

La séduction du discours épistolaire: *Les Malheurs de l'Inconstance* de Dorat

MONTSERRAT SERRANO MAÑES

Universidad de Granada

Résumé:

Le XVIII^e siècle est un moment privilégié pour l'observation du développement du genre épistolaire. De par sa forme même, il permet au lecteur de saisir les mouvements et les passions des personnages sur le vif. S'attachant au domaine de la subjectivité, il représente une peinture de la vérité. Parmi les formes scripturales qu'il adopte, la polyphonie a surtout séduit le public. Dans *Les Malheurs de l'inconstance*, Dorat a préféré la difficulté d'un procédé qui met à jour les multiples possibilités des combinaisons des lettres, en nous révélant la fascination du mode épistolaire dans un roman de séduction amoureuse.

Mots clés: Roman épistolaire. Polyphonie. Séduction amoureuse.

Resumen:

El siglo XVIII es un momento privilegiado para observar el desarrollo del género denominado epistolar. Su forma misma permite al lector captar los movimientos y las pasiones de los personajes en el momento mismo. Y al estar ligado estrechamente al mundo de lo subjetivo, parece un reflejo de lo real. Entre todas las formas que adopta, la polifonía sobre todo sedujo al público. En *Les Malheurs de l'inconstance*, Dorat prefirió la dificultad de un procedimiento que desvela las múltiples posibilidades de las combinaciones de las cartas, revelándonos la fascinación del modo epistolar en una novela de seducción amorosa.

Palabras clave: Novela epistolar. Polifonía. Seducción amorosa.

Abstract:

The XVIIIth century is an exceptional time to study the development of the so called epistolary genre. Its own form allows the reader to capture the movements and passions

of the characters right at the moment. Being closely linked to the world of subjectivity, it looks like a reflection of reality. Among all the ways it adopts, polyphony above all captivated the readership. In *Les malheurs de l'inconstance*, Dorat chose the difficulty of a procedure which discloses the great many possibilities of the combination of letters, revealing the fascination of the epistolary way in a novel of love seduction.

Keywords: Epistolary novel. Polyphony. Love seduction.

Le XVIII^e siècle est du point de vue de l'histoire littéraire un moment privilégié pour l'observation du développement d'un genre romanesque bien particulier: le roman épistolaire. En effet, si de la fin du XVII^e au début du XIX^e ce genre cherche à se constituer et à s'affirmer, le parcours du XVIII^e siècle permet l'observation d'un foisonnement inégalé. D'après J. Rousset (1970: 65), «Il représente alors un moyen de création neuf et fécond entre les mains d'écrivains innombrables».

Face au roman-mémoires et à la nouvelle, le roman épistolaire s'attache au domaine de la subjectivité et du privé, et représente pour les lecteurs, de ce fait-là, une peinture de la vérité. Car de par sa forme même, le roman par lettres permet au lecteur de saisir les mouvements et les passions des personnages sur le vif¹. Reprenant les mots de F. Calas (1996: 9), «Le roman épistolaire se définit par cette possibilité extraordinaire qu'il offre de situer le lecteur au coeur même d'une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans le tumulte des passions».

Des mises au point s'imposent cependant pour appréhender la spécificité du genre: une lettre, réelle ou fictive, exige toujours un récepteur, un destinataire auquel s'adresse le message. Dans le cas du roman épistolaire, où le schéma de communication exige la mise en scène de deux instances —destinateur et destinataire— éloignées spatialement², l'instance du destinataire est indéfectiblement double: le premier coïncide avec le récepteur fictionnel du message,

¹ F. Barguillet (1981: 133-139) signale comment les romans épistolaires «supposent des lettres roulant sur des événements qui viennent de se produire, et, par extraordinaire, sur des périodes lointaines», et souligne à ce propos comment «Cette proximité entre l'écriture et le vécu a un autre avantage: elle communique un frémissement à la plume de celui qui tremble encore d'émotion et substitue à la logique de l'esprit raisonneur une fantaisie primesautière ou des associations capricieuses d'idées révélatrices des profondeurs».

² Car d'après F. Calas (1996: 14), l'absence «sert de fondement à l'échange épistolaire; dès que le sujet apparaît, il se montre tourné vers l'autre, cherchant à effacer son absence ou à construire une présence substituée dans la lettre».

donc il s'inscrit à l'intérieur de la diégèse, et le deuxième se correspond avec le lecteur réel ou narrataire extradiégétique (J. Herman, 1989). C'est ainsi que le narrataire de la lettre, devenu lieu textuel, renvoie au destinataire extra-textuel. D'autre part, le courant des paroles en papier a lieu entre des «correspondants» sans que l'auteur, apparemment, intervienne, ce qui a comme effet subsidiaire celui de dissimuler, ou même de détruire, son omniscience. Entre les correspondants s'établit d'emblée un courant d'aller-retour, car la lettre exige toujours la coopération de l'autre pour avoir cours³.

Un dialogue virtuel, une relation dialogique, s'instaure ainsi entre destinataire(s) et destinataire(s), dont les rôles s'échangent à chaque réponse; mais ce dialogue a comme caractéristique supplémentaire celle d'être différé, car au moment de l'écriture de la lettre, l'interlocuteur est absent. De ce fait, la subjectivité se renforce: dans le domaine épistolaire on est toujours obligé de dire «je», puisque celui qui écrit doit se manifester dans son discours⁴. Et parce qu'il s'adresse infailliblement à quelqu'un, il existe toujours un «tu», rendu explicite par les formules d'ouverture et les structures pronominales. En même temps, comme il arrive au théâtre⁵, le lecteur surprend les émotions sur le vif, car «les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage». (Rousset, 1970: 67)

Il est communément admis que la période allant de la fin du siècle précédent jusqu'à la fin du XVIII est celle de l'essor éclatant du roman épistolaire, et que *Les Liaisons Dangereuses* est son chef-d'oeuvre inégalable. Mais ce polylogue a des antécédents: les dernières rééditions de cette riche période permettent un accès facile à celui qui peut être considéré comme sa source première: *Les Malheurs de l'inconstance* de Claude-Joseph Dorat, publié en 1772, soit dix ans avant *Les Liaisons dangereuses*, parues en 1782⁶.

