, comme si les faits étaient contemporains à l'action d'écrire. Le lecteur ne perçoit pas les lettres comme quelque chose de construit, dont le dénouement est déjà décidé. Au contraire, il a la sensation de vivre l'aventure avec

[52] J. Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, Paris, Corti, 1967, p.80.

son héros, il est donc rendu contemporain à l'action. Cela est justement possible grâce à la technique narrative employée. La narration à la première personne permet, en effet, de changer les rapports de force traditionnels entre lecteur, narrateur et auteur. Dans le roman épistolaire, le filtre du narrateur disparait car le seul point de vue disponible est celui du personnage qui écrit. Cela permet au lecteur d'entrer en contact direct avec la sensibilité et l'intériorité du personnage, comme l'affirme Jean Rousset : « Le roman épistolaire rapproche le lecteur du sentiment vécu, tel qu'il est vécu[53] ». Il y a donc un contact direct qui s'établit entre le personnage et le lecteur, sans passer par un tiers qui traditionnellement est le narrateur.

Dans le roman épistolaire, l'histoire conçue comme une suite d'événements est remplacée par des instantanées, des épisodes que l'épistolier décide d'évoquer à un moment donné. Le lecteur joue donc un rôle actif lorsqu'il se plonge dans la lecture d'un roman épistolaire car il doit recoller les morceaux de l'histoire en se servant des fragments qui lui sont offerts. La lettre permet, en effet, de donner de l'importance à des petits détails qui prennent du sens seulement à posteriori et qui passeraient inaperçus dans une narration à la troisième personne. Le lecteur est donc appelé à faire des liens entre ces détails. C'est pour cette raison que le roman épistolaire peut être défini comme une œuvre ouverte. La lettre permet ainsi au narrateur de conduire le regard du lecteur là où il ne s'arrêterait pas forcément. C'est en considérant ces éléments que la disposition et surtout, l'ordre des lettres deviennent fondamentaux. Cet aspect sera crucial dans l'analyse du roman de Riccoboni. La lecture, l'interprétation et la compréhension du lecteur dépendent justement de l'ordre qui est donné aux pièces du dossier. En ce qui concerne le romancier, cela l'oblige à prendre conscience du problème de la composition du roman, de la manière de le structurer et d'ordonner les informations : il s'agit pour lui, en somme, de manipuler le prototexte. Ce type de travail est mis en avant dans le manuscrit des *Liaisons dangereuses*, qui témoigne d'un énorme travail de disposition et d'organisation des lettres. Il est évident que le rôle dont l'auteur prétend s'investir est celui d'une entité supérieure qui est responsable de l'organisation de l'œuvre et non pas de sa création. Une fois de plus, nous constatons que dans cette attitude, il y a une tentative de la part des auteurs de trouver une réponse au dilemme souligné par

[53] *Ibid.*, p. 67.

Georges May. Une fois de plus, les romanciers essaient d'éviter le mépris témoigné par la critique pour le romanesque et l'invraisemblable.

La vraisemblance presque absolue qui caractérise les romans épistolaires se fonde donc sur les procédés narratifs propres au genre puisque les lettres permettent de passer de la réalité des choses à la fiction de manière très aisée. Il n'est pas étonnant que plusieurs romans épistolaires aient fait discuter la critique à propos de leur authenticité pendant des siècles. *Les Lettres portugaises* ont été prises pour des lettres authentiques par les contemporains mais aussi par la critique postérieure[54]. Le succès des *Lettres portugaises* fut incroyable justement parce qu'elles satisfaisaient la soif de vérité du public, la curiosité pour la vie humaine ainsi que pour les sentiments les plus intimes de l'individu. Les cinq lettres de Mariana avaient le mérite de reproduire exactement la durée vécue[55], sans aucun intermédiaire entre la réalité et la fiction. Il en va de même pour *Les Lettres de Fanni Butlerd*, qui ont beaucoup fait discuter puisque la critique y voyait les véritables lettres d'une femme amoureuse.

La forme épistolaire et plus précisément, la narration à la première personne permettent ainsi au lecteur d'explorer l'intimité du personnage qui écrit. Le personnage, en écrivant, se découvre et se laisse découvrir par le lecteur. Comme l'affirme Montesquieu dans ses *Réflexions* en parlant des lettres : « L'on rend compte soi-même de sa situation actuelle, ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on en pourrait faire[56] ». Les lettres permettent donc aux passions de se développer naturellement chez le lecteur car en adoptant le point de vue du personnage, le lecteur est encouragé à s'identifier à celui-ci. Il y a donc un contact direct entre le lecteur et l'intériorité du personnage. En suivant le personnage par ses lettres, plutôt que par ses actions, le lecteur obtient une représentation de ses passions et de ses émotions. De plus, il s'agit d'une représentation changeante, qui se modifie

[54] Nous faisons ici référence au fait que seulement au XX[e] siècle, la critique a reconnu en Guilleragues le véritable auteur des *Lettres portugaises*, même si le soupçon existait depuis longtemps. Déjà Rousseau affirmait que ces lettres avaient été écrites par un homme. *Cf.* H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit*., p. 223-237.
[55] H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit*., p. 225.
[56] Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Baudouin frères, 1828. Disponible [En ligne] URL : http://expositions.bnf.fr/montesquieu/lettres-persanes/extraits/quelques-reflexions.htm, consulté la dernière fois le 17 mai 2018.

et qui se transforme d'une lettre à l'autre, en alternant bonheur et désespoir, délire et misère. C'est ainsi que la première personne devient un instrument pour explorer non seulement l'âme mais aussi les sentiments les plus cachés. C'est surtout en vertu de cet intérêt pour l'intime des personnages que le roman épistolaire a été traditionnellement associé au féminin.

3.3 Le roman épistolaire : un genre pour dire le genre

Le roman épistolaire se fait donc le porte-parole d'une sensibilité nouvelle qui vise à « constituer le roman contre le romanesque[57] ». Ce sous-genre reste pour autant lié à un autre préjugé destiné à perdurer : celui lié à la féminité de l'épistolaire. Le roman épistolaire est structurellement un genre conçu pour explorer l'intimité, les sentiments et les pensées des personnages à travers la narration à la première personne. Toutefois, l'intimité, les passions et les sentiments sont également les sujets qui, traditionnellement, ont été attachés au féminin. En considérant que les femmes n'avaient pas le droit d'aborder certaines tranches de la littérature, à première vue il pourrait sembler logique que les femmes se soient tournées vers un genre pensé pour exprimer l'intimité et les sentiments.

Ce raisonnement, fruit des stéréotypes et des préjugés, n'est pas pour autant suffisant pour démontrer un lien entre l'épistolaire et le féminin. D'abord, il est possible de fournir des exemples de romans épistolaires écrits par des femmes qui n'abordent pas l'intime ou le privé de l'héroïne. À l'inverse, il est possible de mentionner des romans épistolaires d'hommes traitant de la vie privée[58]. Ce ne sont donc pas les thèmes de la vie privée ou de l'intimité qui disposent d'une fonction discriminante dans l'association de l'épistolaire au féminin. Un autre élément qui discrédite une telle association se trouve dans la prise de conscience qu'en lisant les descriptions de l'écriture féminine, nous avons parfois l'impression de lire la description d'une femme. Les adjectifs sont les mêmes, cela est très évident lorsque Diderot parle de l'écriture de Riccoboni : « Cette femme écrit comme un ange ; c'est

[57] J. Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 75.
[58] C. Planté, « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique », *La Tradition des romans de femmes XVIII^e – XIX^e siècle, op. cit.,* p. 285.

un naturel, une pureté, une sensibilité, une élégance, qu'on ne saurait trop admirer[59] ». Est-il en train de parler de la femme ou de sa prose ? La question est licite. Il pourrait sembler que les traits traditionnellement féminins soient transférés d'emblée à l'écriture pour autant que cette dernière soit produite par une femme et qu'on en est conscient.

L'idée d'une écriture sensible et pure relève aussi d'un autre trait d'époque. Dans la deuxième partie du XVIII[e] siècle, le mot vraisemblable semble, en effet, se charger d'une nouvelle acception, qui n'exclut pour autant pas la conception classique évoquée plus haut. Les romanciers se dirigent vers une nouvelle forme de vraisemblable, qui concerne non pas la vérité référentielle du monde extérieur mais plutôt, l'intériorité. Une attention nouvelle est donnée à la forme et au style d'expression, l'objectif principal devient celui de reproduire un style « naturel ». Cette préoccupation pour la forme, plutôt que pour le fond, se traduit dans un refus de l'artifice stylistique. Le roman par lettres vise donc à offrir aux lecteurs un texte conforme au discours authentique. Rousseau affirme dans la préface de la *Nouvelle Héloïse* :

> Croyez-vous que les gens vraiment passionnés aient ces manières de parler, vives, fortes, colorées, que vous admirez dans vos Drames et dans vos Romans ? Non ; la passion pleine d'elle-même, s'exprime avec plus d'abondance que de force. […] Une lettre que l'amour a réellement dictée, une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, redit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de dire, comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais.[60]

Comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents, la femme est considérée comme un être caractérisé par une sensibilité plus aiguë, capable donc de peindre les sentiments comme s'ils étaient vrais, avec l'ardeur et le désordre qu'ils entrainent. Nous avons donc dans cette déclaration de poétique de Rousseau un autre élément

[59] D. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneaux, Paris, Garnier, 1875, t.VIII, p. 465.
[60] J-J. Rousseau, « Préface de Julie ou entretien sur les romans », dans J-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. R. Pomeau, Paris, 1988, p. 741.

qui a permis à la critique de l'époque d'établir un lien entre l'écriture féminine et le roman épistolaire, notamment dans sa version sentimentale.

De plus, un autre élément qui encourage la critique à associer le féminin à l'épistolaire réside dans l'un des caractères principaux du roman par lettres. En effet, depuis 1760, la tendance à s'échanger des missives, avec des confidences ou des longs récits introspectifs, relève surtout du désir de n'avoir qu'un seul confident. Lorsqu'un épistolier écrit, il le fait donc pour se confier, pour affirmer des choses qu'il ne dirait pas forcément en société ou à haute voix. La lettre devient le lieu de l'intimité[61], de la confession, une véritable fenêtre sur l'être en opposition au paraitre. Cela concerne aussi bien les correspondances réelles que celles qui sont fictives. Dans la fiction, ce processus de confession arrive même à se dédoubler, englobant aussi le lecteur. En effet, les romans épistolaires ne sont pas conçus pour en faire une lecture publique, leur consommation est plutôt un acte privé et intime, qui n'a rien de social. Le lecteur, projeté dans l'intime de l'épistolier, finit par en partager les émotions et les désirs. La lecture, dans une sphère intime, encourage donc la tolérance et la complaisance envers des actions qui pourraient être socialement blâmables[62], ce sera notamment le cas des *Liaisons dangereuses*. L'introspection du roman s'associe donc à l'intimité de l'acte de lecture, qui permet au lecteur de s'identifier de manière plus complète. Bien évidemment, il s'agit d'un repli temporaire, qui ne dure que quelques heures, et ne constitue nullement la marque d'une exclusion sociale. Le héros et le lecteur reviennent toujours aux principes de la morale et de la raison à la fin du roman. Nous avons déjà vu que la critique de l'époque, assez paradoxalement, reconnaissait aux femmes l'habilité de représenter au mieux la sphère intime des sentiments. Le concept de sensibilité est à cette époque de plus en plus lié à celui d'introspection et c'est donc grâce à cette association qu'il a été possible pour la critique d'assembler le genre épistolaire au féminin. Rousseau, de son côté, est en première ligne dans l'affirmation d'une « fâcheuse coïncidence » entre la féminisation du genre épistolaire et son déclin, sans tenir compte du fait que le déclin du roman épistolaire a été perçu non seulement par les femmes mais aussi par les hommes. En plus, il est pertinent de souligner que le

[61] J. Herman, *Le mensonge romanesque*, *op. cit*., p. 150.
[62] M. Condé, « Les ambiguïtés du romanesque », *La genèse sociale de l'individualisme romanesque*, *op. cit*.

roman qui marque à la fois l'apogée et la fin de l'épistolaire est *Les Liaisons dangereuse*s, écrit justement par un homme.

Ainsi, la féminisation du roman épistolaire est avant tout une question de préjugé et de stéréotype, nourris pendant trop longtemps par une critique exclusivement masculine et conservatrice. Même si la tradition littéraire a fini par le féminiser, le roman épistolaire reste un genre majoritairement écrit par des hommes, comme Lucia Omacini l'a démontré dans son étude[63] : 77 romans épistolaires ont été écrits à l'époque par des femmes sur un total de 172 titres (soit 44,7%) et seulement 46 auteurs sur 104 sont des femmes. Tous ces éléments contrastants nous permettent d'affirmer qu'une écriture féminine n'est pas vérifiable à priori. Pourtant, il faut reconnaître que :

> Lorsque les représentations des sujets lisant et écrivant, nourries par toute une tradition critique, de stéréotypes culturels et de lectures largement partagées, invoquent de façon si insistante le féminin du roman (par lettres), force est de prendre en considération cette conviction qu'il y a du « féminin » - ce qui ne revient pas à la tenir pour historiquement fondée – si on veut comprendre ce qui se joue d'une idée du roman et d'une idée des rôles de sexes dans l'emploi romanesque de la forme épistolaire.[64]

Il est donc possible de constater que l'association entre le féminin et le roman par lettre n'est que le résultat d'une représentation légitimée seulement par sa réitération dans le temps. Ce qui corrobore cette hypothèse c'est que, paradoxalement, même si la tradition associe depuis toujours le roman épistolaire au genre féminin, la plupart des textes académiques ou scolaires traitant le genre du roman par lettre oublient presque complètement de citer les romancières, ou alors réduisent la portée de leur travail. L'article de Jean Rousset « Une forme littéraire : le roman par lettres[65] » en est un excellent exemple. En ouverture de son article, il propose une liste de grands écrivains qui se sont servis du genre épistolaire : « En France, Montesquieu,

[63] L. Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003, cité par C. Planté, « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique » art. cit., p. 285.
[64] C. Planté, « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique », art. cit., p. 288.
[65] J. Rousset, « Une forme littéraire : le roman par lettres », art. cit.

Crébillon fils, Rousseau, Restif, Laclos, Mme de Staël, Senancour, Gautier, Balzac[66] ». Il est intéressant de remarquer qu'il ne cite que des hommes, avec l'exception de Mme de Staël. Un autre exemple de l'attitude de Rousset se trouve dans le passage à propos de la narration à la première personne : « Lesage, Marivaux, Crébillon, Prévost, Diderot, Rousseau, Laclos et en Angleterre Defoe, Richardson, Sterne…, pour ne citer que les plus grands[67] ». Cela continue plus loin, lorsque Rousset affirme à propos des romans épistolaires polyphoniques : « On définit de la sorte les œuvres majeures : après les *Lettres persanes*, qui ouvrent le chemin, les romans de Rousseau, Smollet, Dorat, Laclos, Restif[68] ». Une fois de plus, il n'y a que de références masculines pour décrire un genre traditionnellement défini comme féminin. Dans la partie introductive de l'article, des noms féminins sont cités en passant, alors que ceux des hommes constituent toujours les grandes références ou les modèles.

Lorsqu'il analyse le genre du roman épistolaire, Rousset affirme aussi que « l'épistolaire se développe dans plusieurs directions, essaye diverses variantes, s'enrichit et se perfectionne, pour se dissoudre enfin dans le journal intime[69] ». Lorsqu'il s'apprête à décrire ces « diverses variantes », Rousset affirme que le développement chronologique du roman épistolaire correspond à l'évolution « du simple au complexe, de la voix soliste aux grandes organisations symphoniques[70] ». L'article de Rousset devient problématique lorsqu'il associe des exemples aux différentes variantes de romans épistolaires. Il commence par la description des formes, soi-disant « plus simples », c'est-à-dire les formes monodiques. Or, la plupart des romans épistolaires monodiques ont été écrits par des femmes. Cependant, Rousset affirme avoir choisi comme exemple : « les remarquables *Lettres de la Marquise de M…* ». En outre, Rousset affirme que les romans monodiques ont la tendance à se rapprocher du journal intime, ce qui n'est guère positif puisque ce sera la cause du déclin du genre. Parmi les exemples fournis, il y a Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Mme de Krüdener, Mme de Souza, Senancour, Nodier et

[66] *Ibid.*, p. 65.
[67] *Ibid*., p. 73.
[68] *Ibid.*, p. 83.
[69] *Ibid.*, p. 76.
[70] *Ibid.*

Foscolo[71] mais Rousset choisit comme exemple du déclin du genre l'une des héroïnes de Mme de Charrière[72]. En conclusion de son article, Rousset présente l'analyse de trois romans épistolaires : *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses* et *Les Mémoires de deux jeunes mariées*. Il choisit donc comme modèles trois productions masculines.

Il est donc évident que le modèle présenté par Rousset se fonde sur la bipartition en deux catégories formelles qui sont pour autant associées à des jugements de valeur. La monodie est d'abord définie comme un genre « simple », déclassé ensuite à un « journal camouflé[73] » bien représenté par la production féminine. La polyphonie, en revanche, étant beaucoup plus complexe, est louée et associée aux productions des hommes, choisie pour représenter le genre littéraire.

Cette analyse de l'article de Rousset met en évidence le paradoxe lié au préjugé du roman épistolaire comme roman féminin. Une fois de plus, les femmes semblent avoir été reléguées à l'écart, paradoxalement marginalisées par rapport à un genre que la critique a défini comme « féminin » pendant des siècles. Ce paradoxe n'est pas moins évident aujourd'hui. Il suffit de penser que les romans de Riccoboni, qui ont été lus, traduits et réimprimés jusqu'au début du Romantisme. Actuellement, ils n'existent ni en version de poche ni en version ordinaire, puisqu'ils ne sont pas réédités souvent, et si c'est le cas c'est pour des fins académiques. Au contraire, *Les Lettres persanes*, *Les Liaisons dangereuses*, *La Nouvelle Héloïse*, sont devenus des classiques de la littérature française disponibles dans toutes les librairies et continuellement réédités.

3.4 Bivocalité ou la complexité de la monodie

Le modèle d'analyse fourni par Rousset définit la monodie ou le duo unilatéral comme la forme la plus simple du genre épistolaire. Le point de vue de Rousset se fonde sur le nombre physique de voix contenues dans le texte, alors que,

[71] *Ibid*., p. 70.
[72] *Ibid*., p. 71.
[73] *Ibid*., p. 70.

comme le souligne Jan Herman[74], le nombre de voix ne correspond pas forcément au nombre d'énonciateurs. Les étiquettes de « monodie » et de « duo unilatéral » prennent en considération seulement les voix présentes dans le texte et pas celles contenues dans le prototexte. En considérant la totalité des voix, le cadre d'analyse se complexifie puisqu'il faut chercher dans les mots de l'énonciatrice, ceux du correspondant. Selon la théorie formulée par Bakhtine, il serait plus pertinent de parler de bivocalité[75] ou encore, de monodie dialogique puisque « la réplique d'autrui n'existe pas mais le discours en porte la trace, et cette trace est réelle[76] ». Dans le cas du roman *Les Lettres de Fanni Butlerd*, ce procédé est mis en avant typographiquement par la romancière. En effet, les lettres de Fanni sont parsemées de phrases en italique qui constituent justement la trace tangible du discours d'Alfred. Il y a ici une compression et une intégration de plusieurs voix dans la même chaine discursive. De ce fait, la structure des romans monodiques n'est guère plus simple que celle des romans polyphoniques, puisqu'elle doit fusionner deux voix en une. Si dans le roman polyphonique, les lettres de tous les personnages sont accessibles et explicites, il semble que dans le roman monodique, il faut jouer avec du matériel vocal implicite et trouver une manière alternative de le faire ressurgir. L'assimilation du mot d'Alfred de la part de Fanni a une double fonction : d'abord, celle d'informer le lecteur de ce qu'Alfred écrit, ainsi le lecteur peut en savoir plus à propos du personnage absent. Ensuite, l'assimilation du mot permet aussi à Fanni, et derrière elle à Riccoboni, de faire de l'ironie en passant par la parodie. La prise en charge du mot d'Alfred par Fanni permet en effet à l'héroïne, dans certaines lettres, de se moquer de son amant ou de le parodier, cette attitude est particulièrement évidente dans la lettre CXVI, qui est d'ailleurs une lettre d'accusation. Il est donc clair que Fanni s'approprie des mots d'Alfred pour les renverser et pour en mettre toute l'hypocrisie en valeur[77]. Le modèle d'analyse de l'épistolaire fourni par Bakhtine met ainsi en évidence que la monodie n'est pas nécessairement une forme simple puisqu'elle permet la parodie ainsi que l'ironie. Elle permet au personnage et

[74] J. Herman, *Le Mensonge romanesque*, *op. cit.*, p. 170.
[75] M. Bakhtine, « Le mot chez Dostoïevski », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 238.
[76] *Ibid.*, p. 271.
[77] Nous proposerons dans la suite une analyse ponctuelle et de la lettre en question et du procédé de parodisation.

à l'auteur même de véhiculer des signifiés autres grâce aux sous-entendus et à l'implicite.

La critique à la catégorisation du roman épistolaire développée par Rousset et la comparaison avec le modèle de Bakhtine ont permis de mettre à mal le triple préjugé du roman épistolaire (monodique) comme genre simple et (par conséquent ?) associé principalement au sexe féminin. La théorie de la bivocalité de Bakhtine a mis en évidence que le roman monodique n'est pas aussi simple qu'il pourrait sembler. En fonction de ces éléments, il est maintenant question d'analyser ponctuellement le corpus sélectionné pour voir si effectivement dans l'écriture de Riccoboni et de Laclos, il y a des éléments qui pourraient légitimer une association entre le roman par lettre et le sexe des auteurs. Nous nous arrêterons non seulement sur l'analyse des discours en tant que tels, mais aussi sur les éléments-clés que nous avons évoqués, à savoir le dilemme entre vraisemblance et bienséance et la sensibilité comme trait typiquement féminin. Dans notre analyse, nous entendons aussi tenir compte des structures narratologiques employées par les deux auteurs. En croisant tous ces axes, notre objectif sera celui de montrer quel rôle jouent les deux voix féminines représentées. Nous souhaitons mettre en évidence que tous les éléments qui sont associés, traditionnellement au féminin, relèvent en réalité d'un choix narratologique ou esthétique visant surtout à la sauvegarde de la vraisemblance et de la bienséance, deux valeurs intrinsèquement liées.

4. RICCOBONI ET LACLOS : DEUX RÉPONSES AU DILEMME DU ROMAN

4.1 Marie-Jeanne Riccoboni : la femme et les lettres

Marie-Jeanne Riccoboni (1713-1792), romancière et comédienne, constitue un exemple de femme de lettres qui se voit confrontée aux impasses liées à sa condition de femme dès son enfance. À six ans, lorsque son père quitte la maison, Marie-Jeanne est envoyée par sa mère dans un couvent en subissant le sort de beaucoup d'autres jeunes filles. Elle reçoit une éducation sommaire et superficielle, qui lui apprend seulement à être une bonne femme et une bonne chrétienne. Elle affirme : « [Au couvent] on ne m'enseigna rien, on fit de moi une bonne petite dévote, propre seulement à prier Dieu[78]». Elle s'instruit surtout en autodidacte, grâce à une pensionnaire du couvent qui lui prêtait des livres en cachette. Au plaisir de la lecture, bientôt Marie-Jeanne associe un refus de plus en plus net pour la vie monastique à laquelle sa mère l'avait destinée. Sortie du couvent en 1734, avec le seul but de s'éloigner de sa mère, Marie-Jeanne se marie avec Antoine François Riccoboni, acteur et directeur de la Comédie italienne. Le mariage se démontre toutefois difficile et malheureux pour la jeune épouse qui essaie dans un premier temps de se consacrer à la vie théâtrale, dans le sillage de son mari. Elle devient comédienne mais, malgré ses efforts, Marie-Jeanne n'arrive pas à s'insérer dans le milieu théâtral. On lui reproche en particulier de ne pas s'identifier assez aux personnages qu'elle interprète : la critique s'acharne surtout au fait qu'elle ne semble jamais jouer un rôle et qu'elle a tendance à rester toujours elle-même. Diderot écrit dans le *Paradoxe sur le comédien* qu'elle était : « L'une des plus mauvaises actrices de son temps[79]».

En 1761, Riccoboni quitte la scène pour se consacrer à l'écriture. Son premier roman *Les Lettres de Fanni Butlerd* sort en 1757 et peu après, en 1759, Riccoboni publie *Les Lettres de milady Juliette Catesby*. Le succès est immédiat et Marie-

[78] D. Garrick, *The Private Correspondence of David Garrick with the Most Celebrated Persons of His Time*, Vol. 2, Londres, Colburn and Bentley, 1832, p. 594.
[79] D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du livre, tome X, 1971, p. 476-477.

Jeanne ne tarde pas à se rendre compte que l'écriture lui permet de s'émanciper à la fois de son mari et de la pratique théâtrale, où elle n'excellait pas. Elle commence alors à fréquenter les salons et les milieux littéraires de l'époque où elle a l'occasion de rencontrer des personnalités telles que Diderot, le baron d'Holbach, David Hume, Adam Smith et Horace Walpole. Forte de son succès, qui ne tarde pas à arriver, Riccoboni commence à écrire à temps plein et elle produit assez rapidement cinq nouvelles et huit romans, dont cinq sont des romans épistolaires[80]. Ainsi, Riccoboni montre de savoir maitriser un genre littéraire en vogue à l'époque, ce qui lui permet de gagner non seulement l'estime d'autres intellectuels mais aussi celle du public. Les romans de Riccoboni sont en effet traduits en plusieurs langues et ils deviennent de véritables bestsellers en France et en Angleterre. Au large succès auprès du public, il faut rajouter la reconnaissance d'une part de l'élite littéraire. Les marques de respect d'auteurs comme Stendhal, Laclos, Diderot ou Restif de La Bretonne sont éparpillées dans les nombreuses lettres que Riccoboni échangeait avec ces auteurs. Stendhal suggère à sa sœur Pauline de lire les romans de Riccoboni dans le cadre de son éducation ; Diderot, qui avait critiqué Riccoboni en tant que comédienne, reconnait son talent d'écrivaine : « Cette femme écrit comme un ange ; c'est un naturel, une pureté, une sensibilité, une élégance, qu'on ne saurait trop admirer[81] ». Il est tout de même pertinent de souligner que presque toutes les marques de respect adressées à Riccoboni par des hommes de lettres font appel à la sensibilité présumée et de la romancière et de sa prose. Il y a ici un exemple concret d'une écrivaine reconnue et acceptée comme femme et comme auteure pour la seule raison qu'elle s'occupe d'une partie de la littérature que les hommes négligent, à savoir la sensibilité.

Les romans de Riccoboni font leur parution dans le panorama littéraire à un moment clé de l'histoire du roman épistolaire européen : ils se situent entre la production de Richardson et celle de Rousseau[82]. L'influence du roman anglais est évidente dans la production riccobonienne sous plusieurs aspects. Premièrement, du point de vue narratologique, le choix de la forme épistolaire, qui était très à la mode à

[80] R. Trousson, « Introduction à Mme Riccoboni », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op.cit.,* p.172.
[81] D. Diderot, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.465.
[82] J. Hinde Stewart, « Introduction » à M-J. Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, introduction et notes par J. Hinde Stewart, Genève, Librairie Droz, 1979, p. XXV.

la fois en Angleterre et en France. Deuxièmement, d'un point de vue thématique, les romans de Riccoboni présentent souvent des héroïnes confrontées à leur condition de femmes, comme Clarissa ou Pamela, dans les romans éponymes de Richardson. Fanni, séduite et ensuite abandonnée pour un mariage avantageux, propose une réflexion sur l'infidélité masculine et sur les hypocrisies de la société. Juliette Catesby, dans ses lettres, reprend et développe le même thème pour lui donner une nouvelle force. Riccoboni, en s'inspirant de Richardson, essaie donc de mettre en évidence et surtout de remettre en question le jeu social entre hommes et femmes où les uns profitent des autres[83]. Le décor est un autre élément qui nous permet d'associer les romans de Riccoboni à ceux de Richardson. L'action se déroule en effet presque tout le temps en Angleterre, et les personnages sont souvent des Anglais, comme le témoignent leurs noms. Cela ne relève pourtant pas simplement d'une mode de l'époque. Chez Riccoboni, il y a aussi une volonté de créer un effet de distanciation par rapport aux faits narrés. Le choix de l'Angleterre comme décor permet en effet à la romancière de critiquer les mœurs françaises avec une liberté majeure, puisqu'elle est en train de parler d'un autre pays et d'un peuple qui n'est pas celui de France. Bien que la romancière tente de donner à ses romans un goût anglo-saxon, les anglicismes dont elle se sert restent souvent très superficiels : il s'agit principalement de noms propres de lieux (Londres, Hyde Park, etc.) ou de noms propres de personnes (Fanni Butlerd, Catesby, etc.). Cela s'explique par le fait que Riccoboni n'était jamais allée en Angleterre, même si elle connaissait l'anglais. Ce sont surtout les nombreuses correspondances qu'elle entretenait avec des intellectuels et des romanciers anglais qui lui ont permis de se familiariser avec la tradition et les goûts littéraires anglo-saxons. Entre autres, nous citons les correspondances avec David Hume, David Garrick et Robert Liston[84].