³ «La lettre fonctionne comme un ensemble tendu, ouvert, offert, interrogatif: elle appelle à la coopération; le sens est produit en commun. Sans l'aval de l'autre, la lettre n'a pas cours». (J.-L. Cornille, 1985: 151).

⁴ H. Boyer (1982: 31) indique avec justesse que «Le roman en 'Je', donc le roman épistolaire, prolonge dans la lecture le besoin de parole».

⁵ Il est curieux de remarquer comment Dorat finit son *Avant-propos* par une leçon théorique et fort critique sur le théâtre de son temps, rattachant ainsi, par un rapprochement stylistique, son roman à ce genre.

⁶ Versini (1970: 144-146) signale pertinemment Dorat comme prédécesseur de Laclos, en indiquant en même temps les sources inspiratrices de Dorat, de Rousseau à Crébillon en passant par Richardson, dont l'influence est indéniable.

Dorat, écrivain d'une fécondité surprenante, touche-à-tout qui a excellé dans ce qu'il appelait «les riens élégants», s'est essayé avec un certain bonheur dans le roman épistolaire⁷. Après *Les sacrifices de l'amour*, en 1771, il publiera l'année suivante *Les malheurs de l'inconstance*: un roman teinté du sentimentalisme en vogue, suivant le sentier connu à souhait de Rousseau, et les leçons de Richardson. Mais Dorat approche ici le thème déjà abordé par Crébillon du libertinage, qu'il confronte avec celui de la vertu. L'intrigue est très simple, et son dénouement tragique. Le Duc de *** n'a pas réussi à séduire Madame de Syrcé. Il cherche à se venger en poussant le comte de Mirbelle à le faire pour lui, et salir ainsi la réputation de la dame. Mais Mirbelle est déjà engagé avec l'Anglaise Lady Sidley, femme vertueuse et fidèle que le duc veut perdre à son tour. En bon maître séducteur, il donne des leçons au comte, que celui-ci, après bien des hésitations, suit pour éviter le persiflage du duc. Le comte séduira la marquise de Syrcé, mais il tombera amoureux de cette femme dont il constate les qualités et la vertu. Tirailé entre le devoir envers Sidley et sa passion pour la marquise, la fin ne peut être que douloureuse: Sidley découvre la trahison de son amant et s'enferme dans un couvent. Madame de Syrcé, tombée enceinte, donc perdue pour toujours, mourra des suites d'une fausse couche provoquée par les aveux de Mirbelle. Celui-ci, désespéré, tuera le duc en duel, se vengeant ainsi de la ruine de sa vie et de la perte de son honneur, et partira ensuite se réfugier pour toujours dans la campagne.

Face à la formule linéaire, Dorat a osé suivre les modèles plus complexes des *Lettres persanes* et surtout de *La Nouvelle Héloïse*⁸, dans lesquels les voix se multiplient. La polyphonie offrait à Dorat la possibilité de varier les tons, les styles, et de jouer avec la fonction des différentes missives. La difficulté du procédé l'emporte ainsi, mettant à jour les possibilités des combinaisons épistolaires dans les romans de séduction. Car *Les Malheurs de l'inconstance* est en fait un roman de séduction amoureuse par lettres, dans lequel de nombreux correspondants écrivent en se plaçant sur des plans différents.

⁷ Malgré les reproches de quelques critiques de l'époque, les romans de Dorat remportèrent un certain succès, et *Les Malheurs de l'Inconstance* fut l'objet d'une quinzaine d'éditions jusqu'en 1794. Vid. à ce propos, dans *Romans libertins du XVIII siècle*, l'introduction consacrée par R. Trousson, pp. 887-898, à *Les Malheurs de l'Inconstance*, pp. 903-1047. C'est d'ailleurs à cette édition que vont renvoyer les citations de notre travail.

⁸ D'après Versini (1979: 83), «la polyphonie ne se généralisera qu'après *La Nouvelle Héloïse*, la pluralité des voix conservant à chacune d'entre elles le prestige de l'actualisation par la première personne, et d'une subjectivité replacée dans une pluri- voire dans une intersubjectivité».

Les échanges tournent autour de deux figures principales: Madame de Syrcé et le comte de Mirbelle. En arrière-plan, le duc, tel un *deus ex machina* auquel échappent finalement les fils de ses marionnettes⁹. Et dans le fond de la toile, le reste des personnages: lady Sidley, figure forgée de discrétion et de dignité; les confidents, le chevalier de Gérac et Madame de Lacé; la voix de la raison et de la morale représentée en Madame de Sancerre, mère de Madame de Syrcé, et des utilités, femmes de chambre et valets des différents personnages à fonctions diverses. La multiplicité de récepteurs permet à l'auteur de mettre en évidence et de corser, surtout, le caractère du duc. D'autre part, le lecteur peut suivre aisément l'évolution passionnelle des protagonistes à travers leurs «dialogues épistolaires», et à travers les lettres adressées à leurs confidents ou même à leur ennemi le duc. Et il ne cache pas, dans son avant-propos, ses présupposés et son intention moralisatrice, excluant d'emblée la possibilité de dissimuler la fiction dans un péri-texte qui prônerait la vérité des lettres:

Je n'entrerai dans aucun détail. Le public jugera le motif et l'exécution.

J'ai suivi les principes que je me suis faits sur ce genre d'écrire. J'ai tracé des caractères, je leur ai donné des passions, j'ai eu des souvenirs et j'ai pris la plume. Nul échafaudage dans les événements, nul épisode qui interrompe l'action principale. La morale autant que je l'ai pu est fondue dans l'intérêt. C'est ainsi qu'elle persuade, étalée avec faste elle effarouche et reste sans effet. (*Malheurs*, 1993: 899)¹⁰

L'immense majorité des romans par lettres fondent l'illusion romanesque sur un supposé pacte d'authenticité des «documents rapportés»: un éditeur, voire une voix étrangère à l'auteur et aux personnages, transmet la fiction sous le masque de la vérité, élaborant ainsi un pacte de lecture qui introduit volontairement le lecteur dans l'illusion romanesque. Cependant, ce n'est pas le cas du roman de Dorat. Celui-ci refuse l'utilisation de ce déplacement sur le plan narratologique pour s'affirmer d'emblée comme l'auteur d'une invention dont il révèle la composition et les buts. Se fixant comme une voix extérieure à l'histoire, il rejette toute ambiguïté et tous les masques qui pourraient lier son œuvre à l'univers de la réalité. Cela dit, le refus de ces artifices est pour lui un gage d'authenticité:

⁹ Baudrillard (1979: 135) signale à propos de la figure du séducteur: «Le séducteur ne finit-il pas par se perdre lui-même dans sa stratégie comme dans un labyrinthe passionnel? Ne l'invente-t-il pas pour s'y perdre? et lui qui se croit maître du jeu, n'est-il pas la première victime du mythe tragique de sa stratégie?».

¹⁰ Nous utiliserons dorénavant l'abréviation *Malheurs* pour les renvois au texte.

c'est par la fiction qu'il veut atteindre la vérité profonde des êtres et les mouvements des passions, les modèles de ses personnages se trouvant autour de lui. Tel le cas du duc, dont il dit que «les modèles ne [lui] ont pas manqué». (*Malheurs*, 1993: 900)

Le texte est structuré en deux phases bien distinctes. Dans la première il montre le cheminement de la séduction jusqu'à son accomplissement physique; dans la deuxième, il nous donne à lire des lettres qui soulignent le bonheur premier, pour passer sans transition aux peurs, à la déchéance des personnages, et finalement au dénouement tragique. Une vision d'ensemble, basée sur la distribution même des lettres, permet d'obtenir une perspective totale du roman, et de mettre en relief les pôles autour desquels tournent tous les personnages. Il est vrai que ce schéma est la résultante des rapports absolus entre les participants, c'est-à-dire de l'ensemble du roman, sans tenir compte des changements qui se produisent d'une partie à l'autre, et oubliant donc aussi bien la temporalité que les différentes fréquences communicatives entre tous ces émetteurs-récepteurs. Cependant, de par la distribution même des lettres, nous avons la perspective totale de l'oeuvre, avec les rapports entre tous les interlocuteurs. D'ailleurs, il permet de saisir l'importance des trois personnages autour desquels tous les autres pivotent. Mieux encore, l'observation des vecteurs qui les mettent en rapport, montre des structures relationnelles différentes, tournant autour d'une figure schématique triangulaire essentielle: celle formée par le duc, le comte et la marquise:

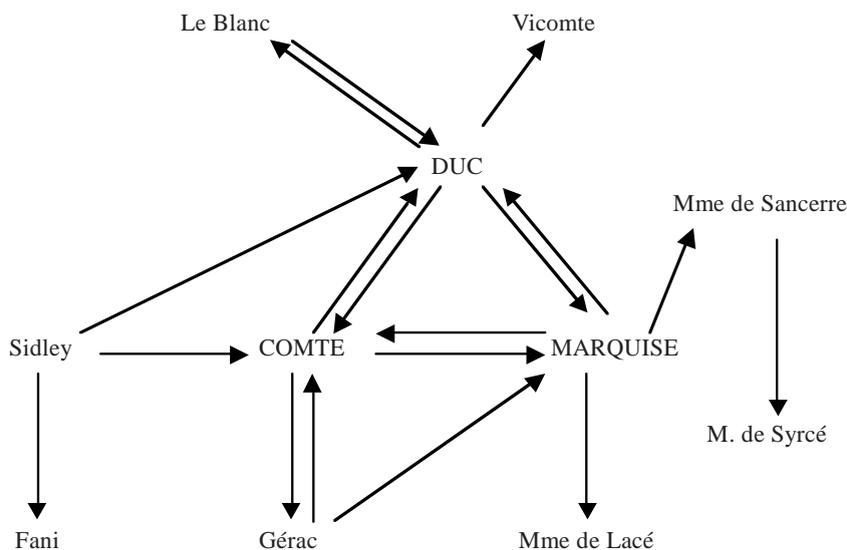


Fig. n° 1

Dans cette vue d'ensemble, le duc apparaît bien comme meneur de jeu et centre de toute cette petite constellation, établissant des liens avec la plupart des personnages. De leur côté, le comte et la marquise, tout en fondant un triangle préférentiel avec le duc, ont néanmoins des constellations mineures qui les entourent. Seule exclusion absolue: la sphère familiale de la marquise de Syrcé, qui reste hors de l'influence du duc.

Dans cette polyphonie de voix établie par l'auteur, permettant de suivre le déroulement du procès de séduction et ses effets pervers, il est des destinataires actifs et des destinataires passifs. En effet, certains destinataires sont extérieurs à l'histoire, qu'ils écrivent des lettres-réponse ou qu'ils soient simplement des récepteurs dont jamais nous n'entendons la voix, et leur présence plus ou moins dans l'ombre est mise en évidence dans le réseau épistolaire du roman. Les vecteurs du schéma général laissent déjà entrevoir ce double système de relations, que la distribution épistolaire de chaque partie met pleinement à jour.