Bien que les analogies avec la tradition littéraire anglaise soient évidentes, il faut reconnaître que la production de Riccoboni s'insère dans une tradition carrément française, notamment celle du roman d'analyse[85] qui remonte à la *Princesse de*

[83] *Ibid.*
[84] M-J. Riccoboni, « Mme de Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick and Sir Robert Liston 1764-1783 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, éd. J. C. Nicholls, vol. 49, Oxford, Voltaire Foundation, 1976.
[85] J. Hinde Stewart, « Introduction » à M-J. Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd, op. cit.* p. XXVI.

Clèves (1678). Les héroïnes ricoboniennes ont souvent comme seule occupation celle d'écrire et, en conséquence, de produire une analyse précise de leur sentiment amoureux. Les descriptions des lieux ou des personnages, ainsi que les digressions, sont presque complètement absentes puisque toute l'attention est concentrée sur le sentiment et sur l'intériorité. Le lecteur ne sait donc presque rien de l'apparence physique des personnages, dont le nombre est d'ailleurs réduit au minimum. Le schéma actanciel des *Lettres de Fanni Butlerd*, par exemple, se réduit à trois figures : celle de l'héroïne, celle de l'objet du désir et enfin celle de l'adjuvant. Il n'y a pas beaucoup d'événements non plus et s'il y en a c'est parce qu'ils permettent un bref entretien entre les amoureux ou l'échange furtif d'une lettre. La temporalité est elle aussi asservie à l'expression du sentiment puisque le temps de la narration correspond souvent au temps de l'intériorité du personnage. Une vision trouble de la temporalité est mise en place par la romancière, le lecteur peut donc se faire une idée de la durée des faits seulement grâce aux éléments paratextuels, comme la date en tête des lettres. Dans le cas des *Lettres de Fanni Butlerd*, par exemple, les indices suggèrent qu'Alfred s'éloigne pendant dix jours après avoir séduit Fanni et qu'il repart ensuite pour environ sept semaines. La durée de l'échange ne peut pas être reconstruite avec certitude car les lettres ne présentent pas la date complète mais les jours de la semaine nous aident dans la démarche. Cela permet à la romancière de mettre l'accent sur la temporalité intérieure, qui s'exprime par le biais de la lettre. Le temps présent de la lettre permet en effet de montrer le sentiment comme s'il était en évolution continue, toujours présent et vif. Tous ces procédés permettent à Riccoboni d'un côté d'éviter le problème de la longueur des lettres et de l'autre d'avancer très rapidement vers le dénouement sans perdre de vue l'intériorité des personnages.

Le roman d'analyse ne constitue pas le seul et unique modèle de Riccoboni, *Les Lettres de Fanni Butlerd* ou *Les Lettres de milady Juliette Catesby* font aussi écho à d'autres productions de la tradition française. Les analogies avec *Les Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Madame de Graffigny sont évidentes : dans les deux cas, il s'agit d'un roman épistolaire monodique où le lecteur ne dispose que des lettres du personnage féminin. Les romans se distinguent pourtant sur un point crucial : Fanni obtient des réponses d'Alfred, alors que la Péruvienne n'en reçoit aucune. Si les lettres de la Péruvienne se présentent au lecteur comme un cri de douleur qui

débouche sur le silence, celles de Fanni constituent une part d'un échange à deux. Les lettres de Fanni reçoivent en effet toujours une réponse, même si celle-ci demeure non lue dans le prototexte. Les lettres de la Péruvienne ont une existence propre dans le sens où elles ne sont là que pour donner voix à un sentiment qui n'est pas partagé et qui sans doute n'existe que dans l'imagination de l'épistolière. *Les Lettres d'une Péruvienne*, ainsi que *Les Lettres portugaises*, donnent voix à un personnage qui est aliéné par son sentiment. Celles de Fanni, en revanche, existent en vertu des réponses que l'héroïne reçoit d'Alfred, réponses que le lecteur ne possède pas concrètement mais qu'il peut retrouver en filigrane dans les mots de Fanni. Cette structure narrative permet également de faire le lien entre le roman épistolaire de Riccoboni et celui de Crébillon fils : *Les Lettres de la Marquise de M… au comte de R…* (1732). Dès leur parution, les lettres de Fanni ont été associées à celle de la Marquise de M., dans *L'Année littéraire*[86] de 1757, Fréron déclasse le roman de Riccoboni, il le définit comme une copie mal faite de l'œuvre de Crébillon fils. Il est possible de remarquer ici un autre élément qui met en évidence la position paradoxale des femmes de lettres : le sentiment et la sensibilité seraient des domaines féminins, les romans écrits par des femmes sont néanmoins considérés comme de mauvaises copies de ceux des hommes, ce qui sous-entend la primauté de ces derniers même dans le domaine de l'expression de l'intimité.

En écartant les jugements de valeur, ce qui permet d'associer le roman de Riccoboni à celui de Crébillon fils est sans doute la construction narratologique car dans les deux cas : « Le roman ne présente [au lecteur] qu'un fragment du réel, une partie détachée d'un ensemble invisible, quoiqu'inséré dans la sphère de l'œuvre ; ce qui est exclu du livre fait partie de la lecture du livre[87] ». Dans les deux cas, les lettres des hommes sont donc à considérer comme part intégrante du roman, même si elles ne sont pas directement accessibles. Dans *Les Lettres de Fanni Butlerd*, Riccoboni se sert de l'italique pour rapporter les mots précis d'Alfred : ainsi le discours masculin surgit directement de celui du féminin.

La prose de Riccoboni s'insère dans la tradition française non seulement par analogie avec des modèles mais aussi par voie négative. Elle prend en effet ses

[86] É. Fréron, *L'Année littéraire*, VI, Paris, 1757, p. 52-59.
[87] J. Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 79.

distances d'une écriture qui privilégie la fatalité, le hasard et les péripéties, éléments qui caractérisaient par exemple l'écriture de l'Abbé Prévost dans *Manon Lescaut* (1731). Le romanesque est aboli en faveur d'une analyse ponctuelle des sentiments des personnages : leur naissance, leur évolution progressive et leur fin. Chez Riccoboni, tout se passe dans les lettres et par les lettres. Elles remplacent les actions puisqu'elles ne sont pas simplement un médium pour narrer une autre histoire, elles constituent l'histoire et en sont le moteur.

4.2 La double fonction de la lettre CXVI : entre topic textuel et préface

Il est évident que Riccoboni s'insère dans une tradition bien précise qui se caractérise par des codes préexistants. Dans le cas des *Lettres de Fanni Butlerd*, la romancière arrive pourtant à apporter quelque chose de nouveau à ce genre déjà établi qu'est le roman épistolaire. L'innovation du premier roman de Riccoboni est évidente dès le début, lorsque la dernière lettre du recueil est publiée dans le *Mercure de France* en janvier 1757. Une dénonciation aux tons enflammés fait sa parution dans le journal français sous le titre de *Lettre traduite de l'Anglois. Mistress Fanni à Milord Charles C…Duc de R….* Il s'agit d'une lettre anonyme qui dénonce ouvertement les mésaventures d'une « simple citoyenne » anglaise vis-à-vis d'un « Pair de Grande-Bretagne ». Cette première lettre annonce la future publication d'une correspondance entière et elle en justifie les motivations : la publication de cet échange privé s'explique par le désir de Fanni de dénoncer la perfidie de son amant. Quelques mois plus tard, le roman complet est en effet publié et la lettre parue dans le *Mercure de France* est placée à la fin du recueil en guise de conclusion. À ce moment de l'histoire littéraire, le roman vise à faire vrai et une parution comme celle-ci participe à cette démarche en conférant un puissant effet de réalité à l'histoire narrée. Le ton des lettres de Fanni, anticipé dans la lettre CXVI, est tel que la majorité de la critique contemporaine y a reconnu non seulement une histoire vraie mais aussi une véritable correspondance : « Ce sont des lettres d'une femme à son amant, qui n'ont jamais existé en anglais. Elles ont été écrites très réellement, non

pour le public, mais pour un amant chéri, et on le voit bien par la chaleur, le désordre, la folie, le naturel et le tour original, qui y règnent[88] ».

Dès sa publication, le roman soulève beaucoup de questions à propos de l'authenticité de l'histoire et des personnages. Au début du XIX[e] siècle, Boissonade avance l'hypothèse que les lettres de Fanni ne sont rien d'autre que les lettres écrites par Riccoboni au comte de Maillebois, identifié comme l'amant perfide[89]. Nous savons en effet qu'après quelques années de mariage avec Antoine-François Riccoboni, Marie-Jeanne s'était liée au comte de Maillebois, qui l'a ensuite quittée pour un mariage très avantageux. Il n'est pas difficile de reconnaître une certaine ressemblance avec les faits narrés et de tracer une analogie entre le destin de Fanni et celui de sa créatrice. Cette hypothèse est corroborée par ce que la romancière écrit à David Garrick : « J'ai mis dans un de mes ouvrages l'événement qui a changé les premières dispositions du sort à mon égard et sans le savoir, le public s'est vivement intéressé à des malheurs qu'il a regardés comme une fiction[90] ». La nature du roman est donc en soi ambiguë et cette ambiguïté, qu'elle soit recherchée ou pas, est un élément à ne pas sous-estimer dans l'analyse de l'œuvre.

La publication de la lettre CXVI joue un rôle crucial dans l'économie du roman car elle a un effet sur le lecteur, qui commence ainsi à effectuer des « promenades inférentielles[91] ». Le lecteur commence à formuler des hypothèses sur le contenu de la correspondance, sur sa véridicité et sur son message en fonction des éléments paratextuels. D'après Eco, la formulation d'hypothèses se fait non seulement à travers la libre interprétation mais aussi en fonction des caractéristiques structurelles du texte. Le texte pousse donc le lecteur vers un horizon interprétatif bien précis et préétabli par l'auteur. L'élément déclencheur de ces promenades inférentielles est, dans notre cas, la parution de la dernière lettre de Fanni dans le *Mercure de France*. Cette lettre bascule le lecteur l'invitant à jouer un rôle actif, il

[88] Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique,* Paris, Garnier, t. III, 1878, p. 365.
[89] R. Trousson, « Introduction à Mme Riccoboni », *Romans de femmes du XVIIIe siècle, op. cit*., p. 170.
[90] M-J. Riccoboni, « Mme de Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick and Sir Robert Liston 1764-1783 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, art. cit., p. 226-227.
[91] U. Eco, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p.142.

est en effet appelé à prendre position par rapport à la véridicité du roman. L'importance de la lettre CXVI demeure dans le fait qu'elle constitue un « topic textuel[92] ». Le topic textuel est ce qui permet au lecteur de repérer dans son encyclopédie[93] personnelle les propriétés pouvant être associées au monde représenté. L'attribution de propriétés permet ainsi au lecteur d'envisager un « monde possible[94] » sur lequel construire ensuite son interprétation. Voilà pourquoi le topic constitue la première étape du procès d'interprétation.

L'application de cette théorie à la lettre CXVI nous permet d'avancer des hypothèses sur le chemin interprétatif mis en œuvre par Riccoboni pour ses lecteurs. En premier lieu, la romancière passe par la presse, qui d'habitude n'est pas un espace réservé à la fiction car on y raconte les faits et on essaie de le faire le plus objectivement possible. La publication de la dernière lettre donne donc au roman un statut hybride qui à la fois confond et captive les lecteurs, incapables de distinguer ce qui relève de la fiction et ce qui a réellement eu lieu. Toujours dans le but d'attirer l'attention de ses futurs lecteurs, Riccoboni propose comme topic textuel l'Angleterre. À l'époque, la littérature anglaise était beaucoup appréciée en France, le choix d'intituler la lettre CXVI *Lettre traduite de l'Anglois* n'est donc pas hasardeux. Cette simple référence géographique, grâce aux promenades inférentielles qu'elle produit, permet à Riccoboni de captiver un public plus vaste. Le titre fait ainsi appel non seulement aux lecteurs qui reconnaissent le modèle du roman épistolaire français mais aussi aux lecteurs de Richardson.

En lisant le titre complet de cette première lettre, le lecteur modèle[95] peut déjà deviner que Riccoboni emprunte un schéma actanciel typiquement richardsonien : *Lettre traduite de l'Anglois. Mistress Fanni à Milord Charles C…Duc de R….* L'héroïne ne fournit que son prénom, sans l'associer à aucun titre de noblesse, elle se présente au lecteur, destinataire indirect, comme une « simple citoyenne ». Le destinataire direct de cette lettre est aussi désigné par son prénom, mais il s'agit d'un *Milord*, en particulier d'un *Duc*, dont on ne fournit que les initiales. Le lecteur modèle ne peut pas s'empêcher d'établir un lien avec le schéma narratif et actanciel

[92] *Ibid*., p. 110.
[93] *Ibid*., p. 95.
[94] *Ibid*., p. 157.
[95] *Ibid*., p. 61.

de *Pamela* (1740), où les lettres de la jeune femme décrivent les démarches de séduction d'un gentilhomme, Mr B. Il est vrai que les deux romans se terminent différemment, mais lorsque le lecteur s'accroche au titre il ne le sait pas encore. Riccoboni trace ainsi un parcours interprétatif qui oblige le lecteur modèle à se tourner vers la tradition anglaise inaugurée par Richardson. De plus, à partir du titre, le lecteur peut déjà deviner que le roman se développera sur un discours d'ordre social et générique : le titre anticipe la présence de deux personnages : une femme, sans aucun statut social, et un homme qui est désigné comme un Duc. Le statut social ainsi que le genre des personnages sont deux éléments clés dans le roman et le titre l'anticipe. La lettre en question n'a pourtant pas seulement la fonction de topic textuel car elle fonctionne aussi comme préface du recueil. Il est donc pertinent de l'analyser en fonction des éléments évoqués dans la première partie de ce travail, à savoir la vraisemblance et la bienséance. Cela nous permettra de voir de quelle façon Riccoboni choisit de réagir au dilemme que présentait le genre du roman.

Il est possible de pousser notre raisonnement plus loin, en appliquant le principe de la « boite noire[96] » de Roland Barthes à la lettre CXVI. Appliquer le principe de la boite noire signifie « établir d'abord les deux ensembles-limites [du texte], initial et terminal, puis d'explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie[97] ». Il est pertinent de souligner que la lettre CXVI joue un rôle particulier dans l'économie du roman car elle est à la fois la première et la dernière lettre du roman. D'un point de vue chronologique, comme le chiffre l'indique, il s'agit de la dernière lettre que Fanni écrit à Alfred, il est pourtant vrai que cette lettre est publiée dans le *Mercure de France* avant la parution du roman, elle est donc la première lettre du recueil dont le lecteur fait expérience. Cela a des conséquences sur la façon de s'approcher du texte de la part du lecteur car le final du roman est déjà dévoilé, le lecteur sait déjà comment les choses tourneront pour Fanni. L'effet de retard ou de surprise est ainsi gommé par la romancière, qui choisit au contraire de guider son lecteur, de diriger sa lecture par une voie alternative. En lisant la lettre CXVI en premier, le lecteur en sera forcément affecté dans son interprétation de la suite :

[96] R. Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique 1*, Paris, Seuil, 1970, p. 4.
[97] *Ibid.*

notamment, il cherchera des détails qui anticipent le final tragique en faisant attention à des éléments qu'il aurait autrement ignorés.

Il est intéressant de remarquer que la lettre CXVI met en avant un paradigme linguistique fondamental dans le roman : celui qui oppose le public et le privé. La correspondance, qui est généralement quelque chose de privé et de confidentiel, devient ici du matériel pour les « papiers publics » à la merci de toute sorte de lecteurs. Le choix d'opposer ainsi le privé et le public dès le début de la lettre CXVI permet à Riccoboni d'augmenter l'effet de vraisemblance puisqu'elle offre une explication plausible à la publication de documents autrement inaccessibles au grand public. La romancière contourne ainsi l'un des problèmes de vraisemblance intrinsèques au genre du roman épistolaire : comment expliquer la publication d'une correspondance privée ? Riccoboni se sert de la vengeance et de l'accusation comme mobiles pour justifier le choix de Fanni de publier ses propres lettres : « Je vous dois une réponse, milord, et je veux vous la faire ; mais comme j'ai renoncé à vous, à votre amour, à votre amitié, à la plus légère marque de votre souvenir, c'est dans les papiers publics que je vous l'adresse » (FB, CXVI)[98]. L'héroïne affirme d'abord sentir le besoin de répondre à Alfred, le ton de l'incipit de la lettre fait toutefois deviner au lecteur qu'il s'agit d'une vengeance. Tout au long de la lettre, la prose de Fanni se caractérise en effet par une ironie mordante : « Vous dites dans votre dernier billet, que *vous m'êtes encore attaché par l'amitié la plus tendre*. Mille grâces, milord, de cet effort sublime » (FB, CXVI). L'ironie est ici explicitée à travers l'utilisation de l'italique, qui permet à l'épistolière de reprendre les mots d'Alfred, d'en renverser le sens et d'en mettre en évidence toute l'hypocrisie. Fanni poursuit dans sa plaidoirie avec un ton de plus en plus âcre :

> Vous ne méritez pas, continuez-vous, *l'épithète que je vous donne ; vous ne fûtes jamais mon ennemi* : vous avez l'audace de répéter que *vous ne le fûtes jamais* : vous osez me prier *de ne point oublier un homme qui me fut cher*. Non, milord, non, je ne l'oublierai point […] mais je ne m'en souviendrai que pour détester ses artifices. (FB, CXVI)

[98] Dorénavant toute citation tirée des *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd* sera signalée avec l'abréviation FB suivie du chiffre romain indiquant la lettre concernée.

L'ironie de Fanni ne demeure pas seulement dans l'utilisation de l'italique pour citer mot à mot Alfred, elle prend en effet ses distances de ce que Milord affirme. En commentant les citations, elle rajoute de l'ironie à l'ironie, en parodiant Alfred. De plus, les mots du champ sémantique de l'indignation, comme « audace » et « oser », renforcent le message et rendent clair et vraisemblable le but ultime de Fanni : la vengeance à travers le démasquage d'Alfred et de ses méfaits. En s'arrêtant aux premiers paragraphes de la lettre CXVI, il est déjà évident que Riccoboni ne recourt pas à une préface traditionnelle. Premièrement, ici la préface correspond à une lettre, elle prend donc part à la diégèse, il ne s'agit pas d'un élément paratextuel, indépendant du corpus de lettres comme ce sera le cas chez Laclos. Deuxièmement, c'est l'héroïne à la première personne qui met en garde les lecteurs et qui leur explique la genèse de la correspondance. Il n'y a pas non plus besoin d'une instance externe, comme le rédacteur ou l'éditeur, pour justifier la publication des lettres, car Fanni s'en charge. Le lecteur est donc confronté à Fanni qui, une fois accompli son parcours de formation, revient sur son expérience avec une attitude tout à fait critique. Riccoboni contourne ainsi toutes les problématiques de vraisemblance du genre en atteignant ainsi un réalisme qui n'a pas manqué de piéger la plupart des lecteurs.

Pendant longtemps, la critique a continué à croire que les lettres de Fanni étaient des lettres réelles, des lettres d'amour de Riccoboni remaniées et publiées, surtout lorsqu'il a été possible d'établir le lien entre la romancière et Maillebois. Le mythe s'est enrichi davantage lorsque les critiques ont pu confronter les lettres de Fanni avec la correspondance plus tardive entre la romancière et Robert Liston (1766-1783). Il est évident que, même après des années de la publication des *Lettres de Fanni Butlerd*, Riccoboni recourt dans sa correspondance privée à un vocabulaire qui ressemble énormément à celui de Fanni. Il est donc légitime de se demander si chez Riccoboni « la fiction commence par déguiser légèrement un passé vécu, et puis l'amour réel finit par s'approprier le discours de la fiction[99] ». Ainsi, plusieurs modèles littéraires auraient inspiré la correspondance entre Riccoboni et Maillebois, cette correspondance réelle aurait donné vie au roman, qui à son tour aurait affecté

[99] R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 80.

les lettres de Riccoboni à Liston. La fusion du fictif et du non fictif est ainsi l'effet d'une stratégie délibérée, qui permet à la fiction de se prolonger dans la vie[100].

Pour notre travail, il n'est pas pertinent de connaître les pourcentages de vérité autobiographique et de fiction dans le roman, ce qui nous intéresse est plutôt la façon novatrice qui permet à Riccoboni de placer son roman sous le signe du vraisemblable. C'est grâce à des petits aménagements, comme le passage par la presse et l'absence d'une préface de l'auteur, que les *Lettres de Fanni Butlerd* est perçu comme un roman vraisemblable même avant sa parution. Le roman se place ainsi sous le signe d'une véridicité réelle (celle fournie par la presse), biographique (au moins partiellement) mais surtout, psychologique[101]. Les lecteurs de l'époque le ressentent, ils reconnaissent les motivations de Fanni et ils s'identifient avec elle. C'est justement pour cela qu'ils s'y réfèrent comme à des événements du vécu : la lettre-préface donne en effet l'impression que l'échange qui suivra a vraiment eu lieu entre deux personnes réelles[102]. C'est pour cette raison qu'ici la préface participe à la fiction en encourageant la vraisemblance.

Dans le but de mettre en évidence la réponse fournie par Riccoboni au dilemme du roman, il est intéressant de mettre en relation la lettre CXVI avec la lettre I du recueil : « Miss Fanni, à un seul lecteur » puisqu'elle aussi, en coopération avec la lettre CXVI, fonctionne comme préface. Cette lettre, positionnée en tête du recueil imprimé, est adressée directement à Alfred, qui est censé reconnaître le style de Fanni. Dès la première ligne, l'accent est mis sur la véridicité et sur la sincérité de l'épistolière :

> Si le naturel et la vérité, qui font tout le mérite de ces lettres, leur attirent l'approbation du public, si le hasard vous les fait lire, si vous reconnaissez les expressions d'un cœur qui fut à vous, si quelque trait rappelle à votre mémoire un sentiment que vous avez payé de la plus basse ingratitude ; que la vanité d'avoir été objet d'un amour si tendre, si délicat, ne vous fasse jamais nommer celle qui prit en vous tant de confiance. (FB, I)

[100] J. Herman, *Le Mensonge romanesque*, *op. cit.*, p. 76.
[101] J. Hinde Stewart, « Introduction » à M-J. Riccoboni, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, *op. cit.*, p. XI.
[102] *Ibid.*

Il est évident que dans ces quelques lignes qui ouvrent le roman, Riccoboni, par la voix de Fanni, se met à l'abri de toute accusation possible. Elle souligne, par les mots de Fanni, que le naturel et la vérité sont à l'origine de la correspondance. Nous pouvons reconnaître ici une déclaration de poétique de la part de la romancière, qui semble fournir au lecteur sa propre définition de vraisemblance. Riccoboni semble en effet prendre le parti d'une vraisemblance qui passe par le style plutôt que par le contenu, où l'objectif principal devient celui de reproduire un style naturel, une prose sans artifices comme pourrait l'être celle d'une jeune fille amoureuse. De ce point de vue, Riccoboni anticipe la poétique de Rousseau, qui dans la préface de la *Nouvelle Héloïse* affirme vouloir offrir au lecteur un discours authentique. Dans la lettre à un seul lecteur, Fanni fournit une autre raison qui justifie la publication de ses lettres, elle veut « immobiliser, s'il est possible, une passion qui fit son bonheur » et non pas « le désir de faire admirer son esprit ». Le roman est donc d'emblée placé sous le signe d'une vérité qui n'est pas seulement celle de la presse mais aussi celle du cœur humain. Il serait aussi possible de voir dans cette dernière affirmation une *captatio benevolentiae* adressée aux lecteurs, où Fanni se présente comme une femme qui aime, avant que comme une écrivaine.

En ce qui concerne la bienséance, Riccoboni doit justifier la prise de parole d'une jeune femme qui s'est laissée séduire. Ici, il n'y a pas de but didactique explicite, comme c'est le cas chez Laclos ou chez Rousseau, nous pouvons pour autant le repérer en filigrane. Dans la lettre CXVI, Fanni annonce vouloir publier son histoire pour dénoncer l'hypocrisie qui est permise aux hommes en vertu de la position sociale qu'ils occupent. Dans la lettre CXVI, Fanni décrit les hommes comme « des lâches, qui, portés par leur caractère à faire le mal, et n'osant offenser ceux qui peuvent les punir, se destinent et se bornent à désoler un sexe que le préjugé réduit à ne pouvoir ni se plaindre ni se venger ». L'invective contre les hommes, dont Alfred devient l'emblème, se fait de plus en plus âcre lorsque l'héroïne affirme :

> Eh, qui êtes-vous, hommes ? d'où tirez-vous le droit de manquer avec une femme aux égards que vous vous imposez entre vous ? Quelle loi dans la nature, quelle convention dans un état autorisa jamais cette insolente distinction ? […] sur quoi fondez-vous la supériorité que vous prétendez ? Sur le droit du plus fort ?

Après ces affirmations, même si Fanni cède à la séduction d'Alfred, le lecteur ne l'envisage pas comme un personnage à la morale reprochable mais plutôt comme une victime. Cette invective permet à Riccoboni d'anticiper un point essentiel du roman : hommes et femmes désirent, mais le désir ne les rapproche pas car entre les deux sexes il y a une hiérarchie du type dominant – dominée qui s'installe. Cette hiérarchie est mise en évidence par l'extrait suivant : « sur quoi fondez-vous la supériorité que vous prétendez ? Sur le droit du plus fort ? » (FB, CXVI). Le roman ne se présente donc pas explicitement comme une « école de vie » pour les jeunes femmes mais plutôt comme une dénonciation des différences de genre et des conséquences qu'elles entrainent dans la société. Les premières lettres confirment cette perspective de lecture car le lecteur comprend très vite que Fanni connaît et redoute les préjugés sociaux. Le lecteur comprend aussi qu'elle craint les conséquences de ses actes mais lorsqu'elle décide de se donner à Alfred, elle souligne que « [ses] faveurs sont les fruits de l'amour » (FB, XXXVI). Le sentiment amoureux est donc ce qui élève les actes de Fanni, en les rendant acceptables pour les lecteurs. Les lettres traduisent très bien le fait que l'héroïne ne cède pas au délire des sens. Au contraire, son choix est fait de façon réfléchie. Ainsi, Riccoboni renouvelle le genre épistolaire en favorisant le développement d'une nouvelle esthétique : celle de la vérité fictionnelle, où la fiction se fusionne avec le vrai, tout en sauvegardant la bienséance.

4.3 Choderlos de Laclos : l'homme et les lettres

Choderlos de Laclos (1741-1803), comme Riccoboni, ne se consacre pas immédiatement à la carrière littéraire. Encouragé par son père, le jeune Laclos rejoint d'abord l'armée et c'est seulement vers les années 1770 qu'il commence à s'intéresser à la littérature et à l'écriture, ennuyé par la vie militaire, qu'il n'abandonne pourtant pas. Le dossier d'écrivain de Laclos, officier du corps royal d'artillerie, est donc bref et parfois incertain. Ses premières tentatives littéraires sont

des poèmes en vers légers, publiés dans *L'Almanach des Muses*[103]. Il compose aussi un opéra-comique, *Ernestine*, mis en scène le 18 juillet 1777 chez Mme de Montesson. Le modèle, qui est à l'origine d'*Ernestine*, est justement le roman éponyme de Marie-Jeanne Riccoboni, paru en 1762. Ce roman raconte l'histoire d'un officier, le marquis de Clémengis, qui suit des cours de dessin par amour d'une jeune femme, Ernestine, qui enseigne cet art pour gagner sa vie. Dès le début de sa carrière littéraire, Laclos se situe donc en tant qu'imitateur de Riccoboni, qui a désormais obtenu un succès plutôt important.

En 1778, lorsqu'il est promu capitaine, il commence à s'intéresser à l'œuvre de Rousseau, en particulier à la *Nouvelle Héloïse.* C'est à ce moment qu'il commence à rédiger son seul et unique roman, destiné à devenir un véritable chef d'œuvre : *Les Liaisons dangereuses*, où l'influence de Rousseau n'est pas des moins évidentes, en commençant par le choix du genre épistolaire polyphonique. Le roman est d'abord publié en quatre volumes par l'éditeur Durand Neveu avec le titre *Le Danger des liaisons* (16 mars 1782) mais peu après la signature du contrat, quelques modifications sont apportées au texte et le titre est lui aussi changé en *Les Liaisons dangereuses*. L'œuvre de Laclos ne tarde pas à faire scandale : « Depuis sa parution, blâme et éloge se sont révélés paradoxaux. L'œuvre serait exécrable mais (ou parce que) réussie. L'écrivain serait talentueux, donc coupable. [104] ». En 1827, le roman est mis à l'index en tant que livre dangereux moralement, les lettres qui le composent sont définies « dangereuses, presque aussi dangereuses que les liaisons dont elles sont destinées à faire sentir le danger[105] ». Cela n'arrête pourtant pas les lecteurs qui continuent à être fascinés par cette œuvre. Tout le monde lit Laclos alors que certains prétendent l'avoir seulement parcouru ou en avoir simplement entendu parler. Ainsi, un mythe s'établit non seulement autour du roman mais aussi autour de son auteur.

Les premières réactions sont plutôt ambivalentes puisque déjà les contemporains de Laclos ne tardent pas à reconnaître les modèles des *Liaisons dangereuses* : *Clarissa* (1748) de Richardson, *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (1736) et *Les Lettres de la Marquise de M… au comte de R…* (1732) de Crébillon

[103] C. Seth, « Introduction » à Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. X.
[104] *Ibid.*, p. IX.
[105] *Ibid.*, p. XIV.

fils. Les caractères des personnages et leur conduite suscitent pourtant une certaine perplexité, l'avis de H. D. Chaillet dans le *Journal Helvétique* (décembre 1782) est emblématique à ce propos :

> Je ne sais pas trop comment je dois parler de ce roman et peut-être ferais-je mieux de ne point en parler du tout. Quoiqu'il m'ait donné beaucoup d'humour, je n'ai pu m'empêcher de trouver souvent du plaisir à sa lecture […] moralement parlant, il me parait incontestable que c'est un mauvais livre […] j'avoue néanmoins que la lecture de ce roman peut faire naitre quelques réflexions utiles.[106]

Il est évident que le roman a été reçu avec un certain malaise car même si la critique est prête à reconnaître la complexité de l'intrigue, la polyphonie stylistique et l'ironie des *Liaisons dangereuses*, elle reste tout de même sensible au respect de la bienséance, qui est ici équivoque. Le point de vue de Chaillet, entre autres, est emblématique puisqu'il met en avant le malaise suscité par la lecture des *Liaisons dangereuses*, il est pourtant légitime de se demander quel est au juste l'élément qui perturbe autant le public. Il pourrait s'agir du caractère méchant et vicieux du couple Valmont – Merteuil, à ce propos la critique remarque que « les méchants y sont trop supérieurs, les bons trop peu intéressants…[107] ». La critique contemporaine accuse aussi l'auteur de produire un roman qui touche à la pornographie. Cette accusation ne serait plus possible aujourd'hui mais à l'époque, l'œuvre fut déclassée à un roman obscène et Laclos associé par la suite à des auteurs comme Sade ou Rétif[108]. Il reste que, parmi toutes ces possibilités et bien d'autres, l'élément qui gêne le plus la critique est l'ambiguïté de la position de l'auteur. Un livre immoral est-il forcément produit par un auteur immoral ? Bombelles se demande : « Un homme qui sait présenter le vice sous une forme si neuve, si ingénieuse, peut-il avoir une âme

---

[106] C. Gondaud, « La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de "désirs palimpsestueux" », *Acta fabula*, vol. 12, n° 7, disponible [En ligne] URL : http://www.fabula.org/acta/document6478.php consulté la dernière fois le 19 avril 2018.

[107] Lesuire, *Histoire de la République des lettres et arts en France*, cité par C. Gondaud, « La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de "désirs palimpsestueux" », art. cit.

[108] E. Lefranc, *Histoire élémentaire et critique de la littérature, 1838-1844*, cité par C. Seth, « Introduction » à C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. XXII.

honnête ? [109] ». Chaillet se fait lui aussi le porte-parole de ce point de vue en affirmant : « On voit bien que [le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil] sont les deux caractères favoris de l'auteur, ceux qu'il a travaillé avec le plus de complaisance et pour ainsi dire le plus caressés : ils éclipsent tous les autres[110] ». Laclos se retrouve ainsi de plus en plus assimilé à son œuvre et en particulier au couple machiavélique, avec qui il semble partager l'intelligence, la ruse et la lucidité de planification. Cette confusion entre l'auteur et le roman jouera un rôle crucial dans la réception de l'œuvre car elle affectera non seulement l'interprétation des contemporains mais aussi celle de la postérité. Comme Catriona Seth le souligne dans sa préface à l'édition de la Pléiade (2011), le roman ne sera réhabilité qu'au XX^{e} siècle, d'abord dans les milieux littéraires et ensuite, dans les universités, en obtenant ainsi le titre de classique de la littérature française. C'est donc très lentement que le roman de Laclos se fait une place dans l'histoire de la littérature française, *Les Liaisons dangereuses* entrent dans la bibliothèque de la Pléiade seulement en 1932. Il est possible que le public et surtout, la critique du XVIII^{e} siècle ne fussent pas prêts à la modernité incarnée par *Les Liaisons dangereuses*. Ce roman anticipe, en effet, beaucoup de réflexions qui ne seront abordées que par la littérature à partir du XX^{e} siècle[111]. Ce n'est pas par hasard que le roman sera revalorisé quasi un siècle après sa publication.

La réception des *Liaisons dangereuses* est donc très problématique, surtout en vertu de son rapport à la moralité et de la prise de position de l'auteur par rapport à celle-ci. Il s'agit d'un roman qui met en scène une morale douteuse, et bien qu'en termes généraux le roman puisse être envisagé comme un outil pour mettre en garde le lecteur sur les dangers de la vie, est-il acceptable de représenter le vice d'une manière aussi séduisante ? Il est évident que le problème au cœur de la réception des *Liaisons dangereuses* est une fois de plus lié au dilemme du roman, genre qui continue à se voir coincé entre la bienséance et la vraisemblance. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, ce sont l'avertissement de l'éditeur et la préface du rédacteur

[109] Bombelles, cité par C. Seth, « Introduction » à C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. XXIII.
[110] C. Gondaud, « La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de "désirs palimpsestueux" », art. cit.
[111] *Ibid.*

qui rendent problématique la réception du roman puisqu'il est difficile d'affirmer si l'auteur et l'éditeur, qui prennent la parole, sont sérieux ou ironiques dans leur propos.

4.4 La double fonction du paratexte : entre légitimation et ambivalence

Dans le cas des *Lettres de Fanni Butlerd*, une préface, en tant qu'appareil paratextuel, est inexistante car elle est remplacée par la dernière lettre du recueil, qui permet ainsi au *topos* de l'authenticité de s'imposer de manière autonome. Pour *Les Liaisons Dangereuses,* il n'en va pas de même : Laclos ne se contente pas d'une simple préface, il rajoute aussi un avertissement de l'éditeur qui a pour effet d'embrouiller davantage les rapports intradiégétiques et extradiégétiques. En premier lieu, il est pertinent de souligner que l'éditeur ainsi que le rédacteur sont à considérer en tant qu'instances fictives. Ils appartiennent à la diégèse et il ne faut absolument pas les confondre avec l'auteur réel, Laclos. L'éditeur et le rédacteur ont ici le même statut que les personnages et c'est dans cette optique qu'il faut les envisager pour pouvoir interroger ensuite leur fonction dans l'économie du roman.

D'un point de vue temporel, l'avertissement de l'éditeur se situe sur un plan extérieur par rapport à la diégèse car il se situe en 1782, au moment de la parution du roman. L'éditeur est donc un contemporain des lecteurs des *Liaisons dangereuses,* c'est justement pour se justifier auprès de ceux-ci qu'il rédige ces quelques lignes. Dès le début, l'éditeur prend ses distances du manuscrit en soulignant qu'il ne garantit pas l'authenticité du recueil, même si le rédacteur affirmera le contraire quelques pages plus tard. Il déclare qu'il a « des fortes raisons de penser que ce n'est qu'un roman[112] », déclassant ainsi tous les faits narrés à des pures inventions. Bien évidemment, le mot « roman » se charge ici d'une connotation assez négative, surtout à cause du manque, d'après l'éditeur, de vraisemblance. Ce mot clé ne tarde pas à faire son apparition dans l'avertissement : « Il nous semble de plus que l'auteur, qui parait pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et

[112] C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 13.

bien maladroitement par l'époque où il a placé les événements qu'il publie[113] ». Le problème des *Liaisons dangereuses* semble donc être d'ordre temporel car ses personnages ont de « si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle [XVIII^e^] [114] ». Voilà qu'une fois de plus le problème de la vraisemblance se relie à celui de la bienséance. Une fois de plus, la vraisemblance correspondrait à la représentation des choses comme elles devraient être, pas comme elles sont réellement. L'éditeur insiste sur le fait que les mœurs représentées ne sont sûrement pas celles de sa société et si les faits narrés ont quelque chose de vrai, l'auteur n'a pas respecté le principe de vraisemblance en les associant à l'époque des Lumières : « siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toute part, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées[115] ». L'ironie de Laclos, passant par l'énonciation de l'éditeur, atteint ici son apogée. L'utilisation de l'ironie dans le paratexte renverse d'emblée la relation entre préface et roman. Le lecteur modèle, qui perçoit ce décalage de tons, ne peut que placer tout le roman sous le signe de l'ironie par rapport aux principes cardinaux des Lumières. L'ironie demeure aussi dans le fait de tenir un discours d'ordre général et universel : les lumières se sont répandues « de toute part » et elles ont transformé « tous les hommes » et « toutes les femmes » en des êtres parfaits, alors que la société représentée dans le roman démontre le contraire. Nous verrons que les mœurs des personnages sont contestables, que l'éducation des jeunes filles est insuffisante et que la société n'est rien d'autre que le fruit du paraitre.

En ouvrant son roman avec une *captatio benevolentiae* tenue par l'éditeur, Laclos prend ses distances avec son œuvre, en se cachant derrière une figure fictive qui se charge de l'énonciation. Cette démarche lui permet de prendre ses distances avec ce qu'il écrit mais surtout de mettre son roman à l'abri des futures critiques sans s'exposer directement. Laclos, envisageant que son roman sera fort critiqué, anticipe les accusations liées au manque de vraisemblance et de bienséance en fournissant déjà une justification par le biais de l'éditeur : les faits n'ont sûrement pas eu lieu au XVIII^e^ siècle, le roman ne constitue donc pas un portrait de la société des Lumières.

[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*

En outre, il est évident que Laclos se sert ici de l'ironie pour exprimer son propre point de vue même s'il est filtré par les mots de l'éditeur. Non seulement à travers l'ironie, qui consiste à dire l'inverse de ce que l'on pense, mais aussi à travers la prise en charge de l'énonciation de la part de l'éditeur, Laclos met en évidence que les mœurs représentées sont bien celles de son époque et de ses contemporains.

Cette hypothèse est confirmée par le fait que l'avertissement se conclut sur une note tout aussi ironique, lorsque l'éditeur affirme : « C'est que sans doute les mêmes causes ne manqueraient pas de produire les mêmes effets, et que cependant nous ne voyons point aujourd'hui de demoiselle, avec soixante mille livres de rente, se faire religieuse, ni de présidente, jeune et jolie, mourir de chagrin. [116] ». De plus, il y a aussi un autre élément paratextuel qui pointe vers la même direction et qui corrobore notre hypothèse : l'épigraphe. Laclos cite Rousseau en ouverture de son roman : « J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. ». Encore une fois, nous retrouvons les mêmes thèmes qui reviennent : les mœurs associées à un moment historique bien précis, qui est celui de « mon temps », du présent de l'auteur cette fois-ci. L'épigraphe dément donc l'avertissement. De plus, elle permet au lecteur d'associer l'œuvre de Laclos à celle de Rousseau, puisque le roman semble s'inscrire dans le sillage de *La Nouvelle Héloïse*. Encore une fois, il ne s'agit que d'un piège pour le lecteur, qui a ainsi l'impression que Laclos se positionne en imitateur de Rousseau, alors que la portée du roman sera tout autre. Dans le paratexte, il y a donc plusieurs couches d'ironie qui se superposent et qui s'annulent l'une l'autre en confondant le lecteur et en provoquant un sens de désarroi. La polyphonie du paratexte ne fait qu'anticiper celle des lettres, où différentes voix, différents tons et différents registres vont prendre la parole. Ainsi, l'épigraphe et l'avertissement se complètent et résonnent l'une dans l'autre, en harmonie avec la totalité de l'œuvre, ainsi inscrite dans un cadre de sous-entendus et d'ironie.

Dans la préface du rédacteur, le lecteur est confronté à un autre énonciateur qui brouille davantage le cadre énonciatif. Il s'agit toujours d'une instance fictive qu'il ne faut pas confondre avec le vrai auteur. Ce rédacteur a seulement été chargé de remettre en ordre la correspondance avant qu'elle soit

[116] *Ibid.*, p.14.

publiée. Le rédacteur ici met en avant le travail qu'il a opéré sur le prototexte : il nous informe qu'il a dû couper une partie de la correspondance et que le volume ne contient que « le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance[117] ». Le rédacteur est ici en train de rendre compte au lecteur de la stratification textuelle et du fait qu'il a été chargé d'homodiégeticité. En effet, il se présente comme une instance qui d'une façon ou d'une autre a pris part, passivement ou activement, à l'action. Il justifie sa démarche en soutenant qu'il a essayé de conserver les lettres les plus significatives pour la compréhension des événements et pour la mise au point des caractères. Le rédacteur tient à souligner que les lettres n'ont pas été modifiées du point de vue du style car « c'était les lettres mêmes qu'on voulait faire connaître, et non pas seulement un ouvrage fait d'après ces lettres[118] ». Il y a ici le thème de la vraisemblance qui revient : même si le prototexte a été retravaillé, les lettres sont authentiques. C'est pour sauvegarder une telle authenticité que le rédacteur n'a pas modifié les lettres et qu'il est encore possible d'y reconnaître des erreurs mais aussi une grande variété de styles.

Si la présence de plusieurs styles garantit l'authenticité, elle empêche aussi l'ennui à cause de l'uniformité. En effet, d'après le rédacteur : « Le mérite d'un ouvrage se compose de son utilité ou de son agrément, et même de tous les deux[119] ». La pluralité de styles participe sûrement à l'agrément, mais qu'en est-il de l'utilité de l'ouvrage ? Le rédacteur informe les lecteurs que l'utilité de l'ouvrage pourrait être aisément contestée mais qu'elle peut tout de même « rendre un service aux mœurs [en dévoilant] les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes[120] ». Il est évident que le rédacteur essaie de justifier la publication de ces lettres car il faut tout de même justifier l'acte de publication de papiers privés. Dans le cas de Fanni, ce problème est automatiquement réglé puisque l'épistolière décide de publier ses propres lettres. Ici, il y a un rédacteur qui ne prend pas part à l'intrigue et à la correspondance et qui doit justifier sa démarche. Bien évidemment, il le fait en recourant à la vraisemblance et à la bienséance, qui lui permettent de présenter cet ensemble de lettres comme un

[117] *Ibid.,* p. 7.
[118] *Ibid.,* p. 8.
[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*

apologue contre les vices de la société. *Les Liaisons dangereuses* se présentent donc comme une école de vie, un *exemplum* adressé en particulier aux jeunes épouses.

La préface, tout comme l'épigraphe et l'avertissement, ne manque pas d'ironie. Celle-ci, souvent située dans des endroits stratégiques, semble laisser entendre la voix de Laclos en filigrane, cachée derrière celle du rédacteur :

> J'avoue avec sincérité que tous ses reproches peuvent être fondés : je crois aussi qu'il me serait possible d'y répondre, et même sans excéder la longueur d'une préface. Mais on doit sentir que, pour qu'il fût nécessaire de répondre à tout, il faudrait que l'ouvrage ne pût répondre à rien ; et que si j'en avais jugé ainsi, j'aurais supprimé à la fois la préface et le livre.[121]

L'ironie est repérable à la hauteur de la phrase « je crois aussi qu'il me serait possible d'y répondre, et même sans excéder la longueur d'une préface » car c'est exactement ce que le rédacteur fait dans sa préface. Il y a ici une réflexion métanarrative importante sur la fonction de la préface. D'abord, le rédacteur affirme qu'elle fonctionne comme une forme de légitimation puisqu'elle répond à l'avance aux reproches qui pourraient être faits au roman, en mettant en évidence sa fonction morale. Ensuite, il souligne que la préface ne peut pourtant pas « répondre à tout » car le message principal est contenu dans l'ouvrage. La préface aurait donc une fonction de support dans le sens où elle ouvre la voie au roman. Ainsi, c'est à l'ouvrage en soi de répondre à toute autre question. Ainsi, Laclos anticipe une partie des accusations et il se dérobe à la responsabilité de répondre au reste, en indiquant le roman lui-même comme justification.

La réflexion métanarrative à peine esquissée dans la préface peut être poussée plus loin si nous nous arrêtons sur les fonctions attribuées au rédacteur et à l'éditeur. En effet, dans le cas des *Liaisons dangereuses*, il n'y a pas de narrateur autodiégétique, cette instance semble disparaitre tout à fait en laissant la parole aux personnages épistoliers. La narration devient ainsi une affaire collective. Même si le narrateur cède sa fonction narrative, il ne quitte pas la scène puisqu'il se charge de nouvelles fonctions. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, il s'agit justement de la

[121] *Ibid*., p. 11.

fonction extranarrative, qui consiste à commenter le texte, notamment dans les notes, et de la fonction métanarrative qui inclut la rédaction et l'édition. C'est ainsi que les procédés de rédaction et d'édition sont fictionnalisés en favorisant le surgissement d'un appareil paratextuel[122]. L'avertissement de l'éditeur et la préface sont des métarécits qui ont la fonction d'expliquer le récit proprement dit : en partant d'un dossier prototextuel idéal et informe, le lecteur est donc guidé vers le texte en tant que tel. C'est ainsi que « l'histoire du roman, l'histoire de sa création, se trouve intégrée dans le récit romanesque[123] ». La fonction narrative en tant que telle est donc en partie absorbée par une instance épistolaire diégétique, en partie reléguée en marge du texte (dans le paratexte) où elle est prise en charge par l'éditeur et le rédacteur, qui racontent le métarécit.

Ce qui rend problématique la réception des *Liaisons dangereuses*, c'est justement le fait que le lecteur a du mal à cerner le point de vue de Laclos parmi toutes ces autres instances. L'avertissement, la préface et ensuite, les lettres semblent en effet confondre le lecteur, empêchant ce dernier de se construire un point de vue univoque. Si dans *Les Lettres de Fanni Butlerd*, il n'y avait qu'une seule voix à laquelle associer un seul point de vue, dans *Les Liaisons dangereuses* il ne s'agit pas seulement d'un système plus complexe de personnages qui prennent la parole mais aussi de plusieurs instances externes aux lettres qui offrent des points de vue différents et qui guident le lecteur dans son procès interprétatif. D'après nous, la complexité n'est donc pas liée au nombre de voix énonciatrices mais à la structure narrative des deux romans. Déjà en limitant la lecture au paratexte des *Liaisons dangereuses*, il est évident que les promenades inférentielles disponibles sont nombreuses et complexes. Dans ce procédé de complexification des chemins interprétatifs, le recours à l'ironie joue un rôle crucial. C'est donc ainsi que le paratexte participe non seulement à la légitimation du roman mais aussi à son ambivalence. L'ambiguïté qui caractérise la réception de l'œuvre se doit justement à l'impossibilité de situer la voix de Laclos parmi toutes les autres, notamment celles qui participent au paratexte.

[122] J. Herman, *Le Mensonge romanesque*, *op. cit.*, p. 68.
[123] T. Todorov, « Choderlos de Laclos et la théorie du récit », *Tel Quel*, 27, 1966, p. 27-28.

4.5 Riccoboni et Laclos : à propos des *Liaisons dangereuses*

Lorsque *Les Liaisons dangereuses* font leur parution sur la scène littéraire, le roman suscite un vif intérêt qui encourage plusieurs intellectuels à prendre la parole et à exprimer leur avis. Entre autres, Marie-Jeanne Riccoboni s'engage dans une correspondance avec Laclos. La première lettre de Riccoboni témoigne très bien du malaise suscité par le roman lors de sa parution : « Je ne puis le féliciter d'employer ses talents, sa facilité, les grâces de son style, à donner aux étrangers une idée si révoltante des mœurs de sa nation et du goût de ses compatriotes[124] ». Il y a donc d'un côté la reconnaissance du talent et du style de l'écrivain, mais de l'autre côté, le constat que cette élégance de style est mal employée car elle représente « des caractères qui ne peuvent pas exister[125] ». Riccoboni accuse donc Laclos de ne pas avoir respecté à la fois la vraisemblance et la bienséance. D'après la romancière, Laclos aurait représenté des caractères grotesques et exagérés, soit des monstres qui ne se trouvent nulle part, et surtout pas en France. Il est intéressant de remarquer que l'accusation de Riccoboni ne concerne pas le personnage de Valmont, elle se limite à celui de Merteuil, cela s'explicite à la fin de la première lettre : « J'invite M. de Laclos à ne jamais orner le vice, des agréments qu'il a prêtés à Mme de Merteuil[126] ». En effet, tout l'échange épistolaire entre les deux auteurs tourne autour de ce personnage et de sa possible existence. L'accusation de Riccoboni témoigne du fait que la romancière se sent blessée en « qualité de femme […] de Française, de patriote zélée[127] ». Riccoboni récuse ici son rôle de femme de lettres en faveur de celui de femme et de patriote, elle n'attaque donc pas Laclos en tant qu'auteure. Pour Riccoboni, le personnage de Merteuil est problématique puisqu'il donne une mauvaise image de la femme française, une image qui n'est pas vraisemblable et qui blesse donc la sensibilité du public féminin, qui se voit ainsi représenté.

[124] « Correspondance entre Madame Riccoboni et l'auteur des Liaisons dangereuses », dans C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.,* p. 463.
[125] *Ibid*.
[126] *Ibid*.
[127] *Ibid.,* p. 466.

La lettre de Riccoboni preuve que la position de Laclos par rapport aux *Liaisons dangereuses* n'est pas claire, c'est justement la « morale de l'Auteur[128] » qui est questionnée ici. Riccoboni attaque Laclos sur le terrain de la morale, pas sur celui de l'écriture ou de la représentation. La réponse fournie par Laclos est encore plus importante si elle est considérée en fonction du paratexte analysé plus haut. Laclos ne tarde pas à se justifier, en faisant référence à une « expérience plus malheureuse[129] » qui lui permet d'affirmer avec « sincérité » qu'il lui aurait été impossible de peindre la marquise de Merteuil de façon différente. Le champ sémantique de l'expérience pratique des caractères du personnage se prolonge lorsque Laclos écrit qu'effacer « une partie de ce qu'il a vu » signifierait « mentir à sa conscience ». Laclos défend donc son personnage en affirmant qu'il l'a construit en partant de comportements qu'il a pu observer dans le monde. Il justifie sa démarche en se comparant à Molière, qui a réuni dans « un même personnage, les traits épars du même caractère[130] ». De plus, il démonte l'accusation de Riccoboni en affirmant que « Mme de Merteuil n'est pas plus une Française qu'une femme de tout autre pays. […] j'ai donné à celle-ci l'habit Français, c'est que, persuadé qu'on ne peint avec vérité qu'en peignant d'après nature, j'ai préféré la draperie que j'avais sous les yeux[131] ». Il est évident que lorsque Riccoboni attaque *Les Liaisons dangereuses* d'une position presque féministe, Laclos revient vers un discours littéraire et esthétique car il justifie sa démarche par l'adhésion à un principe esthétique bien précis. : celui du vrai.

En prenant le parti du vrai et de la représentation de ce qu'il a vu, comme il l'a vu, Laclos défend aussi l'utilité de son œuvre. Il fait cela en renforçant le point de vue de Riccoboni mais en inversant les priorités[132] puisque pour lui c'est l'utilité qui prime par rapport à la nécessité de plaire. Ainsi, Laclos « a cru qu'en peignant le vice, il pouvait lui laisser tous les agréments dont il n'est que trop souvent orné ; et il a voulu que cette parure dangereuse et séduisante, ne pût affaiblir, un moment,

[128] *Ibid.*, p. 464.
[129] *Ibid*.
[130] *Ibid.*, p. 469.
[131] *Ibid.*, p. 470.
[132] F. Migeot, « Rapport de places et imaginaire dans les lettres de Laclos et Mme Riccoboni », *Semen*, disponible [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/semen/2038 consulté la dernière fois le 25 mai 2018.

l'impression d'horreur que le vice doit toujours exciter[133] ». Laclos met ici en évidence que son objectif ultime était d'être utile et que « ce n'est que pour y parvenir qu'il a *désiré de plaire*[134] ». Dans sa réponse, Laclos fait donc une déclaration de poétique en affirmant avoir voulu rendre « la nature avec exactitude et fidélité[135] », en prenant ainsi ses distances avec la poétique de Riccoboni. Ce n'est pas sans ironie que Laclos compare sa poétique à celle ricobonnienne :

> Quand les Lecteurs, fatigués de ces images attristantes, voudront se reposer sur des sentiments plus doux ; quand ils rechercheront la nature embellie ; quand ils voudront connaître tout ce que l'esprit et les grâces peuvent ajouter de charmes à la tendresse, à la vertu ; M. de Laclos les invitera à relire Ernestine, Fanni, Catesby, etc. etc. etc. Et si à la vue d'aussi charmants tableaux, ils doutaient de l'existence des modèles, il leur dira avec confiance : ils sont tous dans le cœur du peintre.[136]

Il serait possible de reconnaître dans les mots des Laclos les adjectifs qui traditionnellement décrivent la prose féminine, notamment : « sentiments plus doux », « nature embellie », « charmes », « tendresse », « vertu », « cœur ». De plus, le romancier soutient que toutes les caractéristiques évoquées se trouvent non seulement dans les lettres mais aussi dans le « cœur du peintre ». Il serait possible d'entrevoir ici une association entre la prose et la romancière elle-même. Pourtant, l'ironie qui caractérise toute la correspondance, très bien soulignée par François Migeot[137], change les règles du jeu. Toujours ironiquement, Laclos joue le jeu de Riccoboni en orientant son discours vers la différence de genre :

> Peut-être alors, conviendront-ils que c'est aux femmes seules, qu'appartient cette sensibilité précieuse, cette imagination facile et riante qui embellit tout ce qu'elle touche, et crée les objets tels qu'ils devraient être : mais que les hommes, condamnés à un

[133] « Correspondance entre Madame Riccoboni et l'auteur des Liaisons dangereuses », *op. cit.*, p. 465.
[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.*
[137] F. Migeot, « Rapport de places et imaginaire dans les lettres de Laclos et Mme Riccoboni », art. cit.

> travail plus sévère, ont toujours suffisamment bien fait quand ils ont rendu la nature avec exactitude.[138]

À première vue, il pourrait sembler que Laclos associe au sexe de l'auteur un certain type de littérature. En réalité, si nous considérons le passage dans le contexte plus large de la correspondance, nous nous rendons compte que l'ironie joue ici un rôle crucial qui bascule complètement le sens littéral du texte.

Il est évident qu'ici Laclos utilise l'ironie pour se défendre dans un jeu de places[139] qui s'est désormais établi entre les deux écrivains. Dans cette optique, Riccoboni occupe d'abord une place dominante puisqu'elle commence la correspondance en attaquant le personnage créé par Laclos. Le romancier se retrouve ainsi à occuper une place qui l'oblige à se justifier de sa façon de représenter la marquise de Merteuil. Si de son côté, Riccoboni tente d'attirer son correspondant sur le terrain de l'éthique et de la morale, à savoir la responsabilité du romancier par rapport à son public et surtout, de l'homme à l'égard de la femme ; Laclos, dans le but de regagner une place dominante dans l'échange, pousse à l'extrême le raisonnement de Riccoboni avec l'objectif de le mettre à mal. C'est justement à ce moment-là de la correspondance que les rapports de force s'inversent. Cela est évident lorsque Laclos rappelle à Riccoboni que, même si elle est « Française et patriote zélée », elle occupe aussi la place de romancière et elle doit l'assumer. Ainsi, à travers l'ironie, Laclos réoriente le discours en rappelant à Riccoboni qu'ils sont en train de discuter de littérature et qu'il est surtout une question d'esthétique.