Cependant, une approche systématique de chacune des phases du roman dévoile les systèmes relationnels qui s'en dégagent, et qui les différencient carrément. Il s'agit de deux réseaux de symétrie, bien évidemment, mais dans lesquels les vecteurs principaux se déplacent suivant le déroulement de l'intrigue, primant d'un côté l'action séductrice, et de l'autre les conséquences moralement négatives de cette démarche. La différente distribution des lettres, d'autre part, aide à une observation plus particulière des deux pôles d'énonciation, la correspondance entre les amants conformant à tout moment le noyau de l'oeuvre. Ainsi, l'observation du schéma qui suit, correspondant à la première partie, permet de déceler l'importance de la figure du Duc:

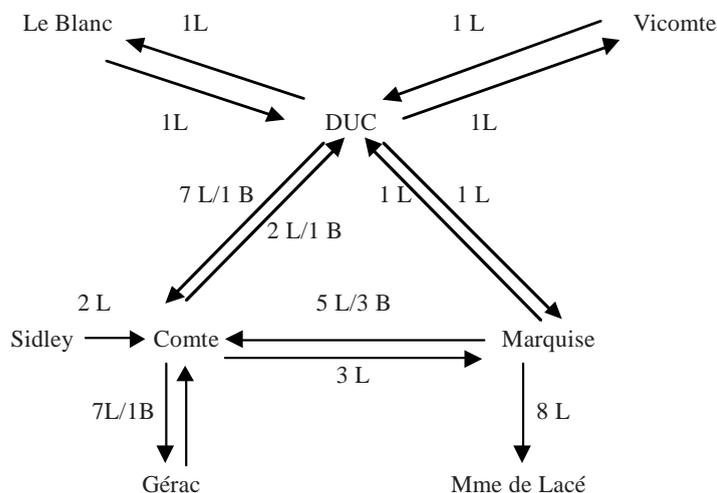


Fig. n° 2

Cette première approche procure d'emblée la possibilité d'observer comment chacun des trois épistoliers protagonistes maintient plusieurs correspondances. Cependant, il faudrait aussi indiquer quelle est la distribution numérique de ces échanges épistolaires. Le nombre de billets et de lettres échangés — signalés soit par L ou par B —, montrent comment du point de vue scriptural, le personnage le plus bavard n'est pas le Duc, comme sa position le laisserait prévoir, mais la marquise, avec un total de 17 missives, face aux 14 écrits du comte et aux 11 du duc. Effectivement, tandis que le duc écrit à chacun de ses deux satellites — qui lui répondent — une lettre, il en écrit une à la marquise, et sept lettres plus un billet à son disciple le comte. Celui-ci, à son tour, écrit sept lettres et un billet à son confident Gérard — qui ne lui renvoie que trois lettres et un billet —, et trois lettres à la marquise. Celle-ci écrit une lettre au duc, huit à sa confidente Madame de Lacé, et cinq lettres plus trois billets au comte.

À partir de ces constatations, nous pouvons établir des présupposés qui éclairent le contenu du roman, et qui nous permettent de pénétrer directement dans le processus de séduction mis en œuvre par le duc. De ce point de vue, il existe manifestement une différenciation claire entre les deux phases de l'œuvre, que le schéma structurel ci-dessus met en évidence: la figure du duc occupe une place capitale dans les rapports de force du roman. Il faut remarquer, à propos de ce personnage, les enjeux d'écriture mis en œuvre par Dorat. Tout d'abord, il est à préciser qu'il cache son nom sous l'artifice des astérisques. Étant donné que d'habitude une telle pratique est censée maintenir l'anonymat d'une personne réelle, ceci est la seule preuve que l'auteur donne de vouloir «faire vrai» au moins dans un des aspects de son œuvre: l'existence certaine et tangible d'un modèle connu du lecteur de l'époque¹¹.

D'autre par, le duc lui sert à manier des registres de langue hétérogènes et dissemblables, seule façon pour lui de montrer sa dextérité littéraire: le ton de ses lettres est nettement différent selon le destinataire auquel il s'adresse, car de toute évidence tous ses correspondants n'ont pas le même rôle. Si l'on s'arrête aux différents niveaux relationnels du personnage, il est aisé d'observer l'existence d'échanges que nous pouvons appeler «mineurs», c'est-à-dire serviteurs et amis extérieurs à l'intrigue, à côté d'échanges «majeurs», c'est-à-dire ceux sur lesquels repose ladite intrigue: des échanges avec les dames — en l'oc-

¹¹ Il faut tenir compte du fait que nous sommes face à un genre hybride: que l'auteur le veuille ou non, le roman par lettres repose sur une antinomie fondamentale, «puisque qui dit roman entend fiction et qui dit lettres suppose authenticité». (Bray, 2000: p. 188).

currence la Marquise, objet de son intrigue—, et des lettres au comte, son disciple et partenaire masculin. Les différents usages stylistiques permettent d'observer comment les enjeux du pouvoir se transfèrent dans l'univers de la Parole. Car le duc passe du ton péremptoire et d'ordre à celui de la vanité, de la flatterie, de l'adulation, de la persuasion, ou du persiflage.