Peu à peu, l'ironie de Laclos se renforce et toujours dans le but de mettre à mal le raisonnement de Riccoboni, il commence à emprunter l'attitude et le langage de séducteur de Valmont[140]. Cela devient évident lorsque Laclos commence à se servir des italiques pour altérer les mots de Riccoboni. Ce procédé est fort utilisé

---

[138] *Ibid.*
[139] Nous faisons ici référence à la définition selon laquelle le locuteur serait pris dans un système de positions qui engage son identité. Sa parole convoque l'interlocuteur à occuper une place corrélative. La distribution des places est en partie tributaire du cadre générique dans lequel se déploie l'échange. Elle dépend du contexte social et culturel du dispositif examiné. Définition tirée de *SEMEN 20 Revue de semio-linguistique des textes et discours : le rapport de places dans l'épistolaire*, coordonné par Jurgen Siess et Séverine Hutin, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 9-10.
[140] F. Migeot, « Rapport de places et imaginaire dans les lettres de Laclos et Mme Riccoboni », art. cit.
[140] *Ibid*.

dans *Les Liaisons dangereuses* mais aussi dans *Les Lettres de Fanni Butlerd*. Dans le roman de Laclos, ce procédé est exploité surtout entre Valmont et Merteuil. Comme Laurent Versini l'a très bien souligné dans son édition de la Pléiade, Laclos s'approprie non seulement du langage de Valmont mais aussi de ses techniques, notamment il relance une correspondance que Riccoboni ne semble pas vouloir continuer : « Cette correspondance peut cesser, et même je m'y attends, je sens que vous avez le droit de vous taire, et que je n'aurai pas celui de réclamer contre votre silence[141] » ou encore « il me semble que votre silence me donne le droit de poursuivre, et j'en profite pour éclaircir les objets qui me restent à traiter avec vous[142] ». Le rapprochement avec la prose de Valmont est évident si nous comparons la dernière citation avec le début de la lettre XXXVI des *Liaisons dangereuses* où Valmont écrit : « Après m'avoir condamné sans m'entendre, vous avez dû sentir, en effet, qu'il vous serait plus facile de ne pas lire mes raisons que d'y répondre. […] La nécessité où vous m'avez mis de me défendre suffira sans doute pour en excuser les moyens ». C'est donc ainsi que Laclos oblige Riccoboni à regagner le terrain littéraire et à occuper la place de Merteuil, place qu'elle a tant critiquée.

Dans ce jeu de places qui s'établit entre les deux écrivains, l'ironie joue donc un rôle crucial car d'un côté elle permet de renverser les rapports de force, de l'autre côté de mettre en évidence que le désaccord de Riccoboni et de Laclos se situe surtout sur le plan esthétique. Les deux romanciers font en effet référence à deux conceptions de vraisemblance et de bienséance très différentes et cela est à la fois évident dans les préfaces analysées et dans la correspondance privée. Riccoboni, en critiquant le personnage de la marquise de Merteuil se fait la porte-parole d'une conception très classique de la vraisemblance : la romancière considère comme vraisemblable ce qui peut être reconduit à une maxime générale de comportement. Ce qui est représenté dans le roman doit être admissible ou acceptable d'un point de vue moral, et Merteuil ne l'est pas. Fanni, même si elle se fait séduire, gagne toute la sympathie du lecteur puisqu'elle est la victime d'un système que Merteuil incarne. C'est surtout cela qui perturbe la romancière : Fanni dénonce la démarche de séduction d'Alfred, Merteuil fascine le lecteur et, avec ses ruses diaboliques, elle

[141] « Correspondance entre Madame Riccoboni et l'auteur des Liaisons dangereuses », *op. cit.*, p. 468.
[142] *Ibid.*, p. 476.

l'encourage à faire de même. Cette perspective explique aussi pourquoi l'attaque de Riccoboni s'adresse seulement à la marquise et pas au vicomte, finalement Alfred et Valmont sont deux séducteurs. Laclos est donc accusé de ne pas avoir respecté la règle de vraisemblance et, il en va de soi, celle de bienséance. Riccoboni est très explicite à ce propos lorsqu'elle s'exclame : « Tant de dépravation irrite et n'instruit pas ; on s'écrit à chaque page, cela n'est point, cela ne saurait être ! L'exagération ôte au précepte la force propre à corriger[143] ». *Les Liaisons dangereuses* est donc déclassé à un roman d'exagération puisqu'il met en scène une intrigue qui n'est pas en accord avec la conception de vraisemblable.

La correspondance entre Riccoboni et Laclos est donc particulièrement intéressante car elle nous offre un aperçu à la fois de l'opinion de Riccoboni, partagée d'ailleurs par des nombreux intellectuels, et de celle de Laclos lui-même. De plus, elle met en évidence que même s'il pourrait sembler que les accusations de Riccoboni sont motivées par la différence de genre (au début, elle écrit « en qualité de femme »), elles s'appuient en réalité sur une distance d'ordre esthétique et Laclos ne tarde pas à le lui rappeler. Il affirme, en parlant d'auteur à auteur, qu'il vise à représenter les choses pour ce qu'elles sont, pas pour ce qu'elles devraient être. Grâce à l'ironie, Laclos reprend non seulement le contrôle dans les rapports des places mais en même temps, il met à mal l'accusation de Riccoboni. Il est vrai que les deux auteurs font référence à deux esthétiques du vraisemblable différentes, il faut tout de même souligner qu'entre la publication des *Lettres de Fanni Butlerd* et celle des *Liaisons dangereuses* vingt-cinq ans se sont écoulés. Les deux romans ne sont pas tout à fait contemporains, pourtant la critique de Riccoboni est importante car elle nous offre un échantillon du point de vue de la période. La plupart des critiques adressées au roman de Laclos portent en effet sur les mêmes principes, comme Catriona Seth l'a montré dans sa préface à l'édition de la Pléiade. Cela met en évidence que, même à l'aube de la Révolution, la critique continue à adopter une perspective réactionnaire par rapport à toute œuvre qui s'éloigne des canons esthétiques traditionnels.

[143] *Ibid.*, p. 472.

5. LA VOIX DU FÉMININ

5.1 La voix de Fanni : entre sentiment et langage

Le roman épistolaire est un genre qui permet au personnage de rendre compte de soi-même à la première personne. Dans le cas des *Lettres de Fanni Butlerd*, le lecteur a directement accès à l'intimité de l'héroïne et il suit étape par étape la naissance et le développement du sentiment amoureux. C'est surtout en vertu de cela que *Les Lettres de Fanni Butlerd*, ainsi que la plupart des romans de Riccoboni, ont souvent été associés au genre du roman sentimental. Le vrai protagoniste semble être en effet le sentiment amoureux, dont Fanni se fait la porte-parole. À cet égard, le fond et la forme se rejoignent puisqu'il n'est pas suffisant de dire que Fanni parle d'amour, elle vit cet amour en l'écrivant. Les lettres et l'écriture jouent ici un rôle crucial car elles sont d'un côté un véhicule de transmission du sentiment, de l'autre côté un véritable vecteur d'action. En effet, la séduction s'opère par les lettres que Fanni reçoit mais surtout par celles qu'elle écrit[144]. Il est intéressant de remarquer que le point crucial du roman correspond justement à celui où Fanni se rend compte de l'impossibilité de représenter linguistiquement son sentiment. C'est à ce moment qu'un changement s'opère à la fois dans l'attitude de Fanni et dans son écriture. Le lecteur la voit de plus en plus se débattre avec les mots en essayant de donner voix à ce qu'elle ressent. Il y a donc une analogie qui s'établit entre l'écriture et le sentiment dans la mesure où l'un évolue avec l'autre. Il est donc vrai que le roman met au centre le sentiment, mais le langage occupe lui aussi une place qui n'est pas négligeable. C'est donc dans cette optique de complémentarité entre langage et sentiment que nous nous proposons d'analyser *Les Lettres de Fanni Butlerd*.

Au début du roman, la prose de Fanni se présente maladroite et nourrie de clichés littéraires. Le lecteur se rend compte dès les premières lignes que l'épistolière écrit ses lettres en partant d'un code préexistant, à ce propos la lettre I fournit un excellent exemple. La lettre s'ouvre sur un ton de légèreté qui est renforcé par l'activation du champ sémantique du rêve, de l'imagination et surtout, des illusions : « Heureux par de riantes illusions, qu'a-t-on besoin de la réalité ? » ou encore, « Je

[144] J. Hinde Stewart, « Introduction » à M-J. Riccoboni, *Lettres de Fanni Butlerd*, *op. cit.*, p. XV.

n'ai point dormi, point rêvé ; mais j'ai tant songé, tant pensé, que je crois que je ne pense plus ». Il y a ici une mise en valeur du paradigme linguistique réalité-rêve, en effet ces deux termes apparaissent plusieurs fois dans l'espace d'une dizaine de lignes. Cet incipit met en avant aussi un autre élément cardinal du roman : toute l'histoire d'amour entre Fanni et Alfred se fonde sur une illusion : « Une douce erreur forme tout l'agrément de notre vie » (FB, I). La passion que le lecteur voit ici à peine esquissée est déjà destinée à se révéler malheureuse et le mot « erreur » prend toute sa force prémonitoire[145]. Si Alfred se révèle infidèle, c'est qu'il l'était depuis le début et dès la première lettre Fanni est victime d'une image d'Alfred qui ne correspond pas à la réalité. Il y a une erreur de perspective de la part de l'héroïne car finalement elle tombe amoureuse d'une idée qu'elle a elle-même créée au moyen de l'écriture. Cette idée est pourtant destinée à se briser au contact avec la réalité des choses et la lettre CXVI nous donne un aperçu des conséquences de cette confrontation entre l'idéal et le réel. Encore une fois, la première lettre rejoint la dernière lorsque Fanni écrit à propos de la réalité : « Loin de remplir l'idée que nous avions d'elle, souvent elle détruit le bonheur dont nous jouissons » (FB, I).

Le paradigme linguistique réalité-rêve ne concerne pas seulement la première lettre, au contraire il est développé par Riccoboni tout au long du roman, avec une présence plus massive dans les premières lettres. Dans la lettre III, Fanni écrit à Alfred : « Votre lettre m'a fait rêver » et dans la lettre IV : « Quelques larmes tombées sur mes mains, m'ont tirée de ma rêverie ». L'évocation de la rêverie en ouverture de roman pourrait présenter Fanni comme un personnage badin et romanesque alors qu'elle n'est pas simplement une jeune femme rêveuse, puisque ses lettres mettent aussi en évidence un côté plus rationnel. En effet, Fanni ne se laisse pas entrainer par les lettres flatteuses d'Alfred de manière inconsciente. Il y a toujours dans ses lettres une tentative d'expression de ses sentiments mais aussi une analyse ponctuelle de ce qu'elle éprouve. Souvent, le lecteur a l'impression que Fanni écrit à elle-même et pour elle-même, tant l'analyse est précise et profonde. Cela est particulièrement évident dans la lettre II. Au début de la lettre, Fanni récuse le sentiment amoureux : « Je ne veux point que vous m'aimiez, je ne veux point que

[145] P. Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle : 1713-1807*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 738.

vous soyez sérieux, je vous défends de me plaire, je vous défends de m'intéresser ». Ce passage met en avant que Fanni connait un code sentimental préexistant et qu'elle s'y inspire dans son attitude d'épistolière. Au début du roman, Fanni se réfère de manière assez explicite aux règles de l'amour courtois selon lesquelles la femme doit refuser les dons d'amour offerts par le chevalier. Le passage suivant est pourtant intéressant car il est clair que Fanni commence à réfléchir sur les émotions qu'elle ressent : « Mon amitié devient si tendre, qu'elle commence à m'inquiéter ». L'objet de la réflexion devient ainsi le sentiment en tant que tel et les effets qu'il a chez la jeune épistolière. Cela devient plus explicite lorsque Fanni écrit : « J'ai lu deux fois votre billet, et j'allais le relire une troisième, quand je me suis demandée raison de ce goût pour la lecture ». Il y a là un véritable repli de l'épistolière sur elle-même puisqu'elle s'interroge directement à propos de ce qu'elle ressent. De ce point de vue, le roman par lettres se rapproche du journal intime car les lettres deviennent pour Fanni un espace de communication avec Alfred mais surtout un espace d'auto-réflexion. Les lettres de Fanni donnent ainsi accès à l'évolution d'un sentiment. Nous assistons à l'inquiétude de l'héroïne lorsqu'elle se rend compte que les lettres d'Alfred lui provoquent une tendresse tout à fait nouvelle, à la joie qu'elle ressent chaque fois qu'elle reçoit une lettre. Dans la lettre IV, Fanni écrit : « Une foule d'idées m'embarrasse et m'afflige ». Le lecteur est donc confronté à la naissance d'un sentiment et à son développement grâce à une « suite d'instantanés[146] » qui sont les lettres. La succession de lettres permet ainsi de tracer « Ce délire qu'est la passion, fait de transports et de désespoirs[147] ».

Dans les lettres de Fanni, l'analyse ponctuelle du sentiment débouche sur un déchirement lié à l'impossibilité de conjuguer la raison et le sentiment. Un exemple de cela se trouve dans la lettre IV où Fanni écrit : « Mon cœur adopte toutes [les idées] qui vous sont favorables. Ma raison rejette tous mes vœux, combat tous mes désirs, s'élève contre tous mes sentiments… ». Ici, Fanni rend explicite le bouleversement qu'elle ressent, l'effort qu'elle essaie de faire pour que la raison ne prenne pas le dessus sur le sentiment. Ce dernier passage met en évidence aussi un autre aspect du langage de Fanni : depuis la lettre III, l'épistolière commence à se

[146] J. Rousset, *Forme et signification, op. cit.*, p.69.
[147] *Ibid.*

servir de la réticence. Chaque fois qu'elle se voit incapable d'exprimer une idée, soit parce que les moyens linguistiques lui manquent, soit parce que la morale ne permet pas à une jeune fille de dire certaines choses, Fanni recourt à la réticence. La réticence se charge dans ce cas d'une fonction iconique[148] puisqu'elle met en évidence un moment de stress ou de malaise. Le personnage est en difficulté car il ne sait plus quoi dire ou comment le dire, la réticence devient ainsi un indice que le personnage n'arrive plus à contrôler ses émotions, qu'il ne se maitrise plus. La réticence ainsi que les questions rhétoriques se chargent donc d'une fonction iconique qui permet au lecteur d'en savoir plus à propos du personnage, c'est ainsi que le non-dit devient même plus important que ce qui est explicité. La lettre XI contient presque seulement des questions rhétoriques que Fanni adresse à elle-même : « Le sommeil me fuit ; pourquoi m'obstiner à le chercher ? Il peut calmer le trouble de mes sens ; mais la douceur du repos vaut-elle l'agitation que donne l'amour ? », « Je sens qu'il m'est difficile de résister longtemps à la douce espérance de vous rendre heureux : j'éloigne les occasions, n'est-ce pas avouer que je les crains ? Mais d'où vient que je me sens révoltée à la seule idée ? … ne m'avez-vous pas promis une éternelle amitié ? … je compte sur vos promesses … ». Ici, Fanni semble s'adresser à elle-même plutôt qu'Alfred, qui semble devenir d'un coup un destinataire secondaire. L'héroïne n'arrête pas de s'interroger, de chercher dans son âme les raisons qui pourraient expliquer son ressenti. Ces deux passages montrent donc que le langage et le sentiment sont deux éléments complémentaires dans *Les Lettres de Fanni Butlerd* car ils s'influencent et ils s'enrichissent l'un l'autre.

Un autre exemple de cette coopération entre langage et sentiment, où le langage se charge d'une fonction iconique, est perceptible dans la lettre XL. Dans la plupart des lettres, Fanni vouvoie Alfred, il y a pourtant des moments où la passion prend le dessus sur la rationalité. Cela est linguistiquement éclatant lorsque Fanni passe du vouvoiement au tutoiement. Au début de la lettre XL, Fanni écrit : « Je ne cesse point de vous répéter que je vous aime […] Puissiez-vous, mon cher Alfred, prendre autant de plaisir à l'entendre, que j'en ressentirai toujours à vous le dire ! » pourtant, quelques paragraphes plus bas, elle se laisse prendre par la rêverie et elle s'exclame : « Tu n'es pas là ? Quoi ! Tu n'y seras point demain, ni après ? Tu n'y

[148] A. Zirker, M. Bauer, O. Fischer, *Dimensions of Iconicity*, Amsterdam, John Benjamins, 2017.

seras donc jamais, mon cher Alfred ? […] Ah ! Qu'un moment de ta présence, qu'un seul de ces baisers que tu lui prodiguais, porteraient de joie dans son âme ! Mais tu ne m'entends point. Hélas ! ». Il est aisé de reconnaître le glissement du vouvoiement au tutoiement. Cela a une fonction iconique dans le sens où ce changement de registre indique que Fanni est sous l'emprise de ses sentiments et de sa passion, elle est dans un moment de stress et le langage traduit ce stress. Lorsqu'elle ne peut plus contrôler sa raison, elle ne peut pas non plus contrôler son langage. Le langage écrit devient donc dramatique dans le sens où il traduit les émotions du personnage au moment où il écrit la lettre.

Il est même possible d'affirmer que le sentiment évolue grâce au langage. À un moment donné, il est évident que Fanni n'écrit plus seulement pour aimer Alfred. Le style simple et maladroit des premières lettres se fait de plus en plus sûr et construit, en atteignant son apogée dans la lettre CXVI. De plus, il est évident que le style n'est pas le seul qui évolue : les lettres se font aussi plus longues et construites. La réflexion de Fanni se fait plus raffinée elle aussi car si d'abord elle porte seulement sur le sentiment, ensuite elle devient métalittéraire car elle réfléchit sur l'écriture en tant qu'acte en soi. Il est évident que Fanni commence à écrire pour exister, dans la lettre XL elle affirme justement : « J'écris pour écrire ». Renoncer à l'amour pour Alfred signifie renoncer à l'écriture et le lecteur a du mal à dire laquelle des deux renonciations est la plus douloureuse. Si au fur et à mesure que le roman avance, l'écriture se fait plus sûre, le sentiment amoureux en revanche suit une courbe descendante puisqu'on passe de l'amour au mépris. Ce mépris est flagrant dans la lettre CXVI, où l'accusation particulière devient une accusation générale, elle n'est plus adressée seulement à Alfred mais à tous les hommes. Fanni sort donc de l'écriture intime pour aller vers une écriture publique.

Dès le début de la correspondance entre Fanni et Alfred, il est évident que les deux épistoliers ont des styles très différents. Bien que le lecteur n'ait pas un accès direct aux lettres d'Alfred, il peut en repérer les traces dans les mots de Fanni. Un exemple de cela se trouve dans la lettre VII :

> Vous écrivez avec tant de délicatesse ; vous dites si bien, si précisément ce que vous voulez dire ; une expression si tendre anime votre style, que vous devez trouver de la sécheresse dans le mien. Avez-vous plus d'esprit que moi ? Dans cette occasion je ne veux pas le croire ; mais vous dites tout ce qu'il vous plait, moi je dis souvent bien plus que je ne veux, et pourtant bien moins que je ne pense. (FB, IV)

Fanni fait l'éloge du style d'Alfred qui semble être plus soigné, plus contrôlé que celui de l'héroïne. Elle souligne que son correspondant dit les choses de manière précise, alors qu'elle a souvent du mal à trouver ses mots. Un exemple de cette difficulté de Fanni se trouve dans la lettre XXV : « Vous dites que ce que je sens pour vous, n'est pas de l'amour : vous avez bien raison. Non, ce n'en est point : c'est bien mieux, c'est bien plus, c'est l'assemblage de tous les sentiments qui peuvent toucher un cœur pour l'objet le plus digne d'inspirer tous ceux qu'il est possible de ressentir ». Dans ce passage, Fanni s'est chargée de la tâche la plus difficile : essayer de définir l'amour. Elle produit des périphrases, des comparaisons dans l'effort de dire un sentiment qui est d'emblée indicible. La difficulté de Fanni à exprimer ce qu'elle ressent témoigne de la sincérité de ce sentiment. Sa prose traduit le désarroi que seulement un sentiment sincère peut provoquer. Fanni, en tant que sujet amoureux, n'arrête pas de courir dans sa tête, son discours existe par bouffées de langage qui surgissent en fonction de circonstances aléatoires[149]. Elle écrit sans se soucier des répétitions ou des contradictions puisqu'elle essaie tout simplement de donner voix à ce qui lui passe par la tête à un moment donné. Pour faire cela, Fanni se réfère à ses propres codes du sentiment amoureux : elle puise dans sa propre réserve de figures selon ses besoins et en suivant son imaginaire. C'est pour cette raison que sa prose relève du vrai alors que celle d'Alfred semble plutôt artificielle, flatteuse et éloquente. Le lecteur suit Fanni dans ses crises de désespoir ainsi que dans ses craintes ou encore dans les moments de délire à cause de l'absence. Fanni l'affirme elle-même dans la lettre LX : « Mon style est toujours assujetti aux impressions que mon âme reçoit ». Ainsi, le lecteur vit avec elle chaque étape de l'évolution du sentiment amoureux.

[149] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.7.

Un autre élément crucial dans *Les Lettres de Fanni Butlerd* est justement l'absence. D'un côté, elle est la condition nécessaire pour qu'il y ait une correspondance, de l'autre l'éloignement permet aux lettres d'acquérir une valeur plus physique, voire sensuelle. Dans ce roman, Alfred est vu comme une grande absence, à la fois du point de vue narratologique car ses lettres font partie du prototexte, et du point de vue thématique car Fanni souffre de son absence. En effet, les lettres remplacent l'amant éloigné, elles deviennent une compensation de l'absence au point que pour Fanni la lettre remplace, physiquement, l'amant : « Et puis je ne sais ce que je fais. Je mets la lettre dans mon sein, et puis je la reprends, et puis je la baise mille fois » (FB, XLVII) ou encore : « J'ai mis la lettre sur mon sein, mon visage sur la lettre, et je l'ai baignée de mes larmes… elle sera sur mon cœur cette lettre que tu as touchée ; elle y sera toujours, jusqu'à ce qu'une autre de la même main vienne l'en ôter pour prendre sa place… » (FB, XLVIII). Dans ces extraits, Fanni donne voix à son désir, désir qui ne peut être exprimé que par les mots au moyen des lettres.

Comme Roland Barthes le souligne dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977), la figure de l'absence est : « Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon[150] ». Pour que cette figure soit mise en place il y a des conditions nécessaires : « Il n'y a d'absence que de l'autre[151] » c'est donc l'autre qui part et l'amoureux qui reste : « Sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur une place, *en souffrance*[152] ». Les mots de Barthes retracent parfaitement la condition de Fanni, immobile, chez elle, toujours en attente d'Alfred ou d'une lettre de celui-ci : « Il n'y a que cinq jours que vous êtes parti : déjà si triste, si abattue, que ferai-je dans la suite ? J'attends votre lettre demain » (FB, XLI). Il faut reconnaître dans cette situation un *topos* littéraire des plus fréquents car, historiquement, ce sont les femmes qui se chargent de donner voix au discours de l'absence[153]. L'homme est chasseur et voyageur, alors que la femme attend, fidèle comme Pénélope à l'égard d'Ulysse. C'est donc la femme qui dit

[150] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op cit*. p. 19.
[151] *Ibid.*
[152] *Ibid.*
[153] *Ibid*., p. 20.

l'absence pour la simple raison qu'elle en a le temps : elle écrit, elle chante ou elle tisse cette souffrance déchirante qui est l'absence. Fanni écrit sans cesse et dans ses lettres, le *Pothos* (désir de l'être absent) et le *Himéros* (désir de l'être présent) s'entremêlent de façon à ce que le premier débouche sur le deuxième.

La correspondance du *Pothos* et du *Himéros* devient évidente là où la lettre remplace pour Fanni l'amant absent. La lettre devient un remplaçant de la personne aimée : « Que votre lettre est tendre ! Qu'elle est vive ! Qu'elle est jolie ! Je l'aime … je l'aime mieux que vous ; car je vous quitte pour la relire. » (FB, X). Fanni semble même préférer la lettre à Alfred puisqu'Alfred est loin, la lettre, en revanche, est entre ses mains, tangible et réelle. La lettre incarne le *Himéros*, ce désir qui n'existe qu'au temps présent, tout comme la lettre qui est capable de fixer les émotions d'un instant dans un éternel présent. De plus, la lettre a été écrite directement par Alfred : sa main a touché le papier, la lettre devient donc pour Fanni un moyen indirect pour toucher Alfred : « J'ai mis tout mon visage sur ce papier, qui a été dans tes mains. Je croyais t'entendre me parler, voir cette mine aimable, cette bouche » (FB, LI). Le langage se caractérise par une certaine consistance, il devient comme un deuxième corps de l'être aimé. Le langage de Fanni tremble de désir lorsqu'elle s'imagine, et se décrit, en tant que voyeuse pénétrant dans la chambre d'Alfred : « C'est comme si [elle] avait des mots en guise des doigts, ou des doigts au bout de [ses] mots[154] ». C'est ainsi que l'absence permet aux mots de remplacer les corps. Ce transfert des qualités du corps de la personne aimée à la lettre s'opère selon le principe suivant : « Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient part de ce corps et le sujet s'y attache passionnément »[155]. Dans le cas de Fanni, la lettre d'Alfred devient un prolongement du corps aimé. Elle se charge ainsi d'une connotation bien précise : tantôt, la lettre est associée à la présence, elle engendre donc de la joie ; tantôt, elle est associée à l'absence, elle provoque donc du chagrin et un sentiment d'abandon.

Pour résumer, à première vue la voix de Fanni semble s'insérer, sur le plan thématique, dans un discours associable à celui du roman sentimental. Cela se justifie par le fait que pour donner voix à son héroïne, Riccoboni fait référence à un code

[154] *Ibid.*, p.87.
[155] *Ibid.*, p. 205.

sentimental classique : elle se sert notamment du *topos* littéraire de l'absence et de l'abandon. Ensuite, nous avons explicité qu'au moyen des lettres, Fanni fournit une radiographie de ses émotions et de ses sentiments, en permettant au lecteur d'en suivre l'évolution de près. Notre analyse a pourtant fait émerger d'autres éléments : nous avons vu que la réflexion de Fanni peut être considérée comme à la fois intime et métalittéraire puisqu'elle met en évidence la coopération entre langage et sentiment. Nous avons aussi essayé de montrer que cette coopération permet, grâce à l'iconicité, de donner voix non seulement au sentiment mais aussi à un désir plus physique. Cette première approche nous permet donc d'avancer l'hypothèse que le roman de Riccoboni ne soit pas aussi monolithique qu'il pourrait sembler.

5.2 Les nombreuses voix des *Liaisons dangereuses*

Si *Les Lettres de Fanni Butlerd* ont été traditionnellement associées au roman sentimental, *Les Liaisons dangereuses* relèvent traditionnellement du roman libertin. Cette association entre le roman et le sous-genre libertin est possible surtout en vertu des lettres du couple Valmont-Merteuil, qui se distinguent par leur lucidité et par la noirceur des objectifs. Les lettres du couple libertin ne sont pourtant pas les seules lettres importantes pour le développement de l'intrigue : aux lettres de Valmont et de Merteuil se juxtaposent en effet celles de Cécile Volanges et de la présidente de Tourvel, de Danceny et de Mme de Rosemonde, qui relèvent d'un ton tout à fait différent. Nous nous limiterons à l'analyse des voix féminines, en particulier de celles de Cécile Volanges et de Merteuil en partant du constat que les voix des *Liaisons dangereuses* se partagent en deux catégories principales : les voix naïves et sincères et celles machiavéliques.

5.2.1 Cécile Volanges ou la voix de l'ignorance

Le roman s'ouvre sur une lettre de Cécile Volanges, jeune fille de quinze ans qui vient de sortir du couvent des Ursulines. La lettre est principalement à caractère narratif, elle se limite à raconter une suite d'évènements en mettant en évidence les différences entre la vie dans le pensionnat et la nouvelle vie à la maison, où Cécile

affirme avoir une femme de chambre, une chambre à elle seule, un cabinet et un secrétaire dont elle possède la clé. Dans la lettre I, il est évident que le fond et la forme correspondent car la prose et la conduite de Cécile sont très simples et naïves. Dans l'économie du roman, Cécile prend la parole en premier puisqu'elle représente la première candidate à l'éducation des femmes proposée par *Les Liaisons dangereuses*. En effet, dans la préface du rédacteur, il est clair que les destinataires principales du roman sont les femmes : mères, épouses, jeunes filles, etc. Le rédacteur se vante même d'avoir reçu l'approbation d'une mère qui a su comprendre l'utilité du roman pour « son sexe[156] ». Le roman se place donc sous le signe de l'initiation et Cécile, dès sa première lettre, se présente au lecteur comme la candidate idéale en tant que jeune fille, candide et sans aucune expérience du monde. Peu après, Merteuil nous la décrit, non sans ironie, comme : « L'héroïne de ce nouveau roman […] elle est vraiment jolie ! Cela n'a que quinze ans, c'est le bouton de rose ; gauche, à la vérité, comme on ne l'est point, et nullement maniérée » (LD, II)[157].

Cette présentation de Cécile, d'abord par ses propres mots, ensuite par ceux de la marquise de Merteuil, encourage le lecteur à s'interroger sur la question de l'éducation des jeunes filles dans les couvents. Cécile représente en effet un échec de ce type d'éducation, qui vise seulement à transformer les jeunes filles en de bonnes mères et en de bonnes femmes. Cette hypothèse est corroborée par le fait qu'en 1783, un an après la publication des *Liaisons dangereuses*, Laclos se consacre à des traités sur l'éducation des femmes, il est donc clair que ce thème lui est particulièrement cher. Son point de vue à l'égard de la question est d'ailleurs explicite lorsqu'il s'arrête sur les conséquences néfastes d'une telle éducation, qui ne déboucherait sur rien d'autre que l'esclavage : « O femmes ! […] venez apprendre comment, nées compagnes de l'homme, vous êtes devenues son esclave. […] Apprenez qu'on ne sort de l'esclavage que par une grande révolution. Cette révolution est-elle possible ? C'est à vous seules à le dire puisqu'elle dépend de votre courage[158] ». D'après

[156] C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit*., p. 10.
[157] Dorénavant toute citation tirée des *Liaisons dangereuses* sera signalée avec l'abréviation LD suivie du chiffre romain indiquant la lettre concernée.
[158] C. de Laclos, « Discours pour l'académie de Châlons-sur-Marne », *Œuvres complètes*, éd établie par L. Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 390-391.

Laclos, une éducation insuffisante a donc réduit les femmes à occuper une place d'esclaves, à la merci des hommes et de leurs désirs, l'histoire de Cécile Volanges en est la démonstration. Dans la lettre II, la marquise de Merteuil ne tarde pas à associer Cécile à une héroïne romanesque qui suit (ou subit) une initiation au vice et au libertinage à la manière de Manon Lescaut, de Marianne, de Pamela ou de Clarissa, anticipant même les héroïnes de Sade, Justine et Juliette.

La juxtaposition de la première et de la deuxième lettre ne fait que souligner la distance entre Cécile et Merteuil sur le plan du fond et de la forme. Si la lettre naïve et simple de Cécile présente ce personnage comme un chef de file des épistoliers sincères, celle de Merteuil souligne dès le début la maitrise du style et du langage mais surtout la lucidité d'action. Merteuil incarne toutes les caractéristiques dont Cécile est dépourvue. L'embarras et la maladresse de Cécile correspondent à une rationalité froide et à un contrôle des situations presque absolu de la part de Merteuil. La marquise se montre au lecteur comme un personnage calculateur, mis en position de tout savoir, de tout prévoir et de tout gérer. Elle incarne un *deus ex machina* capable de conduire le jeu à son gré. La lettre devient pour la marquise un espace de stratégie, poussée à l'extrême par un art raffiné du double langage.

Comme la marquise représente la voix machiavélique, Cécile se fait la porte-parole des personnages naïfs et sincères, incapables de dissimuler : elle agit sous l'impulsion de ses sentiments, elle fait confiance à la marquise et au vicomte en suivant aveuglément leurs conseils. À l'inverse de Fanni Butlerd, il est clair que Cécile ne prend pas le temps de réfléchir, ni sur ses sentiments ni sur ce qui lui arrive. Elle se laisse conduire vers sa propre chute sans même s'en rendre compte. La distance qui s'établit entre Fanni et Cécile à l'égard du « savoir » est particulièrement évidente dans les lettres qui décrivent comment elles se sont données respectivement à Alfred et à Valmont. Les lettres de Fanni insistent beaucoup sur la prise de conscience de l'héroïne, elles témoignent d'une réflexion importante à la fois sur l'acte et sur ses conséquences : « Voyez quel est le sacrifice que vous exigez. Je sais qu'il est sans prix pour celui qui le demande, qui l'attend ; mais trop souvent dès qu'il est fait, dès que la victime est immolée, les fleurs qui la paraient se fanent, et l'on n'aperçoit plus en elle qu'un objet ordinaire » (FB, XIII). Ainsi, Fanni est consciente des risques qu'elle prend en se donnant à Alfred, c'est pour cette raison

qu'une fois qu'elle s'est donnée, elle affirme : « Je n'ai point cédé ; un moment de délire ne m'a point mise dans ses bras : je me suis donnée ; mes faveurs sont le fruit de l'amour, sont le prix de l'amour » (FB, XXX). Il y a ici une prise en charge de la responsabilité liée à l'acte accompli. Elle n'est pas tombée dans un piège puisqu'elle a agi de manière consciente, raisonnée et motivée par un amour sincère. Le fait d'assumer son choix est pour Fanni une raison d'orgueil et pas de honte. L'amour charnel n'est pas une fin en soi puisqu'il est associé à une certaine élévation spirituelle et c'est surtout pour cette raison que le lecteur n'arrive pas à condamner l'acte de Fanni. Au contraire, il a tendance à sympathiser avec l'héroïne.

Le cas de Cécile Volanges est tout à fait différent car dès le début du roman, il est évident que Cécile est victime d'un système qui la dépasse. Elle n'est qu'une marionnette entre les mains de Merteuil et de Valmont et il est clair qu'elle n'a pas les moyens pour se défendre du couple machiavélique, peut-être à cause de l'éducation qu'elle a reçue. La lettre II explicite la « rouerie » conçue par Merteuil, exprimée sans aucun filtre ni censure. Cette rouerie constitue le moteur du roman, la cause première de tous les malheurs qui suivront, rien n'est donc caché au lecteur. La relation entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont fait partie du prototexte, elle est pourtant nécessaire à la compréhension du texte. Nous savons que la marquise a été quittée par le comte de Gercourt pour l'Intendante (celle-ci amante de Valmont) et que la marquise a décidé de se venger de cette trahison en demandant au vicomte de Valmont de séduire la jeune Cécile Volanges, qui vient d'être promise en mariage au comte de Gercourt. Il est intéressant de remarquer que dans la lettre II, la marquise se sert, non sans ironie, du verbe « former » pour indiquer la démarche de séduction qu'elle demande à Valmont d'entreprendre. Valmont à son tour s'exprime à ce propos en affirmant : « Sans doute on ne lui a pas bien appris, dans son couvent, à combien de périls divers est exposée la timide innocence, et tout ce qu'elle a à garder pour n'être pas surprise » (LD, XCVI). Il est donc clair que Cécile sera initiée non pas à la vertu mais au vice et au libertinage. Dans ses traités sur l'éducation des femmes, Laclos insiste en effet sur cet aspect : « Les dangers d'une enfance ou d'une adolescence livrées aux futilités du monde ou bien aux préjugés du couvent, […] la négation de la sexualité, par exemple, et la glorification ascétique de

la chasteté apparaissent comme une mutilation[159] ». *Les Liaisons dangereuses* mettent donc en scène les conséquences néfastes que cette éducation peut entrainer.

Les lettres XCVI et XCVII nous permettent de comparer le point de vue de Valmont avec celui de Cécile à l'égard de l'acte de séduction. Les mots de Valmont relèvent du champ sémantique de la bataille et de la ruse, la séduction devient pour lui un combat, un jeu de force et d'éloquence : « Portant toute son attention, toutes ses forces, à se défendre d'un baiser, qui n'était qu'une fausse attaque, tout le reste était laissé sans défense » (LD, XCVI). Il y a du calcul et une parfaite maitrise de la situation, chaque geste est pondéré et justifié grâce à une éloquence qui ne laisse aucune chance à Cécile. Dans sa version des faits, elle ne tarde pas à affirmer que « M. de Valmont a des façons de dire, qu'on ne sait pas comment faire pour lui répondre » (LD, XCVII). Cécile se donne sans savoir ce qu'elle fait, et cela est manifeste dans sa lettre à la marquise (LD, XCVII) à la fois dans le fond et dans la forme. La prose de Cécile est troublée, on voit qu'elle cherche ses mots : « … Comment vous raconter ? comment vous dire ?... Je ne sais comment faire » ou encore « Apprenez donc… ma main tremble, comme vous voyez, je ne peux presque pas écrire, je me sens le visage tout en feu…Ah ! c'est bien le rouge de la honte. Hé bien ! ». Ces deux extraits ne sont qu'un échantillon de la prose de Cécile, où le langage devient iconique et traduit le trouble du personnage. Plus on approche de l'aveu de Cécile à la marquise, plus la confusion s'empare du personnage et de son langage :

> Il a voulu m'embrasser ; et pendant que je me défendais, comme c'est naturel, il a si bien fait, que je n'aurais pas voulu pour toute chose au monde… mais, lui voulait un baiser auparavant. Il a bien fallu, car comment faire ? […] Ensuite, il ne s'est pas retiré davantage. Il en a voulu un second ; et celui-là je ne savais pas ce qui en était, il m'a toute troublée ; et après, c'était encore pis qu'auparavant. Oh ! par exemple, c'est bien mal ça. Enfin, après…, vous m'exempterez bien de dire le reste. (LD, XCVII)

[159] M. Delon, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1986, p. 11.

Cet extrait met en évidence qu'à l'inverse de Fanni, Cécile n'est pas consciente de ce qu'elle fait. La fonction iconique du langage met ici en évidence l'impossibilité pour Cécile de dire ce qui s'est passé : elle commence une phrase, elle l'interrompt et puis, elle revient en arrière, elle se perd dans ses réticences. Ses mots mettent en évidence qu'elle est complètement à la merci des mains et des mots de Valmont. L'activation du champ sémantique de l'ignorance rend cet aspect explicite, à plusieurs reprises elle se demande : « Je m'y attendais si peu », « Comment faire ? », « Je ne savais pas ce qui en était » mais surtout : « J'ai peur de ne pas m'être défendue autant que je le pouvais. Je ne sais pas comment cela se faisait ». Cécile ne sait rien, elle ne connait rien : voilà sa seule faute et la cause de sa perdition. Cette ignorance est justement mise en valeur par la juxtaposition des deux récits, celui du bourreau et celui de la victime, le premier froid et rationnel, le deuxième bouleversé et pas clair, à la fois thématiquement et syntaxiquement.

La manipulation de Cécile est éclatante lorsque Merteuil lui répond dans la lettre CVI en la grondant pour sa réaction, mais pas comme le lecteur s'y attendrait : « [Valmont] ose vous traiter comme la femme qu'il aimerait le mieux ! Il vous apprend ce que vous mouriez d'envie de savoir ! En vérité, ces procédés-là sont impardonnables. Et vous, de votre côté, vous voulez garder votre sagesse pour votre amant (qui n'en abuse pas) ». Non seulement la marquise encourage Cécile à continuer à recevoir Valmont, mais elle la convainc qu'il n'y a absolument rien de mal en ce qui a eu lieu avec le vicomte car « la honte que cause l'amour est comme la douleur : on ne l'éprouve qu'une fois […] cependant le plaisir reste » (LD, CVI). Voilà la petite Cécile initiée aux plaisirs libertins sans qu'elle se rende compte de rien. Le grondement de Merteuil ne se limite pas à la conduite de Cécile, car l'apprentissage du vice va de pair avec celui de l'écriture :

> Voyez donc à soigner davantage votre style. Vous écrivez toujours comme un enfant. Je vois bien d'où cela vient ; c'est que vous dites tout ce que vous pensez, et rien de ce que vous ne pensez pas. […] Vous voyez bien que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plait davantage.

C'est ainsi que la marquise apprend à la petite Volanges non seulement l'art de l'éloquence mais aussi celle de la dissimulation. Libertinage et écriture vont de pair pour la marquise. Cet extrait met en avant le fait que, pour la marquise, la lettre ne doit être rien d'autre qu'une *correspondance*[160] : une entreprise tactique qui a le seul but de conquérir l'autre ou de l'attaquer. L'écriture enfantine de Cécile relève plutôt de la lettre purement *expressive*[161], en particulier lorsqu'elle s'adresse à Danceny. Sa prose est ponctuée par la répétition quasi obsessive de l'adverbe « bien ». Ainsi, seulement dans la lettre XCVII, le mot « bien » revient vingt fois : « Je suis bien malheureuse », « Je suis bien coupable » ou encore, « Je puis bien vous assurer », en trahissant ainsi la naïveté et l'inexpérience de la jeune épistolière.

Il est donc clair que, comme pour *Les Lettres de Fanni Butlerd*, le langage et le style jouent dans *Les Liaisons dangereuses* un rôle crucial dans la caractérisation des personnages. Le style soigné, clair et contrôlé appartient ici aux épistoliers machiavéliques et détenteurs du savoir. Les personnages comme Cécile ou la présidente de Tourvel sont en revanche caractérisés par un style plus naturel, plus proche des sentiments et des émotions et dans les deux cas, il s'agit de personnages ignorants, dans le sens littéral du mot, puisqu'ils ne détiennent pas le savoir dont il est question. Même si la prose de Cécile pourrait évoquer celle de Fanni, il faut tout de même reconnaître que les deux héroïnes ne se ressemblent pas en matière de savoir et de conduite. Fanni agit en montrant une autonomie importante, Cécile n'est rien d'autre qu'un objet entre les mains de ses bourreaux.

Même l'utilisation de l'iconicité dans les lettres de Fanni et de Cécile est très différente. Si dans les lettres de Fanni l'iconicité traduisait un malaise vis-à-vis de la moralité ou d'une forme d'indicible ; dans celles de Cécile, c'est ignorance qui est mise en évidence par ce procédé. Cécile dit, ou essaie de dire, ce qu'elle ressent ou ce qui lui arrive ; souvent, elle dit même plus que ce qu'elle voudrait dire. C'est notamment le cas dans la lettre XCVII, où le lecteur et la marquise devinent en même temps que Cécile essaie de décrire le plaisir mais elle en est empêchée à la fois par son ignorance, qui se traduit par un manque linguistique et par le refoulement. Cécile écrit : « Et il y avait des moments où j'étais comme si je l'aimais… Vous

[160] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit*., p. 188.
[161] *Ibid.*

jugez bien que ça ne m'empêchait pas de lui dire toujours que non : mais je sentais bien que je ne faisais pas comme je disais ; et ça, c'était comme malgré moi ; et puis aussi, j'étais bien troublée ! ». Le lecteur perçoit bien le trouble à la fois linguistique et physique de la jeune fille. Elle est honteuse et malheureuse, le refoulement lui empêche de dire l'inavouable, qui pourtant transparait de ses mots. Merteuil, en effet, ne tarde pas à s'en apercevoir et dans la lettre CV, elle écrit :

> Cependant, le plaisir reste, et c'est bien quelque chose. Je crois même avoir démêlé, à travers votre petit bavardage, que vous pourriez le compter pour beaucoup. […] Là, ce trouble qui vous empêchait de faire comme vous disiez, qui faisait trouver *si difficile de se défendre*, qui vous rendait *comme fâchée*, quand Valmont s'en est allé, était-ce bien la honte qui le causait ? ou si c'était du plaisir ?

Cet extrait offre un autre échantillon de la façon de conduire le jeu des personnages machiavéliques. Le savoir de la marquise ne se limite pas à une connaissance presque parfaite de l'art d'aimer et de ses mécanismes chez les hommes et les femmes, son savoir réside surtout dans la capacité de donner aux choses leur propre nom. L'extrait met en évidence comment Merteuil reprend les mots de Cécile, elle les reporte fidèlement en italique, pour les insérer dans un nouveau contexte, non plus celui de la honte mais celui du plaisir, que Cécile n'osait pas aborder. La froideur et la clarté avec lesquelles la marquise écrit traduisent son contrôle presque absolu de la situation : lorsque les autres épistolières se laissent guider par les sentiments dans leurs lettres, Merteuil maitrise tout le temps son style. Elle ne dit jamais plus de ce qu'elle a l'intention de dire, en faisant de l'écriture et de l'amour de véritables formes d'art. Ici, il faut comprendre le mot « art » comme : « Ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressant l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque[162] ». Bien évidemment, ce savoir n'est pas utilisé de manière didactique par Merteuil. Au contraire, elle s'en sert pour manipuler un personnage qui ne détient pas le même savoir. C'est pour cette raison que dans le cas des *Liaisons dangereuses,* nous pouvons parler du savoir comme stratégie.

[162] Définition fournie par Larousse disponible [En ligne] URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/art/5509 consulté la dernière fois le 30 avril 2018.

Indirectement, la voix de Merteuil déstabilise le lecteur car elle offre une image de la raison comme d'un privilège des individus qui en font mauvaise utilisation.

5.2.2 La marquise de Merteuil ou la voix du savoir

La marquise de Merteuil se fait la porte-parole d'un style et d'une conduite à première vue tout à fait singuliers par rapport à ceux de Fanni et de Cécile Volanges. La lettre qui offre au lecteur une clé d'accès au personnage de la marquise est notamment la lettre LXXXI. Dans cette lettre au vicomte de Valmont, la marquise essaie de définir son statut de femme par voie négative, c'est-à-dire en prenant ses distances de toutes les autres femmes. Elle regarde avec mépris ces femmes « *à sentiment* ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête ; qui, n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'amant ». Fanni et Cécile Volanges semblent faire partie de cette catégorie qui confond le sentiment avec leur l'objet d'amour. Dans les lettres de Fanni à Alfred et dans celles de Cécile à Danceny, le lecteur a du mal à comprendre si le sentiment amoureux est en effet adressé à l'homme ou au sentiment en tant que tel, comme dans un jeu de miroirs. Chez Fanni, cela est particulièrement évident, car souvent ses lettres interrogent le sentiment et ses différentes manières de se manifester.

La marquise continue sa plaidoirie contre les femmes. Elle attaque surtout les femmes « *sensibles*, dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance […], imprudentes, qui, dans leur amant actuel, ne savent pas voir leur ennemi futur » (LD, LXXXI). Pour la marquise, l'amour est vu comme un champ de bataille, un terrain où l'homme et la femme se confrontent et d'où seulement le plus fort peut sortir victorieux. C'est après avoir fourni cette définition au négatif que Merteuil décrit comment elle est devenue une femme différente, une femme capable de rivaliser avec les hommes :

> Mais moi, qu'ai-je de commun avec ses femmes inconsidérées ? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes ? je dis mes principes, et je le dis à dessein : car ils ne sont pas, comme ceux des autres femmes, données au hasard, reçus sans examen et suivis par

> habitude, ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage. (LD, LXXXI)

Ainsi, le discours et le propos de la marquise se caractérisent par la rigueur et la stratégie. Elle parle de « règles », de « principes » qu'elle s'est imposés pour ne pas être comme toutes les autres femmes. Il n'y a pas de place pour le hasard, ni dans son style ni dans sa démarche : tout est calculé jusqu'au plus petit détail. En lisant les mots de la marquise, le lecteur a presque l'impression d'avoir affaire à un demi-dieu, tant elle semble tout contrôler avec rationalité. En effet, son statut de personnage détenteur du savoir dépend aussi de la position presque divine qu'elle occupe. Elle sait beaucoup plus que tous les autres personnages car elle est la seule à avoir accès à l'ensemble des lettres. Elle choisit quelles missives envoyer à un tiers et quelles missives faire disparaitre. C'est elle qui gère tout le réseau de lettres et à leur tour, ce sont les lettres qui agissent sur les personnages en les séduisant, en les opposant ou en les trompant. Dire que la marquise contrôle les lettres signifie admettre qu'elle contrôle aussi les personnages et leurs actions. Il est donc possible d'affirmer que le personnage principal des *Liaisons dangereuses* est justement la marquise : il est vrai que ce n'est pas elle qui écrit le plus de lettres, mais c'est par elle que tout transite et c'est par elle que tout s'achève. Elle constitue le véritable moteur du roman.

La lettre LXXXI est intéressante car la marquise y explicite sa méthode, la seule à laquelle elle répond. Insatisfaite par les règles sociales auxquelles tout le reste du monde se soumet, elle a donc créé ses propres préceptes. La lettre LXXXI est une véritable lettre de formation puisqu'elle décrit le parcours que la marquise a accompli pendant son adolescence, lorsqu'elle n'avait pas encore quinze ans. Le fait de spécifier son âge au moment de son initiation dans le monde n'est pas gratuit. En effet, le lecteur ne peut pas s'empêcher de tracer un parallèle avec Cécile. Alors que la marquise a quinze ans, elle possédait déjà tous les talents d'un machiavel, Cécile se trouve encore dans l'ingénuité plus complète. La comparaison entre les deux personnages féminins devient éclatante lorsque la marquise écrit : « Je n'avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos politiques doivent leur réputation, et je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir » (LD, LXXXI). La marquise parle de

science puisque ses démarches d'apprentissage ainsi que le lexique utilisé relèvent de l'expérience scientifique. D'abord, elle veut savoir à tout prix : « Je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir », ensuite « au désir de connaître [le plaisir] succéda celui de le goûter », au point que la première nuit de mariage est vue comme « Une occasion d'expérience : douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer ». La marquise réalise ici une véritable étude qui démarre par l'observation et l'envie de savoir et qui est ensuite corroborée par la pratique et par la lecture.

La marquise souligne aussi le fait qu'elle s'occupe elle-même de sa formation, alors que Cécile se consacre à « [Son] harpe, [son] dessin et [ses] livres comme au couvent » (LD, I), Merteuil, en miroir, affirme : « J'étudiais nos mœurs dans les romans ; nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraitre ». C'est justement l'étude des classiques qui a permis à la marquise de transformer le point faible de tout homme en sa clé du succès : « Descendue dans mon cœur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé : vérité que l'antiquité parait avoir mieux connue que nous, et dont l'histoire de Samson pourrait n'être qu'un ingénieux emblème ». L'éducation de la marquise est donc tout à fait différente de celle de Cécile en commençant par le fait qu'elle n'a pas été élevée dans un couvent et cela est bien mis en évidence.

Par le biais de cette lettre, Laclos est peut-être en train d'introduire une réflexion implicite sur l'éducation des femmes : Cécile est devenue une marionnette, une esclave de « trompeuses promesses » (LD, LXXXI) des autres, incapable de penser et d'agir. La marquise, en revanche, en se formant toute seule à l'aide de la littérature classique et de la philosophie apparait au lecteur comme un personnage indépendant, non pas comme un objet mais comme un sujet. Non seulement elle montre le fait de savoir penser, mais elle démontre aussi le fait de maitriser cet art mieux que tous les autres personnages. C'est donc son éducation qui lui permet d'arriver à cette vérité qui guidera toutes ses actions futures : il faut dévoiler le secret des autres en gardant le sien inaccessible (LD, LXXXI). C'est à partir de ce moment

d'épiphanie qu'elle commence à chasser la vertu et l'innocence pour son propre plaisir, spécialement lorsqu'il s'agit de bafouer les principes moraux et religieux qui en revanche caractérisent l'éducation de Cécile. La lettre LXXXI met justement en avant que le résultat de l'étude menée par la marquise consiste en la création de nouvelles règles de conduite.

Comme elle le souligne dans la lettre en question, ces nouvelles règles de conduite se caractérisent par un répertoire bien défini de précautions qui lui permettent de ne jamais se retrouver à la merci d'un homme. La première de ces précautions est justement la dissimulation, Merteuil rend évident le fait qu'il s'agit du premier art qu'elle a appris à maitriser pendant sa jeunesse. L'amour lui-même est vu comme quelque chose d'artificiel et de construit et cela est évident dans la lettre LXXXI, lorsque Merteuil écrit : « En vain m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment ; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur, le talent du comédien ». La force de la marquise réside donc dans la dissimulation et tout chez elle se plie au crédo du paraitre : les lettres et le langage ainsi que les actions. Merteuil semble ainsi consacrer son existence entière à la destruction des plus faibles en cachant une vie dissolue derrière un masque d'hypocrisies. Il est pertinent de souligner que dans sa lettre, Merteuil active le champ sémantique du théâtre : le monde entier est perçu comme une scène théâtrale, dont elle se peint comme l'actrice principale : « Alors je commençai à déployer sur le grand théâtre, les talents que je m'étais donnés ». Bref, dans la vision du monde que la marquise s'est construite, la vie est une lutte et seulement ceux qui se consacrent au paraitre en sortent triomphants. Si la marquise relève du paraitre, il est maintenant clair que Fanni ou Cécile Volanges se réfèrent plutôt à l'être, comme leurs lettres le témoignent du point de vue du fond et de la forme. Pour Cécile et Fanni, l'amour n'est que confusion et désordre : les deux héroïnes s'insèrent en effet dans la tradition littéraire occidentale mythologique, tragique et poétique où le sentiment amoureux devient la cause des pires catastrophes. C'est donc grâce à des personnages comme Cécile ou Tourvel que l'être est introduit dans le roman en opposition au paraitre des libertins ; le désordre de l'amour s'oppose ainsi à la rationalité de l'art d'aimer.

Dans cet univers du paraitre qui est la société corrompue et corruptrice, où l'amour n'est qu'un art et un moyen pour tromper l'autre, l'amour en tant que sentiment sincère est perçu par les personnages libertins comme une tentation devant l'impossible, une voie vers l'être. Au début, être et paraitre semblent parcourir le roman dans deux voies parallèles, destinées à ne jamais s'entrelacer : les personnages machiavéliques d'un côté et les naïfs de l'autre, les uns profitant des autres. Toutefois, dans la dernière partie, il est évident que la situation se précipite : un élément de désordre intervient pour altérer la vitesse et la portée des échanges. La catastrophe s'annonce et c'est la jalousie de la marquise qui la provoque. La jalousie, en tant que sentiment authentique et incontrôlable, constitue l'élément qui reconduit Merteuil du paraitre vers l'être. Pour la première fois, le lecteur voit la marquise confrontée à un sentiment authentique et au désordre qu'il provoque. Même si le lecteur avait cru voir en Merteuil un demi-dieu, un mortel capable d'échapper au hasard, il est forcé de reconnaître ici toute l'humanité de la marquise, soumise comme tout le monde au danger des liaisons.

Cette analyse comparée des lettres de Merteuil et de Cécile nous a permis de mettre en évidence plusieurs éléments qui font déjà écho aux *Lettres de Fanni Butlerd*. Dans les deux romans, il est évident que le langage joue un rôle crucial dans la caractérisation des personnages puisque le fond et la forme tendent à se compléter l'un l'autre. Nous avons aussi essayé de mettre en évidence que le roman n'est pas classable comme libertin tout court puisqu'il aborde aussi d'autres thèmes, comme l'éducation de la femme ou l'opposition entre l'être et le paraitre. De plus, *Les Liaisons dangereuses* ne se présente pas seulement comme un roman de formation pour la jeune Cécile Volanges, mais pour la marquise de Merteuil aussi car si au début du roman la marquise était celle qui semblait détenir un certain type de savoir, notamment celui du paraitre, à la fin du recueil il est évident qu'elle se trouve confrontée à un autre genre de savoir : celui de l'être. Comme tous les autres personnages, elle succombe aussi lorsque tout se précipite en payant à la fois le prix de son ignorance et de son *hybris*.

5.3 Le doux danger des lettres : entre Éros et Thanatos

Dans *Les Lettres de Fanni Butlerd* ainsi que dans *Les Liaisons dangereuses*, les lettres jouent un rôle crucial dans le sens où elles remplacent les actions : elles peuvent frapper ou caresser, condamner ou faire le bonheur de celui qui l'écrit ou de celui qui la reçoit : voilà pourquoi elles sont « si douces, mais si dangereuses à écrire » (LD, LXXXI). Cette définition fournie par la marquise de Merteuil résume l'essence de la lettre en tant que point de conjonction entre Éros et Thanatos, entre le plaisir et le danger. À la fois pour Fanni et pour Merteuil, la lettre incarne les deux aspects.

5.3.1 Éros, ou le plaisir des lettres

La circulation des lettres, leurs sous-entendus, leur échange en cachette, le fait même qu'elles impliquent une distance comme condition nécessaire, en font une métaphore visible et tangible du désir. L'absence qu'elles dénotent et le silence qu'elles supposent donnent vie à une érotisation immédiate où la lettre remplace le corps de l'autre. Les personnages s'écrivent sans se voir et tous, sans exception, disent sans cesse le plaisir qu'ils ressentent en écrivant. La lettre en tant que telle devient ainsi le cœur même du recueil, la préoccupation majeure de tous les personnages. Ces derniers ne se limitent pas à écrire et à recevoir des lettres, ils les relisent, les baisent, les cachent dans leur lit, les trempent de leurs larmes, comme si elles étaient faites de chair et non pas de papier. Dans les mots de Cécile, on reconnait ceux de Fanni lorsqu'elle écrit : « …et puis je l'ai baisée comme si… C'est peut-être mal fait de baiser une lettre comme ça, mais je n'ai pu m'en empêcher » (LD, XVI). La lettre est perçue comme quelque chose de vivant, au même gré qu'un être humain : « Elle n'a pas, comme une froide image, cette stagnance si éloignée de l'amour ; elle se prête à tous nos mouvements : tour à tour, elle s'anime, elle jouit, elle se repose… » (LD, CL). En fait, elle est un portrait de l'âme en mouvement constant. C'est justement dans cette propriété que repose la force séductrice de la lettre : non seulement elle dit le plaisir mais elle le fait vivre dans un éternel présent par le biais des mots.