Dans le niveau «mineur», le billet adressé à son complice et «homme à tout faire», Monsieur Le Blanc, révèle sa supériorité sociale en même temps qu'un certain degré d'égalité dans leur avilissement commun. L'agencement stylistique laisse transparaître un usage aisé des éléments rhétoriques qui viennent à l'appui de cette impression première: le message débute par une période interrogative, dans laquelle les interrogations ne sont en fait que des comminations à l'action, car elles sont l'expression d'une exigence. La période suivante est clairement impérative: des phrases courtes à l'impératif, donnant des ordres d'abord, rappelant l'appât du gain, exigeant ensuite le secret de sa participation à l'intrigue, sans dédaigner le terme flatteur —«cette séduction que vous possédez si bien»— quand il convient:

Eh bien! Monsieur Le Blanc, que devient l'expédition dont je vous ai chargé? Vos grisons sont-ils en campagne? Viendrons-nous à bout de la charmante Anglaise? Tâchez de vous ménager des intelligences au-dehors, au-dedans. Apostez vos argus, payez des espions, débauchez les valets. Employez auprès des femmes de chambre cette séduction que vous possédez si bien. Semez l'or à pleines mains, il ne vous manquera pas. Voilà les circonstances où il faut être prodigue et vous savez que je suis reconnaissant des bontés qu'on a pour moi. Surtout, ne me compromettez pas. Si l'intrigue échoue, je ne veux point avoir la honte du revers. Ne nommez ni Mirbelle ni moi. (*Malheurs*, 1993: 909)

En outre, le jeu dans l'utilisation des personnes dénote non seulement les rapports supérieur/inférieur qui lient les deux personnages —«dont je vous ai chargé»—, mais la confusion fondamentale de deux psychologies basses dans un but unique —«Viendrons-nous à bout de la charmante Anglaise?». Cette confusion se voit renforcée, postérieurement, par l'utilisation d'un langage familier —«Vous vieillissez, monsieur le coquin»—, voire vulgaire —«De quoi diable vous avisez-vous?»— sur lequel s'appuie le duc pour harceler Le Blanc et le pousser à agir, tournant au ridicule ses doutes et se rapportant à un «autrui» juge et témoin, un «on» social sans visage et sans nom au pouvoir incontestable:

Vous vieillissez, monsieur le coquin. Vous n'avez plus cette légèreté, cette efferonterie active qui ont signalé vos beaux ans. Vous vous reposez sur vos lauriers et l'on m'a dit hier un mal horrible de vous. On prétend que vous avez des remords.

De quoi diable vous avisez-vous? Terminez mon affaire et vous serez honnête tant qu'il vous plaira. J'ai besoin de votre intrépidité et je la paie assez cher pour que vous remettiez à un autre temps vos retours à la vertu. (*Malheurs*, 1993: 909)

Son ton péremptoire et ses questions mettent en avant sa condition supérieure, que la surcharge du mode verbal impératif ne fait que renforcer. Sa position dominante est à tout moment rappelée, et en quelques lignes l'auteur dévoile le tréfonds de son âme. Sa perversion s'étale sans ambiguïtés dans sa longue lettre à un correspondant absent¹², en six pages et demie dans lesquelles le duc ne se limite pas à donner des conseils et des leçons de stratégie amoureuse: elles servent surtout —et le procédé semble, certes, bien artificiel et faux— à se raconter¹³. Désirs exprimés dès l'introduction¹⁴, que la suite ne dément pas. Partant de son entrée en société¹⁵, il en arrive au moment de l'écriture, c'est-à-dire à ses plans de séduction en marche —«Par exemple je me trouve actuellement dans une position délicate mais dont je veux tirer tous les avantages que l'esprit d'ordre et de conduite peut arracher à la bizarrerie des circonstances». (*Malheurs*, 1993: 913). La gradation des informations suit une logique précise, respectant la clarté expressive et dialectique des raisonnements:

Je n'ai pu la déterminer en ma faveur, je veux la séduire par procuration. Ne l'ayant point eue, il est de toute décence que je la fasse avoir (*Malheurs*, 1993: 915)

Le succès n'est rien, c'est la publicité que je veux, c'est l'éclat qui me venge. J'ai introduit mon vengeur dans toutes les maisons où elle soupe. (*Malheurs*, 1993: 916)

Enfin, vicomte, vous voyez d'ici quel est le genre d'intrigue que j'ai à conduire. Vengeance d'une part, séduction de l'autre. (*Malheurs*, 1993: 917)

Ainsi, le Vicomte —adjuvant créé pour l'occasion— sera le dépositaire de ses pensées les plus secrètes, de sa défaite auprès de la marquise et de ses plans séducteurs par lesquels il va manipuler trois personnages: Mirbelle, Syrcé et Sidley. Il en profite pour raconter sa défaite amoureuse, pour mettre son corres-

¹² «Lettre VI. Du duc de *** au vicomte de ***».

¹³ L'inclusion de la réponse du vicomte est encore une preuve du désir de Dorat de montrer ses habiletés: il ne se limite pas à dresser le portrait d'un autre séducteur, disciple avantageé du duc, mais introduit ainsi ce que R. Bray (1992: 137) appelle une «lettre de voyage», grâce à laquelle il décrit l'Italie, et surtout ses femmes, sans oublier d'insérer une aventure galante.

¹⁴ «avant les grandes confidences que j'ai à vous faire, je vais me hasarder à vous donner quelques conseils». (*Malheurs*, 1993: 911).

¹⁵ «Je suis entré dans le monde presque enfant mais j'y apportais une organisation ardente, des sens actifs, une envie démesurée de plaire et tous les moyens d'y parvenir». (*Malheurs*, 1993: 911).

pendant au courant de la biographie de la marquise, dresser le portrait de la dame; il passe ensuite à ses rapports personnels avec le comte de Mirbelle, en donnant un aperçu de sa biographie, de son caractère, de sa liaison avec l'Anglaise Sidley. La parole écrite, chargée des potentialités de création, devient non seulement un moyen de séduction: elle renferme aussi un pouvoir de destruction. Car dès lors que la parole crée les actes, ceux-ci se mettent à exister. Comme dans le théâtre, ici, dire c'est faire:

Eh bien! à travers tant de fils compliqués, commencez-vous à entrevoir la pureté de mes intentions? La chère marquise raffolera d'un homme à peu près indifférent et elle sera punie du ridicule de m'avoir combattu par l'obligation de me regretter. Ce n'est pas tout. En embarquant Mirbelle avec la femme qu'il n'aime pas, je me facilite les moyens de lui enlever celle qu'il aime et vraiment elle vaut les frais de l'entreprise. (*Malheurs*, 1993: 916)

Nonobstant, c'est dans ces passages que l'artifice du procédé romanesque se fait jour, et que la figure de l'auteur semble être par trop présente; car dans un entrecroisement des instances des narrataires, le duc s'adresse à son destinataire réel —dans la fiction romanesque—, le vicomte, alors que le destinataire virtuel, le lecteur, sent bien que ce discours lui est adressé.