Comme Fanni, Merteuil prend du plaisir à écrire car la lettre lui permet de revoir ou de revivre tout ce qu'elle a fait ou projeté non seulement avec Valmont mais aussi avec ses victimes. Dans ce sens, il y a un effet de miroir qui s'établit entre l'épistolière et le contenu de la lettre. Le personnage se regarde agir dans le reflet produit par la lettre, il est donc dans une position de voyeur qui lui provoque une sensation de plaisir. Le plaisir dont il est question n'est donc pas toujours lié à l'autre. Il y a aussi une partie de narcissisme qui s'explique comme une forme de plaisir liée au fait de se voir agir, de prendre la place de spectateur sur ses propres actions[163]. Si Fanni évoque dans ses lettres les brefs moments passés avec Alfred, l'échange furtif d'une lettre ou une rencontre de regards, Merteuil de son côté fait revivre son histoire avec Valmont ou l'aventure avec Prévan. Cette dernière est emblématique pour décrire ce jeu de miroirs et de plaisir provoqué par la lettre. Pour décrire dans les détails sa victoire sur Prévan, la marquise écrit une lettre de dix pages au vicomte de Valmont, où le procédé de voyeurisme est fort évident lorsque Merteuil affirme : « Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur ? Il m'aperçut, l'éclair n'est pas plus prompt. Que vous dirais-je ? Je fus vaincue, tout à fait vaincue, avant d'avoir pu dire un mot pour l'arrêter ou me défendre » (LD, LXXXV). Dans cet extrait, il est intéressant de noter que la marquise d'un côté permet à Valmont d'occuper la place de voyeur : « Me voyez-vous, Vicomte », mais en même temps, le simple fait d'écrire et d'énoncer cela, lui permet d'occuper la même place et de se voir jouer un rôle qui provoquera la défaite de Prévan. L'ironie est d'autant plus forte lorsque la marquise appelle sa victime « vainqueur » car au moment de l'écriture Merteuil sait bien d'avoir été le bourreau dès le début. Merteuil prend surtout du plaisir à voir d'une position de surplomb sa méthode mise en place et fonctionner.

Il y a pourtant un autre aspect qui est mis en évidence au début de la même lettre. S'observer agir n'est pas suffisant : « Enfin, vous serez tranquille et surtout vous me rendrez justice. Écoutez, et ne me confondez plus avec les autres femmes […] à présent vous allez juger qui de lui ou de moi pourra se vanter » (LD,

[163] M. Launay et G. Mailhos, *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Bordas-Mouton, « Études supérieures », 1968, p. 179.

LXXXV). Le plaisir de Merteuil est donc lié aussi à la reconnaissance des autres, spécialement à celle de Valmont. Prouver que ses règles de conduite fonctionnent, permet à la marquise de s'éloigner davantage du modèle de la « femme sensible » qu'elle méprise tant. Il y a là une forme de plaisir double : d'un côté, celui de donner une certaine image de soi au vicomte, de l'autre côté, celui tout à fait narcissique de pouvoir se dire différente de toutes les autres femmes.

Fanni fait de même lorsqu'elle souligne le lieu et l'heure où elle rédige ses lettres. Ces informations sont fort suggestives car lorsque Fanni écrit « dans mon lit » (FB, XIII), elle invite presque à voir, d'une position de surplomb, un corps allongé qui écrit. Il y a ici une théâtralisation de l'acte d'écrire en tant que scène intime qui a pour but de solliciter le lecteur/spectateur. C'est comme si le destinataire, qu'il soit Alfred ou le lecteur, pouvait observer la scène par le trou de la serrure, en position de voyeur. Le lecteur se sent ainsi admis dans l'intimité d'une chambre « à je ne sais quelle heure » (FB, XIII) de la nuit. Dans la mise en place d'une image de ce type, il faut voir l'expression d'une forme de plaisir, confirmé par le contenu de la lettre : « Le sommeil me fuit ; pourquoi m'obstiner à le chercher ? Il peut calmer le trouble de mes sens ; mais la douceur du repos vaut-elle l'agitation que donne l'amour ? Je prends un livre, je le laisse ; c'est votre lettre que je lis ; je la finis ; je la recommence : je voudrais l'oublier pour la relire encore » (FB, XIII). Le plaisir, pour Fanni, passe donc par les images, par la lettre et par l'écriture, qui permettent de dédoubler la réalité. Le plaisir qu'elle prend à la lecture est souligné aussi linguistiquement par l'utilisation du pléonasme « relire encore ».

Dans *Les Liaisons dangereuses*, ce jeu de miroirs ne se limite pourtant pas à la diégèse puisque le lecteur en est également affecté. En effet, le lecteur est le destinataire indirect de tout le corpus de lettres et il est le seul à avoir accès aux lettres de tous les personnages. Il en dérive donc que le lecteur sait plus que tous les autres personnages, il a donc le pouvoir de reconstruire l'unité de l'intrigue. Dans ce sens, le lecteur occupe une place de voyeur car il a accès à toutes les informations, il est au courant de tous les pièges et il peut adopter le point de vue de tous les personnages. Le seul personnage dont le pouvoir se rapproche de celui du lecteur est justement la marquise de Merteuil puisqu'elle intercepte les lettres de la plupart des épistoliers. Le lecteur n'est donc pas le seul à occuper cette position de surplomb et,

par conséquent, de contrôle sur l'action. Il doit partager sa place privilégiée de voyeur avec la marquise et c'est justement cette association qui provoque à la fois un sentiment d'admiration et de malaise à l'égard du personnage de la marquise de la part des contemporains de Laclos.

Le lecteur est amené à s'identifier avec Merteuil par la structure même du roman et surtout, par la place qu'il est invité à occuper en tant que lecteur modèle. De plus, le roman étant un genre qui se prête à la lecture privée, invite implicitement le lecteur à prendre position à l'égard de ce qui est narré. Dans l'intimité de l'acte de lecture, le lecteur se voit donc confronté à la séduction exercée par les ruses et les manipulations d'un personnage comme Merteuil. L'espace fictif devient ainsi pour le lecteur un lieu à l'abri du jugement social et de la morale, un lieu intime où il peut accepter ce qui n'est pas socialement ou moralement acceptable. C'est justement ici qu'il faut reconnaître la cause de l'ambiguïté liée à la réception des *Liaisons dangereuses* : tout le monde lit entièrement l'ouvrage, mais personne n'a le courage de l'admettre. Tout le monde y ressent du plaisir, mais personne ne l'admet publiquement. Il y a une forme de plaisir qui se dégage pendant le processus d'identification que le lecteur est obligé de prendre en compte, qu'il le veuille ou non. Mais à quoi prend-il plaisir au juste ? Au risque ? Au spectacle du mal et du plaisir qui s'entrelacent ? Ou encore à la position de voyeur indiscret qu'il se retrouve à occuper ? Voilà ce qui provoque l'éloge et le blâme, le plaisir et la révulsion pour la conduite de la marquise : nous nous sentons pris au piège, obligés à la suivre et à la seconder dans des actions reprochables qu'autrement nous n'aurions même pas imaginées. Laclos oblige son lecteur à prendre la place de lecteur modèle[164], il ne lui laisse pas le choix puisque tout dans le roman est calculé : il ne s'agit pas seulement des actions des personnages mais aussi de la construction narratologique de l'œuvre. Ce n'est pas un hasard que la critique, pendant des décennies, ait associé Laclos à Valmont en vertu de sa précision machiavélique dans la construction du roman. De plus, le sentiment de plaisir tiré de l'identification est corroboré par le fait que le personnage se présente comme extrêmement rationnel, comme Catriona Seth le souligne : « Si les manigances des deux libertins sont épouvantables, le lecteur ne peut manquer d'être admiratif face à leur

[164] U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 61.

intelligence[165] ». En effet, tout dans le discours de la marquise est justifié, à partir de la prose jusqu'aux actes : tout est construit avec art et précision, en essayant, en vain, de déjouer le hasard.

5. 3.2 Thanatos, ou le danger des lettres

La lettre n'est pourtant pas qu'une source de plaisir, au contraire elle peut être aussi dangereuse et conduire à la défaite de celui qui l'a écrite. De fait, la lettre est premièrement une arme : « L'arme essentielle, mais toujours à double tranchant. Elle doit obliger l'autre à *s'exposer*, mais elle *expose* aussi son auteur[166] ». Merteuil rappelle à Valmont le danger des lettres en écrivant : « Vous n'ignorez pas que dans les affaires importantes, on ne reçoit de preuves que par écrit » (LD, XX). La lettre est ici une preuve tangible d'une liaison, capable de compromettre, voire de perdre celui qui l'a écrite. C'est notamment le cas des aveux de Cécile à la marquise, les lettres de la jeune fille constituent un dossier dangereux entre les mains de Merteuil : « En choisissant bien dans cette correspondance, et n'en produisant qu'une partie, la petite Volanges paraitrait avoir fait toutes les premières démarches, et s'être absolument jetée à la tête. Quelques-unes des lettres pourraient même compromettre la mère et l'*entacheraient* au moins d'une négligence impardonnable » (LD, LXVI). Dans ce cas, la lettre peut perdre publiquement à la fois Cécile et sa mère. Les lettres de la présidente de Tourvel font à leur tour l'objet d'un échange entre la marquise et le vicomte : « Vous me renverrez la lettre de l'inhumaine ; il se pourrait faire que par la suite elle voulut qu'on mît du prix à ces misères-là, et il faut être en règle » (LD, XXVI). Ici, la lettre de la présidente finit entre les mains d'un tiers, notamment la marquise, qui n'était pas la destinataire primaire. Les lettres passent d'une main à l'autre de plus en plus rapidement dans cette valse de missives. Cela met en évidence combien elles sont dangereuses, surtout dans les mains des libertins, où elles deviennent de véritables bombes à retardement. Les lettres constituent une force explosive qui, à la fin du roman, n'épargnera personne, y compris les libertins. Merteuil est bien consciente du risque lié à l'écriture puisque dans la lettre LXXXI,

[165] C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. XLIV.
[166] M. Butor, « Sur Les Liaisons dangereuses », *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964, p. 489.

elle soutient que l'un des préceptes fondamentaux de sa méthode est justement celui de « ne jamais écrire, de ne délivrer jamais aucune preuve de [sa] défaite ». Pourtant, dans un moment de faiblesse, ou d'excessive confiance, elle écrit son secret et son histoire. Dans la même lettre où la marquise énonce l'importance de ne pas écrire, elle y raconte tout : ses apprentissages, ses déceptions, ses mortifications et ses jubilations. Ainsi, d'un seul coup, elle livre à la fois son secret et la preuve de sa défaite à venir. Elle ne fait qu'une seule erreur : une lettre de trop, peut-être trop sincère, dans laquelle, pour une fois, elle écrit exactement ce qu'elle pense. Merteuil succombe au plaisir d'écrire, à sa douceur dangereuse, abandonnant pour une fois le paraitre en faveur de l'être. Dans ce pur moment de plaisir, elle oublie toutes ses précautions et ses règles de conduite : cette erreur lui coutera cher car, ironiquement, ce sont ses propres lettres qui provoqueront sa condamnation. En délivrant ses secrets et son moi plus authentique par le biais de la lettre, Merteuil rend à Valmont son arme la plus précieuse.

Fanni exploite aussi l'Éros et le Thanatos de la lettre puisqu'elle s'en sert pour dire le plaisir qu'elle ressent, mais aussi pour se venger. La lettre CXVI, publiée dans le *Mercure de France* en est la preuve tangible. Fanni se sert de la lettre comme elle se servirait d'une arme pour frapper son ennemi. Dans le cas de Fanni et de Merteuil, la lettre devient extrêmement dangereuse pour les personnages lorsqu'elle perd sa valeur privée pour devenir objet public. La lettre n'est plus un lieu de confidences et de sous-entendus entre deux personnes, au contraire elle devient une arme qui se révolte contre son légitime propriétaire. Merteuil se dénonce avec ses propres mots, elle raconte ses aventures et ses ruses en mettant en avant toute sa perfidie. Fanni, en revanche, choisit de publier ses propres lettres pour frapper Alfred et surtout, pour dénoncer sa conduite. Fanni est consciente de n'avoir rien fait de mal puisque tous ses choix ont été dictés par l'amour, elle n'a donc rien à craindre. Alfred, au contraire, en sort vaincu par les mots d'amour qui lui sont adressés car ces mots éclairent sa propre hypocrisie.

Dans les deux romans, il est donc évident que les lettres se chargent tour à tour d'une valeur créatrice de plaisir ou destructrice. Fanni et Merteuil mettent en évidence dès le début le plaisir provoqué par l'écriture des lettres. Les conclusions sont pourtant différentes puisque Fanni arrive à se servir de la lettre comme d'une

arme pour se venger de celui qui l'a trahie. Merteuil, en revanche, se fait détruire par ses propres lettres et par ses propres aveux. Finalement, Fanni sait manipuler mieux que Merteuil le double tranchant de la lettre. Elle arrive en effet à se servir de la lettre à la fois pour dire son amour, ses sentiments et sa vengeance. Merteuil, en revanche, succombe sous le poids des lettres dont elle perd progressivement le contrôle.

5.4 L'amour de la guerre et la guerre de l'amour

La lettre est donc une arme essentielle dans le combat amoureux, défini par Valmont comme : « Cette guerre, que nous avons remarqué souvent être si semblable à l'autre » (LD, CXXV). Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, le recueil entier pourrait être envisagé comme un champ de bataille où les deux sexes se scrutent et s'affrontent sans cesse. Le combat est l'un des thèmes principaux de l'œuvre et cela est déjà évident si nous nous arrêtons sur le lexique des lettres et sur les champs sémantiques activés. Un exemple se trouve dans la lettre CXXV, écrite par Valmont : « J'ai forcé à combattre l'ennemi qui ne voulait que temporiser ; je me suis donné, par de savantes manœuvres, le choix du terrain et celui des dispositions ; j'ai su inspirer la sécurité à l'ennemi, pour le joindre plus facilement dans sa retraite ; j'ai su y faire succéder la terreur, avant d'en venir au combat ». Si nous prenons cet extrait hors contexte, il serait aisé de croire qu'il s'agit d'un récit de bataille alors qu'il est question d'une démarche de séduction : cela explicite le rapprochement entre les deux types de combat. Dans cet extrait, le vicomte décrit à la marquise sa conquête de la présidente de Tourvel. Le mot « conquête » est particulièrement pertinent car le principe est le même que dans l'assaut d'une citadelle ; seul l'objet a changé de nature puisque la femme est devenue la place forte à conquérir. Les mots de Valmont nous font comprendre qu'en séduction, la résistance nourrit l'attirance, exactement comme en guerre.

En se servant de ce type de discours, Valmont ne fait que s'insérer dans une tradition littéraire occidentale bien établie qui est celle de l'amour courtois, du preux chevalier conquérant qui combat pour l'amour de la femme aimée. Cette tradition

trouve ses racines dans le Moyen Âge, avec le cycle arthurien et ensuite, le *dolce stilnovo* de Dante qui introduit le concept de *servitium amoris*, où le chevalier doit avoir envers la femme aimée le même respect qui est dû au seigneur. Laclos écrit pourtant au XVIII^{e} siècle et les mentalités ainsi que les mœurs ont radicalement changé. La figure du preux chevalier est donc renversée et transformée en celle d'un libertin oisif dont le champ de bataille n'est qu'une alcôve ; la guerre de conquête se tourne en combat poli, une véritable guerre en dentelles. Le respect et la loyauté envers la femme aimée sont bafoués : la femme ange du *dolce stilnovo* se tourne en « proie ». Une fois conquise, elle ne suscite plus le moindre intérêt et par conséquent, elle est abandonnée. L'univers chevaleresque est donc évoqué, mais dans le but de mettre en évidence qu'il a complètement disparu au profit d'un monde frivole et superficiel, fait de plaisirs fugaces où les apparences sont plus importantes que l'essence.

Si le lecteur ne s'étonne pas de lire un discours de ce type sous la plume de Valmont, il s'en étonne pourtant en le retrouvant dans les lettres de la marquise. La marquise se sert du langage guerrier dans la plupart de ses lettres, nous avons déjà fait référence à la lettre LXXXV où la marquise relate son aventure avec Prévan avec un lexique de combattante. Il est pourtant vrai que cela devient particulièrement évident dans la dernière partie du roman, où les rapports avec le vicomte commencent à se fissurer. Lorsqu'entre les deux libertins, les alliances cèdent, les enjeux personnels rivalisent et les rôles et les mots s'inversent, Merteuil s'efforce de primer sur son ennemi. Leur affrontement se métamorphose en suivant la structure du roman, notamment sa subdivision en parties : cet affrontement est en effet envisagé d'abord comme tactique, ensuite comme diplomatique et finalement, comme une véritable guerre. Une telle évolution du rapport entre Valmont et Merteuil correspond à la courbe décrivant l'intrigue, mouvement qui va de l'alliance et la coopération à la destruction non seulement de l'autre mais aussi de soi. Une fois de plus, nous soulignons que cet affrontement ne se fait que par les lettres, ambassadrices discrètes de paix et de guerre. Dans ce sens, les lettres deviennent des vecteurs d'actions puisqu'elles constituent des actes performatifs : il suffit d'écrire qu'on aime ou qu'on est en guerre pour que cela se produise. L'énonciation suffit à la réalisation de l'énoncé, il n'y a pas besoin d'autres actions. La valeur performative

de la lettre en tant qu'arme est évidente dans la lettre CLIII où la marquise répond dans la même lettre de Valmont, en bas de page : « Hé bien ! la guerre. ». Ces quatre mots sont suffisants pour déclencher entre les deux libertins une guerre qui débouchera sur une catastrophe. La ruse de Merteuil finit par condamner Cécile, sans frapper Gercourt, la présidente meurt à cause des enjeux entre les libertins et la marquise et le Valmont causent leur mort réciproque : une mort physique pour le vicomte et une mort sociale pour la marquise.

Il est intéressant de noter que dans cette dernière partie des *Liaisons dangereuses*, une fois que la guerre a été déclarée, les positions occupées par Valmont et Merteuil s'inversent. Cela est d'abord évident pour ce qui est du langage : Merteuil s'approprie en effet le langage guerrier, traditionnellement associé aux hommes : elle lance un *ultimatum* dans la lettre CXLI, elle propose un armistice à la lettre CXXXI, lorsqu'elle compare Valmont et elle-même à « Ces deux fripons qui se reconnurent en jouant : Nous ne nous ferons rien, se disent-ils, payons les cartes par moitié et quittons la partie… ». Valmont, en revanche, commence à se servir d'un langage sensible, qui traduit son attachement pour la présidente. Merteuil, qui ne tarde pas à deviner les véritables sentiments du vicomte, clarifie la situation non sans mépris : « C'est de l'amour, ou il n'en exista jamais : vous le niez bien de cent façons ; mais vous le prouvez de mille » (LD, CXXXIV). Alors que la marquise continue à contrôler soigneusement son langage, Valmont commence à dire plus de ce qu'il voudrait, indice indéniable du sentiment amoureux. Merteuil remarque ce changement de style et elle le rend explicite dans la lettre CXXXIV où elle écrit au vicomte : « En effet, ce n'est plus l'adorable, la céleste, madame de Tourvel, mais c'est une *femme étonnante*, une *femme délicate et sensible*, et cela à l'exclusion de toutes les autres ; *une femme rare enfin*, et telle *qu'on n'en rencontrerait pas une seconde* ». L'italique met ici en évidence non seulement le discours rapporté de Valmont mais aussi l'ironie de la marquise puisque, d'après les mots de Valmont, la rareté de Tourvel réside justement dans tous les caractères traditionnellement associés au féminin. La marquise met en évidence que les traits décrivant l'unicité de la présidente ne sont que des clichés, des lieux communs qui n'ont rien d'extraordinaire. Ce raisonnement devient évident lorsque Merteuil continue : « Ce charme qu'on croit trouver dans les autres, c'est en nous qu'il existe ;

et c'est l'amour seul qui embellit tant l'objet aimé ». Il est clair que Merteuil continue à rester rationnelle, à appliquer sa méthode où chaque élément a une place précise et le résultat est prévisible comme dans une équation mathématique. C'est justement à ce moment du roman que la situation bascule puisque la marquise prend définitivement le dessus sur le vicomte en réussissant à dire ce que Valmont n'a pas le courage d'admettre : le libertin est vaincu par l'amour :

> Ce que je pense encore, c'est que vous n'en avez pas moins de l'amour pour votre Présidente ; non pas, à la vérité, de l'amour bien pur ni bien tendre, mais de celui que vous pouvez avoir ; de celui, par exemple, qui fait trouver à une les agréments ou les qualités qu'elle n'a pas ; qui la place dans une classe à part, et met toutes les autres en second ordre. (LD, CXLI)

Cet extrait met en avant non seulement les sentiments de Valmont mais aussi l'entrée en jeu d'un élément qui jusque-là était resté dans la pénombre : la jalousie. La marquise ne peut supporter l'idée d'être classée en « second ordre » avec toutes les autres femmes qu'elle méprise. Elle n'admet surtout pas que le vicomte puisse voir la « petite prude » comme un être d'exception et c'est justement ici le mobile qui la pousse à se mêler des affaires du vicomte et de la présidente : « Je n'ai pas oublié que cette femme était ma rivale, que vous l'aviez trouvée un moment préférable à moi, et qu'en fin, vous m'aviez placée au-dessous d'elle » (LD, CXVL). Merteuil voit dans cet aveu implicite du vicomte une défaite en tant que femme puisqu'elle se voit vaincue par une de ces « femmes à sentiment » et à l'imagination facile. De plus, elle est obligée de constater que Tourvel a su séduire Valmont par la sincérité de son sentiment et la sincérité est la seule chose que la marquise ne pourra jamais lui offrir. Ironiquement, Merteuil se voit donc détrôné de son piédestal à cause de son *alter ego* en négatif : une « femme sensible » qui en plus est sincère. C'est bien le début de la fin.

5.5 Fanni et Merteuil ou les voix de l'indignation

Ce qui est tout à fait frappant dans *Les Liaisons dangereuses*, c'est que le combat dont il est question est seulement en surface celui amoureux. Celle de Merteuil est en effet une bataille qu'elle conduit contre les hommes en général, contre leurs privilèges et leurs avantages mais surtout contre leur position sociale. Merteuil se fait en effet la porte-parole d'un combat de genre, d'un affrontement sans merci entre les hommes et les femmes qui avait déjà été anticipé, de façon plus nuancée, par Fanni. Dans ce sens, les voix de Fanni et de Merteuil deviennent une « revendication "féministe" [167]» avant la lettre car il s'agit bien de deux femmes en révolte contre les hommes à cause de la place que ces derniers occupent dans la société.

La réflexion de Fanni sur les différences de genre est beaucoup plus nuancée que celle de Merteuil, elle est pourtant bien présente et diluée tout au long du recueil. Les premières traces d'une réflexion de genre se trouvent au début du roman, lorsque Fanni s'interroge sur la conduite à adopter. Au même gré que la marquise, Fanni demande d'abord à Alfred de ne pas la comparer aux autres femmes : « Ne me jugez point sur le commun des femmes, jugez-moi sur mon caractère, sur mes principes, sur la suite de mes idées, et voyez quel est le sacrifice que vous exigez » (FB, XIII). La marquise et Fanni partagent un désir de singularité par rapport au reste des femmes et ce sentiment est d'ailleurs une caractéristique fondamentale du sentiment amoureux. D'un côté, le sujet amoureux souhaite être l'unique au monde pour l'objet de son amour, de l'autre côté, il est clair que Fanni demande ici à ne pas être jugée sur le lieu commun du « commun des femmes » mais sur ses qualités intrinsèques. Elle ne veut pas qu'Alfred la choisisse parce qu'on peut la ranger dans la catégorie d'objet féminin, au contraire elle demande ici une reconnaissance en tant que sujet avec des principes, capable de penser et de réfléchir. Le raisonnement de Fanni se construit de manière claire et raisonnée, il relève de la cohérence et de la cohésion lorsqu'elle défend son propre point de vue sur les hommes et leur conduite :

[167] F. Marmande, « Introduction » à C. de Laclos, *Liaisons dangereuses*, Paris, Press Pocket, « Classiques », 1998, p. XVIII.

> En prenant un engagement, vous risquez, dites-vous, autant que moi. Vous, milord ? Hé, quels dangers, quels périls votre sexe peut-il redouter en se livrant à ses désirs ? Le ridicule préjugé qui vous permet tout, vous affranchit de la peine la plus vive qui soit attachée aux faiblesses de l'amour. Trahi, quitté, haï de ce qu'il aime, un homme peut toujours se rappeler avec plaisir les temps où il se trouvait heureux ; temps marqués par ses triomphes, par une victoire dont le souvenir est toujours flatteur pour sa vanité (FB, XIII)

Dans cet extrait, Fanni met en avant le fait d'être consciente des différences qui existent entre les hommes et les femmes. Elle ne se limite pourtant pas à dénoncer un état de choses, elle en indique aussi la cause primaire : un « ridicule préjugé ». Fanni souligne que les hommes, en cédant aux désirs de l'amour, ne risquent rien, ils n'ont rien à craindre puisque, même s'ils perdent l'objet de leur amour, il leur reste tout de même un sentiment de victoire pour se consoler. La dernière part de l'extrait met en évidence que les discours de Fanni et celui de Merteuil se rejoignent dans l'utilisation d'un lexique guerrier pour décrire l'affrontement des sexes qu'est la séduction. Dans l'extrait précédent, Fanni se sert de mots comme : « victoire » et « triomphes », qui font écho à ceux utilisés par Merteuil dans la lettre LXXXV. Les deux personnages féminins montrent ainsi que la séduction est pour les hommes un combat gagné d'emblée à cause de ce « ridicule préjugé » qui leur permet de garder un sentiment de victoire même lorsqu'ils ont perdu l'objet de leur amour. Cette réflexion de Fanni est d'autant plus frappante si elle est mise en relation avec la suite :

> Mais nous qui nous croyons méprisées, dès que nous cessons de nous croire aimées ; nous qui joignons au regret de perdre notre bonheur, la honte de l'avoir goûté ; nous dont le front se couvre de rougeur, quand nous nous rappelons les moments les plus doux de notre vie ; pouvons-nous, sans frémir, écouter un sentiment aimable, il est vrai, mais dont les suites peuvent être si cruelles ? (FB, XIII)

La réflexion sur les hommes est donc directement comparée à celle sur les femmes. Là où pour les hommes, il y a un sentiment de triomphe, pour les femmes il n'y a que de la honte et de l'embarras. Ce qui ressort de cette comparaison est une forte

distinction entre les places que les deux sexes occupent en société : là où l'homme a le droit de se vanter de ses conquêtes, la femme doit se cacher et mourir socialement, comme c'est le cas pour la marquise de Merteuil ; là où l'homme peut se livrer à ses passions, insouciant des conséquences ; la femme doit toujours prendre en compte les conséquences, qui peuvent être parfois « si cruelles ». Dans ce passage, Fanni est consciente non seulement de la place qu'elle occupe dans le monde en tant que femme mais surtout des répercussions que cela entraine dans ses choix. Ces deux passages de la lettre XIII mettent en avant le fait qu'être confronté au sentiment amoureux, en tant qu'homme ou femme, n'est pas pareil.

Le même thème est repris et traité avec une violence nouvelle dans la dernière lettre de Fanni, celle publiée dans le *Mercure de France*. Après avoir été trompée, Fanni ne se contente pas d'humilier Alfred, elle accuse tous les hommes d'être des « Lâches, qui, […] n'osant offenser ceux qui peuvent les punir, se bornent à désoler un sexe que le préjugé réduit à ne pouvoir ni se plaindre ni se venger » (FB, CXVI). Fanni indique le préjugé comme seule source des différences entre homme et femme, elle accuse pourtant les hommes de profiter d'une telle situation. Fanni prend donc la plume et, en publiant sa dernière lettre, elle fait les deux choses qui ne sont pas permises à son sexe : elle se plaint et elle se venge. Son discours se fait de plus en plus violent lorsque, en s'adressant aux hommes en général, elle demande :

> Quelle loi dans la nature, quelle convention dans un état autorisa jamais cette insolente distinction ? Quoi ! Votre parole simplement donnée, vous engage avec le dernier de vos semblables, et vos serments réitérés ne vous lient pas à l'amie que vous vous êtes choisie ? […] Sur quoi fondez-vous la supériorité que vous prétendez ? Sur le droit du plus fort ? Et que ne le faites-vous donc valoir ? Que n'employez-vous la force, au lieu de la séduction ? Nous saurions nous défendre (FB, CXVI).