La valeur incontestablement séductrice de la parole éclate dans les lettres adressées par le duc à ses correspondants «majeurs». Le fait que la première lettre que le duc écrit soit adressée à la marquise¹⁶ est sans doute sursignifiant: la marquise est la clé de voûte de l'intrigue, l'objet de séduction. Se rattachant par le ton à l'ambiance des salons où la parole joue un rôle essentiel, il cherche à remplir deux objectifs: en se proposant comme ami puisqu'il a été refusé comme amant, il cherche à devenir confident:

Qu'on dissimule avec un amant, cela se peut, cela se doit même. Les femmes ont, sur cet article, une politique aussi ancienne que respectable, mais l'ami, j'aime à le croire, règne sur un cœur ouvert de toutes parts. Il est admis dans le secret des arrière-pensées, il se fait jour à travers la complication des motifs, la dignité des dehors et les réserves de la coquetterie. Tel est l'emploi auquel je me borne. (*Malheurs*, 1993: 906)

S'appliquant dès le début à remplir ce rôle, et en sommant la marquise à lui faire part de ses penchants, il introduit sournoisement le nom de Mirbelle: un

¹⁶ «Lettre IV. Du duc de *** au comte de Mirbelle»

appât présenté négativement pour attirer sa victime¹⁷. La perversion de son deuxième but se cache ainsi sous un ton mielleux, dont la fausseté est mise en évidence dans la lettre, déjà citée, adressée au vicomte. Le pendant à cette missive est sa lettre au comte de Mirbelle: le changement des tons d'une lettre à l'autre est ainsi facile à repérer, car elles se suivent de près. Les moyens de séduction employés sont ici différents, car le «maître en séduction» s'adresse à son disciple: les procédés stylistiques mis en œuvre suivent aussi une logique claire. Du ton familier —«Mon petit cousin, je vous ai cherché hier inutilement dans plus de vingt maisons» (*Malheurs*, 1993: 909)— il passe, ensuite, aux leçons, qui ont un objectif double: le rapprocher de la marquise et l'éloigner de l'Anglaise:

On doit brusquer les conquêtes tardives et ne temporiser qu'avec celles qui sont trop brusques. Un peu d'emportement sied à votre âge. De la délicatesse dans les propos et de la promptitude dans l'action, tel est l'art d'intéresser quand on a vingt ans. J'ai réfléchi à votre Anglaise. [...] Une intrigue de cette nature peut nuire à votre avancement, contrarier vos fantaisies, vous croiser dans vingt aventures toutes plus saillantes les unes que les autres et vous donner auprès des femmes un vernis de fidélité qui vous ferait prendre en aversion. (*Malheurs*, 1993: 910)

Par la suite, il devient nettement pressant, et pour l'aiguillonner, il use à son égard d'un ton persifleur —«En vérité, mon pauvre comte vous êtes d'un pathétique auquel on ne s'attend pas». (*Malheurs*, 1993: 927)¹⁸—, qui ressort du domaine du social et qui fait réagir le comte, blessé. L'intérêt du duc dans l'entreprise est souligné par le nombre de lettres échangées: le duc lui écrit huit fois, face aux trois fois du comte.

Étant donné le relief du duc dans cette première partie, nous nous limiterons à faire simplement quelques remarques sur les rapports entre les autres cor-

¹⁷ «Je ne vous parle point du comte de Mirbelle. J'ai même refusé dans le temps de le présenter chez vous. Je ne me charge point de pareilles commissions. [...] Il est trop couru, trop fêté; l'homme de toutes les femmes n'est pas l'être qu'il faut à votre cœur». (*Malheurs*, 1993: 906)

¹⁸ Ce début de la *Lettre IX. Du duc au comte de Mirbelle* trouve sa réponse dans la *Lettre X. Du comte de Mirbelle au duc*, dans laquelle Mirbelle se plaint amèrement des paroles du duc et fait valoir son honnêteté: «Que vous êtes cruel, que vous entrez mal dans tous les embarras de ma situation! Le persiflage n'est bon qu'avec ceux qui sont assez tranquilles pour y répondre, il aigrit les cœurs blessés. [...] Toute ma lettre décèle les combats d'un honnête homme qui lutte contre lui-même, ...» (*Malheurs*, 1993: 930)

respondants. Le schéma permet d'établir des constats très clairs: Lady Sidley, qui a l'honneur d'ouvrir le roman avec sa lettre au comte, se détache tout de suite du noyau de l'action non seulement parce qu'elle ne reçoit pas de réponse par écrit, mais surtout parce qu'elle est placée spatialement loin du théâtre de l'action: Paris, la société¹⁹. Une lettre aux buts scripturaux très clairs: raconter elle-même son histoire —ce qui sonne bien faux, puisque son destinataire déclaré la connaît très bien—, proclamer son amour, dans lequel elle se rapproche volontairement de *Clarisa Harlowe* —«Je relis Clarice, pour la troisième fois. La malheureuse!» (*Malheurs*, 1993: 904)—, mettre en avant la rectitude de son caractère: la présence de l'auteur est évidente.

Pour ce qui est des échanges entre les futurs amants, le déséquilibre de leurs rapports épistolaires ressort plutôt du domaine du social: au sein d'une société pour laquelle la conversation a une valeur essentielle²⁰, et dans laquelle la femme —garante de l'esprit de société— occupe la première place, il est tout à fait naturel que la voix dominante soit celle de la marquise. Les habitudes sociales, ainsi que les devoirs imposés par les bienséances, jouent de ce fait leur rôle dans la composition du roman. Les deux correspondants «mineurs», confidentes de la marquise et du comte, occupent des cases parallèles, mais d'une inégalité bien visible: la Marquise écrit huit lettres à son amie Mme. de Lacé, sans que jamais nous lisions ses réponses; et bien que les échanges entre le marquis et son confident le chevalier de Géric ne soient pas équilibrés —le marquis écrit huit fois, Géric répond quatre fois—, ces échanges révèlent un rapport de confiance qui place le chevalier au rang d'opposant du duc, et l'érige en son pendant positif: contrairement au libertin pervers, dont il connaît l'avilissement et la malfaisance, il exerce une influence bénéfique et se présente comme un exemple à suivre. C'est à lui, d'ailleurs, que le comte envoie la dernière lettre de cette partie: seul moyen «bienséant» de rapporter les faits, il lui raconte par le menu l'accomplissement de ses désirs sexuels, juxtaposant de courtes phrases au présent de l'indicatif, avec des variations stylistiques où prime la rapidité pour refléter le

¹⁹ «LETTRE PREMIÈRE. De Lady Sidley au comte de Mirbelle. De *** à une lieue de Paris». (*Malheurs*, 1993: 903). Bien qu'elle fasse allusion à un entretien récent —«Vous me demandiez hier d'où venait ma tristesse et si j'avais à me plaindre de vous». (*Malheurs*, 1993: 903), elle se plaint de l'absence de son amant: «Mais pourquoi donc ton absence a-t-elle été plus longue cette fois-ci?» (*Malheurs*, 1993: 904).

²⁰ *Vid.* à ce propos B. Craveri (2001: 359-442), et notamment ses réflexions au sujet du rôle de la femme dans les échanges conversationnels.

moment pris sur le vif²¹ et rapportant l'acte sexuel avec un langage imagé où tout est dit en respectant cependant les bienséances: «J'osai profiter de tant d'avantages réunis, j'osai (peut-être son cœur me le pardonne) j'osai tout, un voile de verdure enveloppa la pudeur, le sylphe devint homme et l'homme devint un dieu...» (*Malheurs*, 1993: 978):

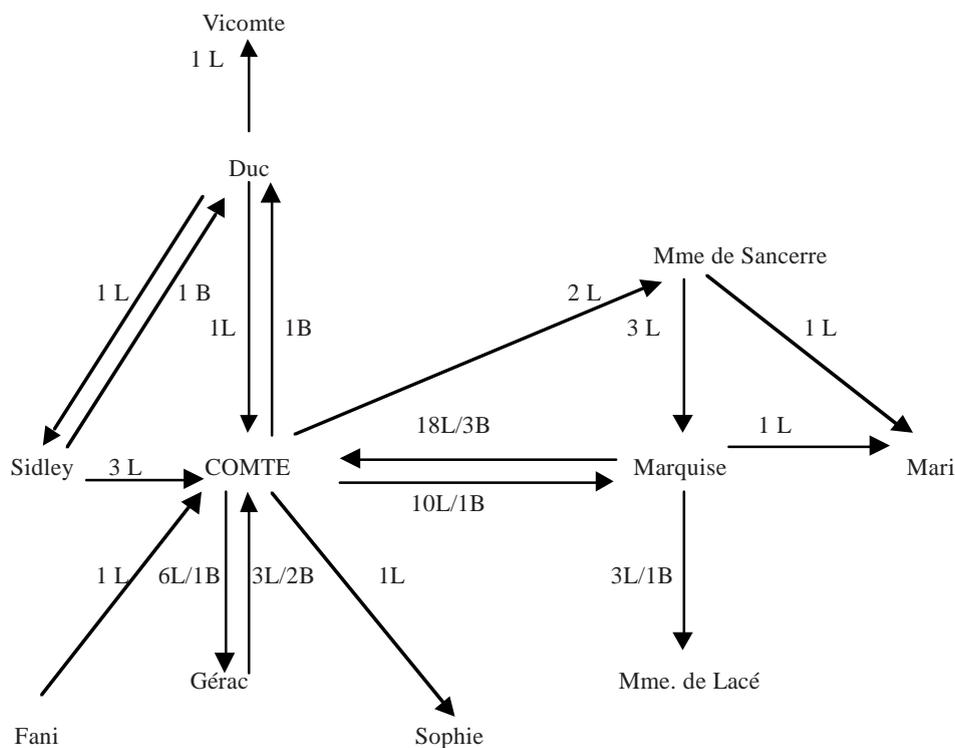


Fig. n° 3

Le schéma de la deuxième partie met en relief des changements profonds dans la composition du roman. La structure triangulaire laisse place à une constellation de correspondants qui s'entrecroisent, et dont le duc n'est plus le pivot. Toute l'action semble maintenant tourner autour du comte, émetteur et récepteur multiple. Et en effet, le duc n'est plus qu'un personnage lointain: comme

²¹ «Je pars, j'arrive vers six heures, le jour avait été brûlant, la soirée était charmante. Je demande l'intendant des jardins, j'avais laissé la voiture à une lieue de là, rien ne pouvait me trahir». (*Malheurs*, 1993: 976-977)

Lady Sidley, il est désormais déplacé même spatialement, car il a quitté Paris²². Les satellites autour des deux amants se sont multipliés, ceux-ci n'étant en fait que les instruments qui permettent au lecteur de suivre le développement de l'intrigue, et sa fin tragique. L'inégalité entre les mouvements scripturaux des amants, reflétée dans le graphique, désigne le comte comme récepteur privilégié: il reçoit 35 missives, face aux 14 de la marquise. Cependant, c'est toujours la marquise la plus bavarde: face aux 22 lettres et billets écrits par le comte, elle en écrit 26, dont 21 au comte²³. Et il est significatif de remarquer comment malgré l'abondance de correspondants «mineurs», l'ensemble est dominé par cette correspondance amoureuse. Par ailleurs, de par leur position même dans le schéma, il découle que tandis que la marquise est devenue «patient», le comte occupe une position «d'agent»: les envois de la marquise ne visent que trois destinataires, alors qu'autour de Mirbelle on peut dénombrer sept correspondants.