La réflexion de Fanni, d'abord privée, prend ici une allure publique, voire politique. Le discours se déplace rapidement du particulier au général et l'accusation visant Alfred devient bientôt une accusation adressée à tous les hommes. Les questions rhétoriques mettent en évidence avec ironie le mépris ressenti pour l'autre sexe, dont les membres sont envisagés comme des êtres inconstants et lâches. Ce type de

discours démontre que Fanni, tout au long du roman, accomplit un parcours de formation qui la rend consciente de sa place dans le monde. En comparant la première et la dernière lettre, cette évolution devient évidente : les rêves et les fantaisies sont ici remplacés par un langage très concret, ironique et accusateur. Fanni semble ici répondre en avance à l'appel lancé par Laclos quelques années plus tard dans ses traités sur l'éducation des femmes :

> Si des larmes d'indignation s'échappent de vos yeux, si vous brulez du noble désir de ressaisir vos avantages, de rentrer dans la plénitude de votre être, ne vous laissez pas abuser par des trompeuses promesses, n'attendez point les secours des hommes tuteurs de vos maux : ils n'ont ni la volonté, ni la puissance de les finir[168]

Fanni, dans la lettre CXVI, montre qu'elle est devenue une femme sujet, capable de prendre du recul par rapport à sa relation avec Alfred et de regarder les choses avec un œil critique. Elle n'est plus à la merci d'un homme, craintive et désespérée. Elle n'est pas non plus la femme « à sentiment » du début du roman qui s'exclame : « Je vous ai dit que je vous aime, parce que je suis étourdie, je vous le répète parce que je suis sincère ; je vous dirai plus, votre joie m'a pénétrée d'un plaisir si vif que je me suis repentie de vous avoir fait attendre cet aveu » (FB, V). Elle construit son discours comme s'il s'agissait d'une plaidoirie : le lexique se complexifie, la syntaxe aussi, le discours est beaucoup plus construit par rapport aux premières lettres. Il est donc évident que le personnage évolue avec son langage et, plutôt que de se renfermer dans la honte, Fanni fait de son expérience un *exemplum* adressé à toutes les femmes qui, comme elle, ont subi des abus à cause de leur condition de femmes.

La réflexion de Fanni est reprise et développée par la marquise de Merteuil dans la lettre LXXXI en suivant le même schéma comparatif entre la condition des hommes et celle des femmes à l'égard de la séduction. D'abord, la marquise présente son point de vue sur les hommes :

---

[168] C. de Laclos, « Discours pour l'académie de Châlons-sur-Marne », *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 392.

> Et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois ? Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes : mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre ? quels obstacles à surmonter ? où est le mérite qui soit véritablement à vous ? […] Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès en moins. Dans cette partie si inégale, notre fortune est de ne pas perdre, et votre malheur de ne pas gagner. […] En effet, ces liens réciproquement donnés et reçus, […] vous seul pouvez, à votre choix, les resserrer ou les rompre. (LD, LXXXI)

Merteuil constate que les hommes, lorsqu'il s'agit du combat amoureux, ne rencontrent aucune difficulté : tout est simple pour eux et s'ils triomphent, ce n'est pas en vertu de leurs qualités. Comme Fanni, la marquise reconnait que les hommes n'ont aucun mérite dans leur victoire puisque l'organisation de la société leur permet de jouer sans rien risquer, où est donc la valeur de leur démarche si elle est gagnée d'emblée ? Il s'agit d'une partie bien inégale où les deux parties ne disposent pas des mêmes armes. En effet, cet extrait permet à la marquise de montrer à Valmont que les armes dont il dispose en tant qu'homme sont le fruit soit du hasard, soit du « ridicule préjugé » évoqué par Fanni : « Une belle figure, pur effet du hasard ; des grâces, que l'usage donne presque toujours, de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin ; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès. ». Les femmes, en revanche, pour rivaliser avec les hommes doivent se servir d'autres méthodes, beaucoup plus fines et difficiles à acquérir, dont la prudence est la principale. Si les hommes ont le droit de resserrer ou de rompre « ces liens réciproquement donnés et reçus » à leur gré, les femmes doivent « dénouer avec adresse ces mêmes liens ». Si l'homme ne risque jamais rien, la femme risque à tout instant : « Ce n'est qu'en tremblant qu'elle essaie d'éloigner d'elle l'homme que son cœur repousse avec effort. S'obstine-t-il à rester, ce qu'elle accordait à l'amour, il faut le livrer à la crainte ». Merteuil souligne que la femme n'a même pas le droit de refuser un homme et, à ce propos, le cas de Cécile Volanges est exemplaire puisqu'elle cède à Valmont seulement parce qu'elle est incapable de se défendre.

C'est seulement après avoir opéré cette distinction entre les conduites des deux sexes que Merteuil rend évidente, dans la même lettre, sa prise de position à

l'égard de la situation. La marquise se sert en effet de ce discours comparatif pour renverser l'idée que les hommes sont supérieurs aux femmes :

> Si vous m'avez vue […] faire de ces hommes si redoutables le jouet de mes caprices ou de mes fantaisies ; ôter aux uns la volonté, aux autres la puissance de me nuire ; […] si j'ai su attacher à ma suite ou rejeter loin de moi ces tyrans détrônés devenus mes esclaves ; si […] ma réputation s'est pourtant conservée pure, n'avez-vous pas dû en conclure que, née pour venger mon sexe et maitriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens inconnus jusqu'à moi ? (LD, LXXXI)

Il est évident que Merteuil renverse les rôles. Elle se fait ici énonciatrice d'un discours qui, traditionnellement, est celui pris en charge par les hommes, spécialement lorsqu'elle affirme : « Faire de ces hommes si redoutables le jouet de [ses] caprices ou de [ses] fantaisies ». La marquise affirme que c'est elle qui conduit le jeu, qui choisit quels liens resserrer ou interrompre, exactement comme les hommes. En fait, c'est elle qui détient le pouvoir et nous comprenons que ce pouvoir lui est nécessaire puisqu'il constitue le seul moyen pour ne pas périr et survivre à ce combat entre les deux sexes. L'histoire de son éducation n'est que la preuve des efforts qu'elle a été obligée d'accomplir pour pouvoir enfin se dire une égale de Valmont. Le but de la marquise consiste justement à démontrer à Valmont qu'elle n'est pas disposée à accepter passivement la relation dominant-dominée que la société impose aux hommes et aux femmes. Au contraire, elle veut non seulement être reconnue par le vicomte comme une égale mais aussi lui rendre évidente sa propre supériorité : « Et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois ? », cette supériorité se fonde d'une part sur les difficultés qu'elle a dû surmonter en tant que femme, de l'autre sur sa méthode, ces « moyens inconnus » qu'elle a créés par elle-même et qui ne sont pas le fruit du hasard mais de l'étude et de l'observation.

Cette prise de pouvoir de Merteuil ne s'explique pas comme le désir d'une libertine de primer sur un autre libertin, mais comme le désir d'une femme de sortir de la situation d'esclavage à laquelle la société l'a destinée. Valmont n'a guère compris cette nuance, puisque tout au long du roman, il pense avoir affaire à son

homologue au féminin, à une sorte *d'alter ego* de l'autre sexe. La différence de genre n'est pourtant pas à sous-estimer puisqu'elle entraine des comportements différents qui ont à leur tour des conséquences différentes. Pour un homme, le libertinage devient un tremplin social dans le sens où sa réputation dépend directement de ses entreprises de séduction : plus sa conduite est reprochable et scandaleuse, plus il est apprécié en société[169]. Mme de Volanges met en avant cet aspect de la société du XVIII^{e} siècle lorsqu'elle écrit : « Sans doute, je reçois M. de Valmont, et il est reçu partout ; c'est une inconséquence de plus à ajouter à mille autres qui gouvernent la société. Vous savez comme moi, qu'on passe sa vie à les remarquer, à s'en plaindre et à s'y livrer. » (LD, XXXIII). Mme de Volanges souligne le fait que la société mondaine de l'époque participe au libertinage en le légitimant puisqu'elle en accepte les conduites scandaleuses. Pour Merteuil, les choses ne sont pas aussi simples. En effet, dans la lettre LXXXI, elle explique que pour sauvegarder sa réputation, elle a dû rejoindre les « prudes », envisagées par la société comme des modèles irréprochables de vertu. En effet, en tant que femme, la marquise a besoin de se mettre à l'abri de toute accusation et d'éviter tout soupçon. Ce qui fait la célébrité de Valmont peut causer la mort sociale de Merteuil, comme ce sera le cas à la fin du roman.

Si Fanni dénonce ouvertement les hypocrisies sociales dont elle est victime, Merteuil se contente d'agir en cachette. En effet, sa conduite ne dénonce nullement les relations sociales de dépendance entre homme et femme, au contraire, elle laisse croire aux hommes de disposer du pouvoir pour les duper dans un deuxième temps. Le pouvoir de la marquise repose donc sur une maitrise parfaite du paraitre. Or, cette technique qui lui permet de piéger ses victimes l'oblige en même temps à adopter les allures de ces « femmes à sentiment » qu'elle méprise tant. Le libertinage de Merteuil, à l'inverse de celui de Valmont, manque complètement de reconnaissance publique et c'est pour cette raison qu'il a été défini par plusieurs critiques comme « incomplet[170] », voire « impossible[171] ». Merteuil ne peut pas

[169] A. Turekova, « Différence des sexes et libertinage : Madame de Merteuil, bourreau ou victime ? Une étude des "Liaisons dangereuses" de Choderlos de Laclos », disponible [En ligne] URL : http://www.sens-public.org/article404.html?lang=fr, consulté la dernière fois le 18 mai 2018.
[170] H. Duranton, « Les Liaisons dangereuses ou le miroir ennemi », *Revue des Sciences Humaines*, n°153, 1974, p. 138.
[171] H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 436.

aspirer à la reconnaissance publique et c'est pour cela qu'elle a besoin de Valmont. Le vicomte est le seul qui peut lui offrir cette reconnaissance puisqu'il fonctionne comme un miroir qui permet à la marquise d'admirer ses propres entreprises et de montrer son vrai visage.

Le couple libertin fonctionne pour la simple raison que : « Ils sont uniques l'un pour l'autre : Valmont parce qu'il est assez intelligent pour mériter la confiance de la marquise ; Mme de Merteuil parce qu'elle est la seule à lui être égale dans l'art du mensonge et de la séduction[172] ». Dans la lettre LXXXI, la marquise met en évidence le fait que pour elle le combat est beaucoup plus acharné pour la simple raison qu'il est vital : toute sa réputation dépend de sa méthode et de sa parfaite application. L'attitude de Valmont est en revanche souvent nonchalante puisque, pour lui, le libertinage n'est qu'une manière de passer le temps, un jeu sans conséquences. Merteuil prête une attention presque hystérique à tout détail, le final en est la preuve, puisqu'une seule erreur suffit à la condamner à une éternelle mort sociale.

Le libertinage est donc pour la marquise non une fin, comme pour Valmont, mais un tremplin vers l'autodétermination en tant que femme sujet. C'est ainsi que le discours de la marquise part du libertinage mais pour aller plus loin, vers un discours tout à fait politique[173]. C'est justement à cause de la voix de femme indignée de Merteuil que le roman de Laclos a été qualifié de féministe. Cette hypothèse a été corroborée par ce que Laclos affirme lui-même dans une lettre adressée à Riccoboni : « Peut-être ces mêmes *Liaisons dangereuses*, tant reprochées aujourd'hui par les femmes, sont une preuve assez forte que je me suis beaucoup occupé d'elles[174] ». Si nous poussons le raisonnement plus loin, il est possible d'imaginer que dans les *Liaisons dangereuses,* Laclos ait voulu mettre en scène une femme capable d'accomplir sur elle-même la révolution qu'il énonce dans ses traités sur l'éducation des femmes. Merteuil a été définie comme « la première héroïne littéraire libérée de

[172] A. Turekova, « Différence des sexes et libertinage : Madame de Merteuil, bourreau ou victime ? Une étude des "Liaisons dangereuses" de Choderlos de Laclos », art. cit.
[173] I. Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins. Les Lettres de la marquise de ***, les Lettres de Fanni Butlerd, Les Liaisons dangereuses », *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle : Ou les Caprices de Cythère*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 124-132, disponible aussi [En ligne] URL : http://books.openedition.org/pur/30561 consulté la dernière fois le 22 mai 2018.
[174] C. Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 468.

certaines conventions sexuelles[175] » ; certainement, en tant que personnage féminin, elle constitue un *hapax* dans la littérature classique. Il faudrait pourtant nuancer ce jugement et vérifier si le personnage de Fanni, apparemment si distant de la figure de Merteuil, n'en est pas en revanche le prototype.

5.6 Fanni Butlerd : un prototype de la marquise de Merteuil

Au premier abord, Fanni et Merteuil ne pourraient pas sembler plus distantes l'une de l'autre. D'un côté, Fanni semble se faire la porte-parole d'un discours sensible, elle chante à tout instant le bonheur de la sensibilité : « Ah qu'on est heureux d'avoir une âme sensible ! » (FB, LXVII) en opérant une véritable radiographie du sentiment et de la passion. Merteuil, en revanche, se présente comme une libertine insouciante de la moralité ou de la religion. Si Fanni donne voix à la puissance du sentiment, Merteuil dit sans cesse la force de la passion : « Je vous désirais avant de vous avoir vu […] Je brulais de vous combattre corps à corps » (LD, LXXXI), écrit-elle à Valmont. Les deux héroïnes se servent donc de deux discours tout à fait différents pour arriver à la même conclusion : dire le plaisir.

Un premier point en commun entre Fanni et Merteuil se situe justement dans l'ouverture de la parole féminine à l'espace du plaisir. S'il est vrai que leur discours sur le plaisir est souvent filtré par la lettre, qui arrive même à remplacer l'amant, cela ne fait pas obstacle à l'expression de la jubilation. Il y a dans ce procédé une forme d'émancipation importante, puisque Fanni et Merteuil s'approprient un discours, celui du plaisir, qui est traditionnellement réservé aux hommes. Un exemple de cela se trouve dans les lettres de Valmont, mais aussi dans la confession d'un autre personnage libertin de l'époque, sorti de la plume de Crébillon fils : le mari de la Marquise de M*** : « Je me suis d'abord livré [aux femmes] par curiosité. La facilité de les vaincre a flatté ma paresse ; j'ai continué par habitude, et malgré mes réflexions, j'y ai enfin trouvé du plaisir[176] » (XLVI).

[175] A. Kibedi Varga, « Romans d'amour, romans de femmes à l'époque classique », *RHS*, n°168, 1977, p. 522.
[176] Crébillon fils, *Œuvres*, Paris, Sturm, 1992, p. 145.

Si ce type de discours ne choque guère lorsqu'il vient d'un personnage masculin, il n'en va pas de même s'il est produit par les personnages féminins. Nous avons déjà évoqué le fait que la plupart des critiques adressées aux *Liaisons dangereuses* résultent du fait que la marquise tient un discours libertin. Il est vrai que, dans les lettres de Merteuil, l'expression du plaisir est facilement retraçable, mais elle n'est pas moins présente dans les lettres de Fanni. Pour en trouver des échantillons, il suffit de penser aux fantaisies de voyeurisme de l'héroïne : « Mon Dieu que j'aimerais à vous réveiller ! J'approcherais sans bruit ; j'ouvrirais doucement le rideau ; je passerais mon bras sous votre tête : un baiser […] ah quel baiser !... et puis, je m'enfuirais » (FB, LX) ou encore : « Dans votre chambre : j'attends votre retour ; j'assiste à votre toilette de nuit, même à votre coucher. Cela n'est pas dans l'exacte décence ; […] il semble que je n'ai plus qu'à m'en retourner. Ce n'est pas mon dessein, je reste… » (FB, XIII). Il est évident que Fanni se voit confrontée au plaisir. En même temps, elle se rend compte que ses désirs de femme ne sont ni acceptés ni reconnus par la morale.

Fanni et Merteuil, en tant que voix féminines du plaisir, accomplissent donc une même démarche mais en passant par des champs d'application très différents[177]. Fanni part du privé et de l'intimité de sa correspondance amoureuse pour aller vers la publication de ses lettres en guise de dénonciation publique et politique ; Merteuil, au contraire, part d'une réflexion sur la société et produit une méthode personnelle et secrète qui lui permet de survivre. Elle accomplit donc un parcours contraire par rapport à Fanni. Il reste que dans les deux cas, les discours des héroïnes sont des discours de rupture qui ont pour objectif principal de provoquer le lecteur.

Laclos et Riccoboni ont en effet eu le courage d'attribuer à des personnages féminins l'énonciation du plaisir, du désir et de la sensualité en faisant ainsi coexister sensibilité et sexualité dans une même voix. Dans cette optique, Fanni et Merteuil se complètent : Fanni traduit en effet avec emphase le discours amoureux, mais elle recourt aux réticences, aux images ou à des rêveries pour dire le plaisir. Dans certains passages, il est tout de même possible de repérer une réflexion ponctuelle sur le désir : « Le désir est dans notre cœur une source de bien où nous puisons

[177] I. Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins. *Les Lettres de la marquise de ***, Les Lettres de Fanni Butlerd, Les Liaisons dangereuses* », art. cit.

indiscrètement : elle nous parait intarissable ; et ce n'est que lorsqu'elle est épuisée, que nous sentons que nous devions la ménager » (FB, XXIII). Merteuil, en revanche, dit sans cesse le plaisir et sa liberté sexuelle mais elle ne laisse presque jamais transparaitre ses vrais sentiments, de peur de se trahir. La seule fois où elle oublie ses principes et laisse deviner son vrai moi, c'est dans la lettre CXXXI où elle écrit presque à elle-même : « Dans le temps où nous nous aimions, car je crois que c'était de l'amour, j'étais heureuse ; et vous vicomte ? … Mais pourquoi s'occuper encore d'un bonheur qui ne peut revenir ? ». Merteuil met ici en évidence le fait que le sentiment amoureux ne lui est pas totalement étranger, même si la plupart des fois, elle le récuse. L'amour est, pour elle, la seule limite au procédé de la conquête libertine. C'est pour cette raison qu'elle replie toujours son discours sur le plaisir, comme elle le fait dans la lettre CXXXI :

> N'avez-vous pas encore remarqué que le plaisir, qui est bien en effet l'unique mobile de la réunion des sexes, ne suffit pourtant pas pour former une liaison entre eux ? et que, s'il est précédé du désir qui rapproche, il n'est pas moins suivi du dégoût qui repousse ? C'est une loi de la nature que l'amour seul peut changer ; et de l'amour, en a-t-on quand on veut ?

Cet extrait met en évidence d'un côté une réflexion explicite sur le plaisir et sur son fonctionnement, de l'autre la relation entre plaisir et sentiment amoureux. Il n'est donc pas pertinent d'affirmer que les lettres de Merteuil se limitent de manière absolue à une apologie du mal ou du plaisir puisque sa réflexion oscille souvent, de manière voilée, du plaisir au sentiment. De la même façon, Fanni ne se limite pas à offrir une radiographie du sentiment puisqu'elle aborde aussi, à sa manière, le plaisir et le désir.

Un autre élément qui nous permet de relier les deux figures de Fanni et de Merteuil demeure dans le fait que les deux héroïnes ont été accusées par la critique pour les mêmes raisons. Lorsque Riccoboni accuse Laclos d'avoir peint un personnage trop immoral, elle n'imagine pas que, à distance de quelques années, le personnage de Fanni sera à son tour accusé d'immoralité par une autre femme de lettres outragée : Mme de Genlis (1746-1830). Dans son ouvrage *De l'influence des*

femmes sur la littérature française, Mme de Genlis critique Fanni en la décrivant comme « femme inconvenante par sa véhémence amoureuse et son manque de pudeur[178] ». Il y a ici une coïncidence curieuse entre le sort des deux héroïnes en question. La critique de Mme de Genlis se fonde sur le lieu commun d'une possible association entre un genre et un certain type de discours. En effet, elle accuse Riccoboni de ne pas avoir respecté les règles du « roman d'amour au féminin[179] », mais quelles sont au juste ces règles ? Sans aucun doute celles de bienséance et de vraisemblance, dont Riccoboni avait critiqué l'absence chez Laclos.

L'association entre le genre et la nature du discours se prolonge dans la diégèse, où les deux héroïnes ne se limitent pas à produire une réflexion sur le sentiment et le plaisir, elles abordent aussi leur différente accessibilité en fonction du genre. Merteuil est bien évidemment la plus explicite lorsqu'elle affirme : « L'un jouit du bonheur d'aimer, l'autre de celui de plaire, un peu moins vif à la vérité, mais auquel je joins le plaisir de tromper, ce qui fait équilibre ; et tout s'arrange » (LD, CXXX). Merteuil se fait ici la porte-parole de la vision du monde de son époque. Même en amour, les rôles des deux sexes sont attribués d'emblée : l'homme serait celui qui « jouit du bonheur d'aimer » et la femme du rôle plus passif de plaire. D'abord, il est pertinent de remarquer l'ambiguïté de l'affirmation. Merteuil est ici en train de formuler un discours sur les différents rôles associés aux deux sexes, elle ne spécifie pourtant pas à quel sexe chaque rôle est associé. Ce qui est troublant pour le lecteur du XVIII^{e} siècle, c'est le décalage qui se crée entre le contenu de l'énoncé et son énonciateur, puisque Merteuil renverse complètement le sens de l'énoncé en jouant sur son ambiguïté.

Si nous considérons l'extrait en fonction des lettres précédentes de la marquise, il est clair que, dans sa perspective, ce sont les « femmes à sentiment » qui jouissent du bonheur d'aimer, comme Tourvel ou Cécile, et les hommes, tels que Valmont, de celui de plaire. Les lettres de Valmont démontrent d'ailleurs ce propos, spécialement lorsqu'il essaie de plaire à la présidente en accomplissant des actes louables. Ce qui est encore plus troublant pour le lecteur c'est le « je » de la marquise

[178] Mme de Genlis, *De l'influence des femmes sur la littérature française*, cité par I. Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins. Les Lettres de la marquise de ***, les Lettres de Fanni Butlerd, Les Liaisons dangereuses », art. cit.
[179] *Ibid.*

qui prend explicitement en charge l'énonciation et qui s'associe à Valmont. À ce stade, il n'est plus aisé de savoir quel sexe occupe quelle place puisque la marquise se situe du côté de ceux qui jouissent du plaisir de plaire et de tromper. Merteuil confond donc les deux sexes dans leur attitude à conquérir l'autre, confusion qui n'a pas de précédent dans la littérature classique.

Fanni, de son côté, ne va pas aussi loin dans sa dénonciation. Elle fait quand même preuve de grande audace et modernité en considérant l'amour, dans sa version physique, comme une vertu et pas comme un péché. Fanni est en effet bien distante de la présidente de Tourvel, pour qui le sacrifice de la chair correspond à un péché capital. Fanni n'est pas une victime repentante, au contraire elle ne regrette pas son acte, elle regrette seulement l'hypocrisie d'Alfred. Fanni ne se culpabilise pas puisqu'elle répond seulement à l'authenticité du sentiment amoureux qu'elle ressent.

La co-présence du sentiment et du plaisir est corroborée aussi par un autre élément crucial : le langage. Il est en effet possible d'affirmer que le langage de Fanni ainsi que celui de Merteuil relèvent à la fois du champ sémantique du corporel et de celui du sentiment. Si le discours portant sur le sentiment est plus évident, puisque bien établi en littérature, il n'en va pas de même pour le discours corporel. Dans les deux cas, tout ce qui est corporel tend en effet à passer par l'écriture sous la forme de métaphores ou de la réticence. En fait, les auteurs exploitent la fonction iconique du langage pour tenir un discours qui ne pouvait pas être fait de façon explicite. La lettre participe elle aussi à ce discours corporel et cela, en devenant un remplaçant, voir un prolongement, du corps de l'être aimé. Ainsi, le non-dit devient presque plus important que ce qui est dit.

C'est bien du corps qu'il est question dans les deux romans. Le corps est envisagé à la fois par Riccoboni et par Laclos et comme le siège du désir et comme un lieu de subversion pour les deux héroïnes[180]. Les deux auteurs, par des voies différentes, produisent ainsi des réflexions tout à fait similaires et qui s'insèrent dans le discours des Lumières en tant qu'études sur l'homme, ou mieux, sur la femme. Dans la deuxième moitié du siècle, il y a en effet un intérêt nouveau pour le corps

[180] I. Brouard-Arends, « Discours féminins, discours libertins. Les Lettres de la marquise de ***, les Lettres de Fanni Butlerd, Les Liaisons dangereuses », art. cit.

féminin : d'un côté, il y a le développement d'un discours médical sur l'enfantement, formulé dans une perspective obstétricale[181] ; de l'autre côté, nous trouvons des discours comme ceux de Laclos ou de Riccoboni, qui interrogent le corps féminin en tant que siège non seulement du sentiment amoureux, mais aussi du désir et du plaisir. Les discours de Fanni et de Merteuil mettent à mal la vision traditionnelle de la femme en tant qu'objet à la merci de l'homme, en tant que « proie » ou « citadelle » à conquérir. Ces deux voix du féminin offrent au lecteur une perspective alternative qui présente la femme comme un sujet à part entière : capable de ressentir les mêmes plaisirs et les mêmes désirs que les hommes, capable de réfléchir, de tromper et de se venger.

5.7 Voix féminines, voix féministes ?

En considérant les éléments évoqués plus haut, les personnages de Fanni et de Merteuil paraissent se ressembler plus qu'ils ne diffèrent. Il est maintenant intéressant de voir comment les deux personnages se rejoignent en tant qu'exemples de voix féminines qui bouleversent la représentation traditionnelle de la femme-objet. Pour faire cela, nous nous référons au tableau « Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction » créé par la professeure Isabelle Boisclair de l'Université de Sherbrooke (et présenté par elle lors d'une conférence au Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'UCL le 19 avril 2018[182]). Ce type d'analyse nous permettra de confirmer notre hypothèse selon laquelle Fanni et Merteuil sont deux exemples de femmes sujets, libérées, même si pas complètement, des stéréotypes de genre évoqués tout au long de ce travail. Ainsi, nous nous proposons de voir, par l'application du tableau, si Fanni et Merteuil sont plutôt du côté de l'hétéronomie et de la dépendance ou du côté de l'autonomie et de l'autodétermination.

Le premier critère à considérer est celui de l'identité. Cette première étape permet de mettre en évidence si le personnage est soumis au système patriarcal (aussi appelé « loi du père ») et dans quelle mesure il est soumis. Comment se réfère-t-on

[181] *Ibid.*
[182] I. Boisclair dans le cadre de la conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction ». Voir ce tableau en annexe, p. 108.

au personnage en question dans le roman ? Sur ce premier point, il y a une première différence entre Fanni et Merteuil. Fanni est toujours désignée par son nom propre : « Que le souvenir de Fanni amuse votre cœur » (FB, LXVI) ; « songes point à ta chère Fanni » (FB, LXX). Il faut tout de même noter que les lettres d'Alfred ne sont pas disponibles, le lecteur a seulement accès à celles de l'héroïne, qui se réfère à elle-même à la troisième personne. Dans les *Liaisons dangereuses,* la tâche est différente, puisqu'il y a plusieurs épistoliers qui se réfèrent à Merteuil. Il est intéressant de remarquer que tous la désignent par son titre, ou mieux, par le titre de son mari défunt : le marquis de Merteuil. On l'appelle « marquise », « Mme de Merteuil », « Marquise de Merteuil ». Le lecteur n'a pas le droit de connaître le nom de jeune fille de la marquise, puisqu'elle est toujours désignée en fonction de son rôle d'abord d'épouse, ensuite de veuve. Valmont la désigne souvent comme « ma belle amie » (LD, CXV), ce qui dans l'espace restreint de la lettre permet à Merteuil de s'émanciper de l'hétéronomie conjugale. Il est pourtant pertinent de souligner que l'adjectif possessif « ma » et l'adjectif qualificatif « belle » indiquent une forme de domination du vicomte sur la marquise. Dans le cas de Fanni, par la désignation par le nom propre, Riccoboni met en avant la subjectivité du personnage. Merteuil, en revanche, nonobstant la modernité de sa conduite, se présente comme un personnage soumis à l'hétéronomie conjugale ou de l'amant. Du point de vue du statut dans l'économie patriarcale, Fanni se présente donc comme un personnage plus autonome que Merteuil.