La toile de fond du roman —la société omniprésente qui voit et juge tout— devient plus pressante dans cette deuxième partie. Et Dorat fait appel, pour accélérer le dénouement, à des ressources du genre que l'on peut considérer banales. Ainsi, des anonymes —celui reçu par Sydley²⁴—, et surtout de la lettre interceptée par laquelle se dénoue définitivement l'action: Lady Sidley, trouvant par hasard une lettre de la marquise, oblige le comte à agir²⁵. Les notations temporelles incluses dans les lettres reflètent une accélération de l'action, à partir de la «Lettre XXIX. Du comte au chevalier», où Mirbelle raconte l'incident de la

²² C'est ainsi que la lettre de voyage de la première partie, que lui adressait le vicomte, a une réponse en écho dans la «Lettre XVIII. Du duc au vicomte», de la deuxième partie: de voyageur à voyageur, le comte se laisse aller encore une fois aux confidences pour se présenter en homme désabusé du monde, qui offre son savoir et sa perception de la société au disciple éloigné, un savoir dans lequel entrent non seulement les armes de la séduction mais aussi une vision politique du monde qui l'entoure: «A quoi bon se hérissier d'une morale infructueuse quand tous les agréments de la vie sont le résultat d'une utile frivolité? Qu'a-t-on à faire dans une monarchie? le gouvernement se charge de tout. Les lois veillent, la machine va, les politiques se rengorgent; notre sagesse à nous est de rire de leurs calculs et d'en profiter». (*Malheurs*, 1993: 989-990)

²³ Et, consciente de cet excès d'écriture, elle se plaint à son amant de son manque de zèle: «J'ai toujours besoin de vous écrire et vous ne l'avez pas, vous!» (*Malheurs*, 1993: 1009). Justification, en fait, auctoriale, pour légitimer une correspondance entre deux êtres qui ne sont point éloignés et dont les entretiens se succèdent, tel que leurs lettres nous le disent.

²⁴ «Une lettre anonyme!...O Ciel! qu'ai-je lu? Vous me trahissez, vous!...» (*Malheurs*, 1993: 1001).

²⁵ Elle acquiert ainsi, comme le signale Versini (1979: 89) à propos de la *Nouvelle Héloïse*, «une fonction dynamique», et de par le rôle qu'elle joue dans l'action, elle informe un autre que le destinataire.

lettre égarée et retrouvée par Sidley. Notations qui marquent l'instantanéité de l'écriture —«Il est deux heures après minuit; elle est arrivée à dix...»— (*Malheurs*, 1993: 1031)—, le temps qui presse —«votre billet de ce matin m'apprend...» (*Malheurs*, 1993: 1034)—, le temps écoulé depuis le début de l'agonie de la marquise: «Voici le huitième jour que je ne me suis couchée» (*Malheurs*, 1993: 1042), écrit Mme. de Sancerre, la mère de la marquise, à Monsieur de Syrcé.

La clôture du roman marque aussi la fin du temps, le comte retraçant longuement pour l'ami lointain l'épilogue de l'histoire dans deux lettres. La démarche libertine et séductrice mise en marche par le duc s'achève dans la mort et l'éloignement, et la fin morale du roman cherche à exercer une influence bénéfique sur les lecteurs: «Puisse au moins mon exemple effrayer tous ceux qui se font un jeu de l'inconstance et de la perfidie! Qu'ils me contemplent, ils frémiront et peut-être ils seront corrigés». (*Malheurs*, 1993: 1047).

C'est, en fait, l'une des finalités de l'écriture littéraire, qui vient se superposer au projet de séduction. Car *Les malheurs de l'inconstance*, expression de son temps, a révélé les possibilités de fascination du mode épistolaire. Oeuvre mineure, mais non négligeable, elle a contribué à la généralisation du modèle polyphonique dans les romans par lettres, que les lecteurs ont approuvé et accueilli favorablement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARGUILLET, F. (1981), *Le roman au XVIII siècle*, Paris, P.U.F.
- BAUDRILLARD, J. (1979), *De la séduction*, Paris, Denoël, Éd. Galilée.
- BOYER, H. (1982), «La communication épistolaire comme stratégie romanesque», in *Semiotica*, XXXIX, 1-2, pp. 21-44.
- BRAY, R. (1992), «Le laboratoire épistolaire», in *Thèmes et genres littéraires aux XVII et XVIII siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, P.U.F.
- BRAY, R. (2000), «Le roman par lettres, ou la fiction dénoncée», in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du Dix-septième siècle, Quaderni del seminario di Filologia Francese*, Edizioni ETS, Éditions Slatkine.
- CALAS, F. (1996), *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan.
- CORNILLE, J.-L. (1985), *L'Amour des lettres ou le contrat déchiré*, Mana, Mannheim.
- CRAVERI, B. (2001) *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.
- DORAT, Cl.J. (1772), *Les Malheurs de l'Inconstance*, in *Romans libertins du XVIII siècle*. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson, Paris, R. Laffont 1993.
- HERMAN, J. (1989), *Le mensonge romanesque*, Amsterdam, Rodopi.
- ROUSSET, J. (1962), *Forme et signification*, Paris, José Corti 1970.