Le deuxième critère indiqué par Isabelle Boisclair est le domicile. L'espace est en effet un élément très significatif pour comprendre le statut du personnage puisqu'il correspond à son champ d'action principal. En ce qui concerne Fanni, le domicile n'est jamais explicité, mais comme elle n'est pas mariée et qu'elle parle de réceptions dans le salon, nous pouvons donc déduire qu'elle habite toujours la maison du père. Cela n'est jamais explicité mais il est possible de déduire qu'elle est un personnage hétéronome, qui obéit à la loi du père. En ce qui concerne Merteuil, elle a deux champs d'action : d'un côté la maison du mari, où elle reçoit la société, de l'autre côté la retraite à la campagne où elle amène ses amants et où elle a accompli son éducation. Les deux lieux d'action de la marquise dénotent la double identité du personnage. Dans la maison du mari défunt, elle porte le masque que la

société lui impose : celui de prude et de femme dévote, soit un véritable exemple de vertu. La retraite à la campagne devient le lieu d'affirmation de son libertinage, qui en société n'est ni reconnu ni accepté. Dans la lettre CXIII, elle affirme : « Il n'y aura avec nous que quelques personnes désintéressées et peu clairvoyantes, et nous y aurons presque autant de liberté que si nous y étions seuls. ». Ainsi, la maison de campagne devient le lieu de l'autodétermination et de l'autonomie, en opposition à la maison du mari qui est un lieu de simulation et de contraintes, c'est-à-dire de l'hétéronomie.

Le troisième critère dans l'analyse du statut du personnage féminin est la sexualité et son expression. À cet égard, Fanni et Merteuil sont très proches l'une de l'autre. Les deux en effet se présentent comme autonomes dans le choix du/des partenaires. Nous avons déjà insisté sur le fait que Fanni revendique à plusieurs reprises de ne pas avoir cédé aux charmes d'un moment mais d'avoir agi de façon consciente. Ses actions démontrent aussi qu'elle ne se soumet pas à la loi du père selon laquelle on lui impose un mari. Fanni, de façon très autonome, choisit un partenaire qu'elle aime, sans attendre un mariage imposé par autrui, et elle se donne. Du point de vue de la sexualité, Fanni apparait comme une femme libre et libérée de certains préjugés sociaux, dont elle est tout de même consciente. Merteuil, une fois devenue veuve, s'émancipe de l'hétéronomie conjugale pour se déplacer vers une autonomie majeure qui lui permet de choisir ses partenaires et la durée même des relations (voire les relations avec Belleroche et Danceny). Fanni et Merteuil sont donc des sujets du point de vue de la sexualité, mais surtout du point de vue de l'expression de celle-ci. Il est vrai que les deux héroïnes s'expriment de manière complètement différente, il est pourtant clair que les deux abordent la sexualité dans leur discours. Merteuil le fait principalement dans les lettres au vicomte, où elle aborde le désir de manière plus explicite et sans filtres ; Fanni en revanche se sert d'un langage plus figuré et voilé, mais elle l'exprime tout de même.

En ce qui concerne l'agentivité diégétique, les deux héroïnes sont considérées comme deux agents autonomes, même si elles le sont de façons différentes. Merteuil semble ne pas se laisser instrumentaliser par les hommes, au contraire elle semble prendre le dessus sur eux. Il suffit de penser au moment où elle prétend enseigner à Valmont les astuces du libertinage. Il est pourtant vrai que ce côté autonome et

indépendant de Merteuil peut exister seulement dans le privé. En société, elle garde une tout autre attitude. C'est en cachette qu'elle fait valoir son autonomie. Fanni en dénonçant et en démasquant publiquement Alfred, s'impose, elle aussi, comme sujet. Ainsi les deux personnages féminins essaient, par des chemins différents, de renverser les rapports de force dominant-dominée.

Pour l'éducation, nous savons que Merteuil n'a pas été au couvent, et qu'elle s'est chargée de sa propre éducation (LD, LXXXI). Elle démontre donc une certaine autonomie sous ce point de vue. Nous ne savons pourtant rien à propos de l'éducation de Fanni puisque dans les lettres, il n'y a aucune référence à cet aspect. Il est cependant peu probable qu'elle ait reçu une éducation de couvent puisque dans la lettre XLII, elle affirme avoir été « frappée de l'extrême tranquillité qui règne dans ce lieu ». Une réaction de ce type peut sous-entendre que Fanni n'a jamais vu un couvent avant ce moment. Il est donc probable qu'elle ait reçu une éducation domestique et sommaire, ce qui expliquerait aussi son style simple et naïf des premières lettres. De plus, le fait qu'Alfred la quitte pour un mariage plus avantageux est un indice de la condition socialement inférieure de Fanni, condition qui se reflète aussi sur son éducation. En ce qui concerne la production socioéconomique, les deux héroïnes sont dépendantes de l'argent des figures masculines. Fanni de celui de son père, comme elle habite encore la maison du père ; Merteuil de celui de son mari défunt.

Les personnages féminins sont des épistolières, elles sont donc des personnages écrivant. La lettre est pourtant un moyen de communication intime et personnel, qui n'est pas supposé sortir des mains du destinataire direct. Fanni passe pourtant de la position de personnage écrivant à celle d'auteure puisqu'elle publie ses propres lettres. Cet acte est un indice du passage d'une position marginale et intime à une position publique et reconnue, qui entraine aussi une autonomie majeure. La publication des lettres devient en effet un acte d'affirmation du personnage en tant que sujet. Merteuil, au contraire, n'arrive jamais à l'émancipation littéraire puisqu'elle demeure un personnage écrivant des lettres tout au long du roman. À travers les lettres, il est pourtant vrai qu'elle orchestre tous les autres personnages. L'écriture devient donc pour elle une façon de dominer les autres et de s'affirmer ainsi comme sujet.

Le dernier point proposé par Isabelle Boisclair est l'agentivité énonciative et narrative. Dans les deux cas, les héroïnes sont des narratrices qui se chargent de l'énonciation. Par le biais des lettres, elles offrent au lecteur leur point de vue et leur vision du monde, qui est continuellement nuancée par leurs jugements de valeur. Cette prise de parole est importante puisqu'elle permet, dans les deux cas, une expression directe des hétéronomies des personnages. Les lettres de Fanni et de Merteuil démontrent que les personnages sont conscients de la domination que les hommes exercent sur elles. Ainsi, les lettres décrivent le parcours d'affirmation du sujet et sa progressive autonomisation, qui se fait surtout par l'écriture et la prise en charge de l'énonciation. Cela est corroboré par le fait qu'à la fin des deux romans, le lecteur n'a pas l'impression d'être confronté à des personnages-objets, soumis et à disposition de l'homme. Au contraire, le lecteur perçoit des héroïnes assez autonomes, qui donnent voix aux stéréotypes et aux préjugés qui légitiment l'hétéronomie de la femme.

L'analyse des personnages féminins de Fanni et de Merteuil à travers le tableau créé par Isabelle Boisclair nous a permis de mettre en avant certains éléments. En premier lieu, il est possible d'affirmer que, dans les deux romans, le personnage féminin joue un rôle prédominant par rapport à celui du personnage masculin. Fanni et Merteuil sont deux figures centrales qui détiennent une autonomie qui n'est pas complète mais importante pour les normes morales et sociales de l'époque. Elles constituent un exemple de personnages féminins en bonne mesure émancipés de l'hétéronomie patriarcale ou conjugale puisque leur identité féminine n'est pas définie a priori en fonction d'une figure masculine. Il est vrai qu'elles dépendent économiquement d'un homme et qu'elles habitent la maison du père ou du mari ; l'écriture est pourtant ce qui nous permet de les définir des sujets autonomes.

Il y a pourtant une différence importante entre les deux. Fanni, tout au long du roman, accomplit une évolution qui l'amène de la position de femme-objet à celle de femme sujet. Parallèlement, il y a une évolution linguistique marquée par une appropriation de la langue. Ainsi, la voix de Fanni se fait énonciatrice de valeurs dans lesquelles toute femme peut se reconnaître. La lettre CXVI se présente en effet comme un cri de dénonciation général, qui pourrait être pris en charge par toute

femme. Fanni se fait donc la porte-parole de son sexe en dénonçant les différences existantes entre l'homme et la femme. Toutefois, elle ne vise pas à renverser la société, elle ne demande qu'une égalité entre les deux sexes : les mêmes droits et les mêmes devoirs. Le message de Fanni est celui d'une coopération entre hommes et femmes dans l'objectif commun d'abattre les préjugés qui déterminent les inégalités de genre. Merteuil, en revanche, montre une attitude différente. Pour elle, le rapport à l'autre sexe est une guerre infinie, un combat sans fin, fait de défaites ou de conquêtes. Elle ne semble jamais agir pour libérer son sexe d'une position de subordination. Au contraire, elle est très individualiste dans ses propos. Elle agit toujours pour elle-même et cela, parce qu'elle ne se considère pas comme les autres femmes « à sentiment ». Si Fanni s'autodétermine en tant que sujet par la publication de ses lettres (elle passe du privé au public), Merteuil s'autodétermine dans le privé et dans l'intimité de sa correspondance avec Valmont (elle passe du public au privé). La lettre devient pour elle un espace autre par rapport à la société, un ailleurs où d'autres règles sont en vigueur et où elle peut être ce que la société ne lui permet pas d'être. La lettre devient ainsi pour Fanni et pour Merteuil le lieu de l'autonomie et de l'émancipation féminine. En conclusion, nous pouvons affirmer que dans les deux romans en question, les femmes ne sont pas représentées comme des objets de discours de l'auteur, mais comme les sujets de leur propre discours, qui devient ainsi immédiatement signifiant.

CONCLUSION

Tout au long de notre étude, nous avons eu pour objectif d'atteindre et de formuler la vérité des caractères de Fanni et de la marquise de Merteuil, les héroïnes des *Lettres de Fanni Butlerd* et des *Liaisons dangereuses*, tels qu'ils sont construits à travers leur correspondance.

L'analyse des voix du féminin chez Riccoboni et Laclos visait surtout à mettre à mal l'idée d'une possible association entre le genre de l'auteur et le genre littéraire du roman par lettres. Néanmoins, avant de synthétiser les résultats de notre travail, nous tenons à rappeler les étapes du raisonnement qui nous a permis d'arriver à cette conclusion.

Dans le premier chapitre, il a été question d'évoquer le contexte historique, sociologique et littéraire de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle. Nous avons d'abord insisté sur le statut incertain du roman, genre littéraire coincé entre les deux principes classiques de vraisemblance et de bienséance. Ensuite, nous avons analysé la condition des femmes auteurs en nous arrêtant sur la difficulté pour elles de poursuivre une carrière littéraire et d'obtenir une certaine reconnaissance. Cela nous a permis de présenter quelques-uns des préjugés que nous avons essayés de déconstruire dans la suite du travail. Premièrement, les préjugés selon lesquels le domaine du sentimental appartient au féminin et celui plus corporel du libertinage au masculin ; deuxièmement, ceux qui désignent le roman épistolaire comme un genre typiquement féminin.

L'analyse des *Lettres de Fanni Butlerd* et des *Liaisons dangereuses* s'est développée en suivant plusieurs étapes. D'abord, nous avons abordé la préface de chaque roman dans l'objectif de mettre en avant d'un côté l'esthétique des auteurs et de l'autre côté la fonction des préfaces en relation avec les principes de vraisemblance et de bienséance. Il a été question de montrer le rôle de légitimation joué par la préface en tant qu'appareil paratextuel. Après avoir interrogé les deux préfaces, nous nous sommes arrêtée sur la correspondance réelle entre Riccoboni et Laclos, ce qui nous a permis de comparer les différentes déclarations de poétique faites par les deux auteurs. Nous nous sommes servie de la correspondance entre les

deux auteurs pour montrer, une fois de plus, combien le respect des normes classiques était crucial à l'époque.

Dans le dernier chapitre, nous avons examiné dans le détail les deux volets de l'écriture et du contenu thématique. Nous avons constaté qu'à la fois pour Fanni et pour Merteuil, le fond et la forme participent à la caractérisation progressive du personnage. L'analyse du discours a permis de mettre en avant le fait que le discours de Fanni n'est pas entièrement sentimental, ainsi que celui de Merteuil n'est pas totalement libertin. Les deux héroïnes se font ainsi les porte-parole d'un discours beaucoup plus complexe et stratifié où le non-dit vaut autant que ce qui est dit.

La première analogie entre les deux personnages demeure dans le fait d'envisager l'amour comme une guerre entre les deux sexes. Fanni et Merteuil dénoncent sans cesse les différences de genre acceptées et légitimées par la société du XVIII^{e} siècle. Elles démontrent ainsi qu'elles sont des personnages féminins conscients de leur condition de soumission, qui ne sont pourtant pas disposés à l'accepter passivement et sans réagir. La dénonciation de Fanni se fait de manière explosive, elle part donc de l'espace intime et privé de la lettre pour arriver à une accusation publique à caractère universel, qui touche au politique. Merteuil, en revanche, après avoir fait expérience des préjugés qui règlent la société dont elle fait partie, décide de se venger en trompant les hommes sans que personne ne s'en aperçoive. Elle agit donc de manière implosive, en se repliant sur l'intimité fournie par la lettre. L'analogie entre les deux discours, apparemment si distants, est ainsi mise en évidence. En poussant le raisonnement plus loin, nous avons aussi avancé l'hypothèse que le personnage de Fanni était envisageable comme un prototype de la marquise de Merteuil, ou à l'inverse, que Merteuil n'était qu'une élaboration extrême de Fanni.

Il est donc clair que les deux personnages féminins, même si produits par la plume d'un romancier et par celle d'une romancière, partagent les mêmes idéaux. Elles sont deux femmes qui visent à faire entendre leur voix dans le but d'obtenir une même reconnaissance en tant que sujets. Pour vérifier si les voix de Fanni et de Merteuil peuvent être considérées comme deux voix féminines et féministes avant la lettre, nous avons appliqué à notre corpus le tableau présentant les « Possibles statuts

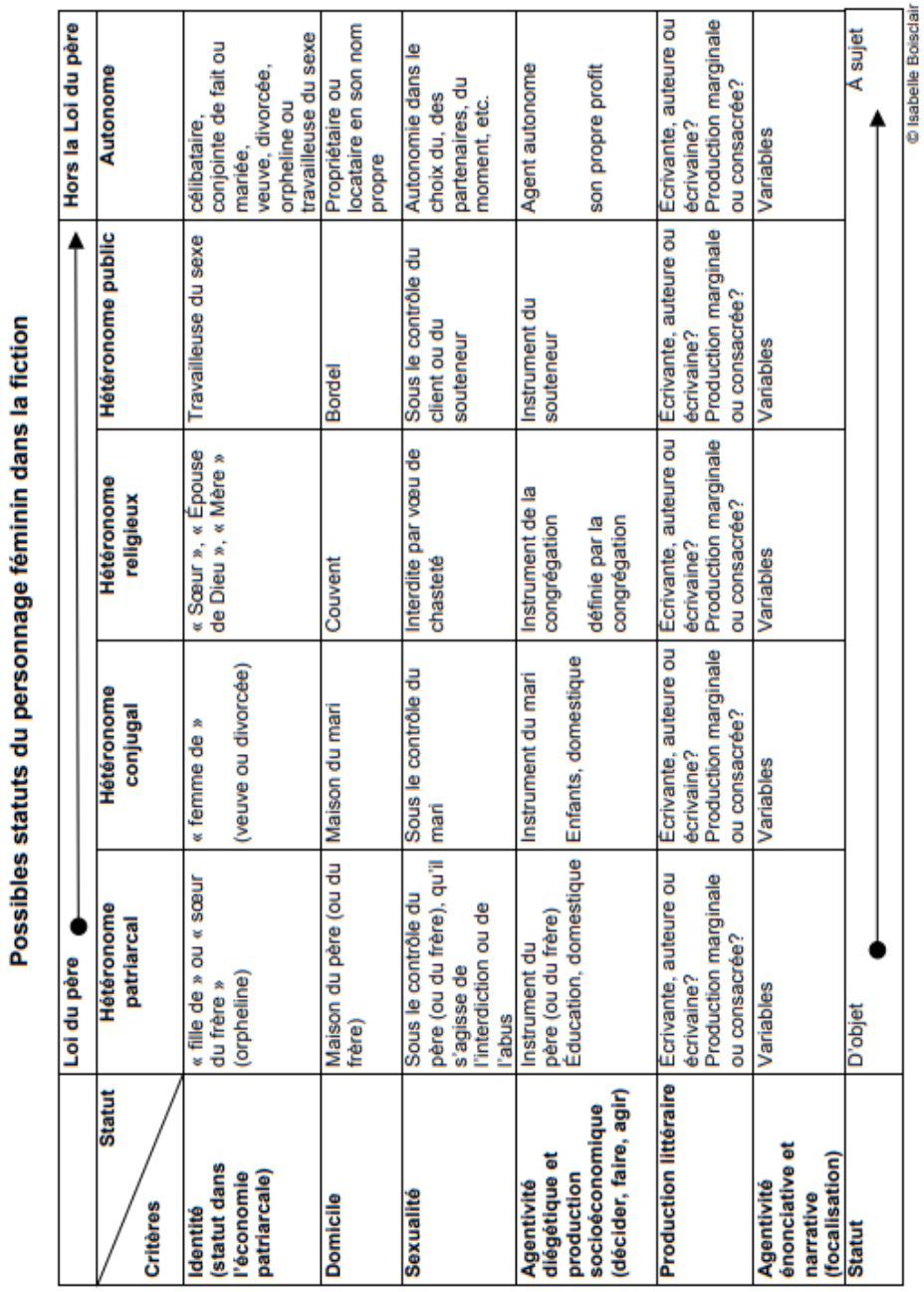
du personnage féminin dans la fiction » créé par la professeure Isabelle Boisclair. Cette dernière étape de notre analyse a permis de corroborer notre hypothèse selon laquelle les deux personnages sont, en bonne mesure, autonomes et indépendants, surtout en considérant les normes morales et sociales de la période en question. Le recours au tableau a mis en évidence que l'autonomie de Fanni et de Merteuil réside surtout dans leur rapport à l'écriture.

La dénonciation publique faite par Fanni permet au personnage de s'émanciper de la position de victime, de sortir de la singularité de sa situation personnelle pour s'adresser aux femmes et aux hommes en général. Fanni se fait la porte-parole, par le biais des lettres, non pas d'une révolution des femmes mais d'une coopération souhaitable entre les deux sexes, pour que le rapport dominant-dominée puisse être remplacé par un rapport d'égalité. Ne pouvant pas se conduire en société avec la même nonchalance que Valmont, Merteuil fait de la lettre l'espace de sa propre autonomie. Dans la lettre et grâce à la lettre, elle peut enfin être une femme différente de toutes les autres « femmes à sentiments » (LD, LXXXI) qu'elle méprise et qu'elle est obligée de fréquenter pour sauvegarder sa réputation. Grâce à la lettre, Merteuil arrive à être « autre » et à créer un univers où elle ne doit pas s'assujettir aux préjugés qui règlent la société. C'est ainsi que Laclos et Riccoboni arrivent à mettre en scène, de manière différente, deux voix féminines qui s'opposent seulement en surface.

En définitive, notre analyse aura permis de constater que le roman par lettres, en tant que roman centré sur l'intimité des personnages, n'est pas nécessairement un genre littéraire féminin. Il est évident que le choix de l'épistolaire est lié à d'autres facteurs, à savoir la vraisemblance, la bienséance et la curiosité du public pour tout ce qui concerne l'être humain. Nous insistons sur le fait que c'est surtout grâce à l'emploi de la forme épistolaire dans toute sa complexité que Laclos et Riccoboni arrivent à fournir une image aussi frappante de leurs héroïnes. Conscients des potentialités du roman par lettres, les deux auteurs s'en sont donc servis pour produire un tableau de l'intimité humaine, certes, mais aussi d'une époque entière, dans toute sa complexité et dans toute sa richesse.

Annexes

Tableau présentant les « Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction » créé par la professeure Isabelle Boisclair de l'Université de Sherbrooke (Québec, Canada).



Bibliographie

I. Sources primaires

Corpus primaire

LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

RICCOBONI, Marie-Jeanne, *Lettres de Mistriss Fanni Butlerd*, introduction et notes par J. Hinde Stewart, Genève, Librairie Droz, 1979.

Des mêmes auteurs

« Correspondance entre Madame Riccoboni et l'auteur des Liaisons dangereuses », dans LACLOS, Pierre Choderlos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 463-479.

LACLOS, Pierre Choderlos de, « Discours pour l'académie de Châlons-sur-Marne », *Œuvres complètes*, éd établie par Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

LACLOS, Pierre Choderlos de*, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

RICCOBONI, Marie-Jeanne*, Œuvres complètes de Mme Riccoboni*, Gale NCCO, Print Edition, 2017.

II. Sources secondaires

Sources littéraires

CRÉBILLON FILS, *Œuvres*, Paris, Sturm, 1992.

RESTIF DE LA BRETONNE, *L'Œuvre*, éd établie par H. Bachelin, Paris, éditions du Trianon, 1930-1932.

~~DE~~ LA BRUYÈRE, Jean de, « Des ouvrages de l'esprit », *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962.

DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, éd. Assézat-Tourneux, Paris, Garnier, t.V, 1766.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, éd. Assézat-Tourneaux, Paris, Garnier, 1875.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du livre, tome X, 1971.

FRÉRON, Élie, *L'Année littéraire*, VI, Paris, 1757, p. 52-59.

GARRICK, David, *The Private Correspondence of David Garrick with the Most Celebrated Persons of His Time*, Vol. 2, London, Colburn and Bentley, 1832.

GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique,* Paris, Garnier, t. III, 1878.

KANT, Emmanuel, *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit*, Paris, Auguste Durand, 1853, p. 281.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Baudouin frères, 1828. Disponible [En ligne] URL : http://expositions.bnf.fr/montesquieu/lettres-persanes/extraits/quelques-reflexions.htm, consulté la dernière fois le 17 mai 2018.

NICOLE, Pierre, « Première lettre sur l'hérésie imaginaire », *Les Imaginaires*, 1666.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile, ou de l'Éducation*, Paris, Garnier, 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse,* Paris, R. Pomeau, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes. Mélanges littéraires*, Paris, éd. Antoine-Augustin Renouard t. II, 1821.

Études critiques sur Riccoboni et son œuvre

« Mme de Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick and Sir Robert Liston 1764-1783 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, éd. J. C. Nicholls, vol. 49, Oxford, Voltaire Foundation, 1976.

CROSBY, Emily, *Une romancière oubliée : Madame Riccoboni*, Paris, Rieder & Cie, 1924.

Madame Riccoboni. Romancière, épistolière, traductrice (Actes du colloque de Louvain-Anvers, mai 2006), Leuven-Paris, Peeters, « La République des Lettres », 2007.

MOOIJ, Anne Louis Anton, *La Romancière et la vie : le roman psychologique de Mme de Riccoboni à Mme de Souza*, Groningen, Wolters, 1940.

PIAU-GILLOT, Colette, « L'écriture féminine ? A propos de Marie-Jeanne Riccoboni », *Dix-huitième Siècle*, n°16, 1984, p. 369-386.

TROUSSON, Raymond, « Mme Riccoboni : Introduction », *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 167-181.

Études critiques sur Laclos et son œuvre

BUTOR, Michel, « Sur *Les Liaisons dangereuses* », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

DELON, Michel, *Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1986.

DURANTON, Henri, « Les Liaisons dangereuses ou le miroir ennemi », *Revue des Sciences Humaines*, n°153, 1974, p. 125-143.

GONDAUD, Caroline, « La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de "désirs palimpsestueux" », *Acta fabula*, vol. 12, n° 7, disponible [En ligne] URL : http://www.fabula.org/acta/document6478.php consulté la dernière fois le 22 mai 2018.

HERMAN, Jan, « "Revenez, mon cher vicomte, revenez" Le roman par lettres et les enjeux de l'incipit », *La Lettre, entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 135-157.

HERMAN, Jan, « Un personnage en quête d'auteur. Sur quelques suites romanesques des "Liaisons dangereuses" », *Europe*, n° 885-886 (janvier-février 2003), p. 128-147.

MARMANDE, Francis, « Introduction » à LACLOS, Pierre Choderlos, *Liaisons dangereuses*, Paris, Press Pocket, « Classiques », 1998.

SETH, Catriona, « Introduction » à LACLOS, Pierre Choderlos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

TODOROV, Tzvetan, « Choderlos de Laclos et la théorie du récit », *Tel Quel*, 27, 1966.

TUREKOVA, Andrea, « Différence des sexes et libertinage : Madame de Merteuil, bourreau ou victime ? Une étude des "Liaisons dangereuses" de Choderlos de Laclos », disponible [En ligne] URL : http://www.sens-public.org/article404.html?lang=fr, consulté la dernière fois le 18 mai 2018.

VERSINI, Laurent, « Introduction » à LACLOS, Pierre Choderlos, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition : essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck, 1968.

VERSINI, Laurent, *Le Roman le plus intelligent. Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris, Champion, 1998.

Études critiques sur le roman épistolaire

ALBÉRÈS, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962.

CONDÉ, Michel, « Le roman vraisemblable à l'époque classique », *La genèse sociale de l'individualisme romanesque*, Tübingen, Niemeyer, 1989.

COULET, Henri, *Études sur le roman français au XVIII^e^ siècle : territoires et frontières*, Paris, Champion, 2014.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, « U », t. I, 1967-1968.

DAY, Robert-Adams, *Told in letters, Epistolary fiction before Richardson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Seuil, 1979.

HERMAN, Jan, *Le mensonge du romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

JACQUIN, Armand-Pierre, *Entretiens sur les Romans*, Paris, 1755, disponible [En ligne] URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82659.image consulté la dernière fois le 22 mai 2018.

JONES, Silas Paul, *A List of French Prose Fiction from 1700 to 1750*, New York, Wilson, 1939.

MARTIN, Angus, MYLNE, Vivienne G., FRAUTSCHI, Richard, *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800*, Londres, Mansell-Paris, France Expansion, 1977.

MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, Presses Universitaires de France ; New Haven, Yale University Press, 1963.

OMACINI, Lucia, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003.

ROUSSET, Jean, « Une forme littéraire : le roman par lettres », *Forme et signification*, Paris, Corti, 1967.

VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

Études de genre

BOISCLAIR, Isabelle, conférence « S'appartenir. Le statut du personnage féminin dans la fiction » qui a eu lieu à l'UCL (au Centre de Recherche sur l'Imaginaire) le 19 avril 2018.

BROUARD-ARENDS, Isabelle, « Discours féminins, discours libertins. *Les Lettres de la marquise de ***, Les Lettres de Fanni Butlerd, Les Liaisons dangereuses* », *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle : Ou les Caprices de Cythère*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 124-132, disponible aussi [En ligne] URL *:* http://books.openedition.org/pur/30561 consulté la dernière fois le 22 mai 2018.

FAUCHERY, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle (1713-1807) Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.

HECKENDORN COOK, Elizabeth, *Epistolary Body, Gender and Genre in the Eighteenth-Century Republic of Letters*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

KIBEDI VARGA, Aron, « Romans d'amour, romans de femmes à l'époque classique », *RHS*, n°168, 1977.

La Tradition des romans de femmes XVIII^e – XIX^e siècle, textes réunis et présentés par Catherine MARIETTE-CLOT et Damien ZANONE, Paris, Champion, « Littérature et genre », 2012.

REID, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

TROUSSON, Raymond, *Romans de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996.

Études critiques sur le contexte historique et social

DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

LAUNAY, Michel et MAILHOS, Georges, *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*, Paris, Bordas-Mouton, « Études supérieures », 1968.

Approches théoriques et méthodologiques

BAKHTINE, Mikhail, « Le mot chez Dostoïevski », *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, « Par où commencer ? », *Poétique 1*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula : le role du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

JOUVE, Vincent, *La Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

MIGEOT, François, « Rapport de places et imaginaire dans les lettres de Laclos et Mme Riccoboni », *SEMEN 20 Revue de semio-linguistique des textes et discours : le rapport de places dans l'épistolaire*, coordonné par Jurgen Siess et Séverine Hutin, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005. Disponible aussi [En ligne] URL : http://journals.openedition.org/semen/2038 consulté la dernière fois le 25 mai 2018.

ZIRKER, Angelika, BAUER, Matthias, FISHER, Olga, *Dimensions of Iconicity*, Amsterdam, John Benjamins, 2017.

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique **www.uclouvain.be/fial**