

Magda Campanini

RÉALITÉ ET/OU FICTION DANS LES *LETTRES DE BABET*

La position cruciale que les *Lettres de Babet* occupent à l'intérieur de la littérature épistolaire du XVIII<sup>e</sup> siècle permet de mieux comprendre l'ambiguïté qui est à la base de cet ouvrage au statut non bien défini. Les *Lettres de Babet* se situent en effet au confluent de traditions différentes, mais non opposées, car elles témoignent à la fois de deux passages: de la lettre insérée dans un roman à la lettre conçue comme élément autonome et, parallèlement, de la lettre galante à la lettre qui se situe à l'intérieur d'un ensemble doué d'un développement narratif<sup>1</sup>. Les lettres de et à Babet, publiées pour la première fois en 1669 à l'intérieur d'un recueil composite – *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* –, ont eu beaucoup d'éditions, du vivant de l'auteur et posthumes. Ce qui est significatif dans l'examen des vicissitudes philologiques de cette œuvre, c'est la tendance qui se dégage de ses rééditions, une tendance à l'élimination progressive de tous les éléments qui ne sont pas fonctionnels au statut littéraire de la correspondance. Si en 1683 les lettres sont regroupées dans une suite continue, c'est en 1709 qu'on retrouve pour la première fois le titre de *Lettres de Babet* qui deviendra *Lettres à Babet* dans l'édition Colombey de 1886, avec laquelle le roman acquiert son autonomie définitive.

L'hétérogénéité du recueil, ses éditions successives et la discontinuité des lettres qui le composent constituent autant de marques de

<sup>1</sup> Pour une présentation plus détaillée des *Lettres de Babet* dans leur rapport avec le contexte historique et pour des indications sur les éditions de ce roman, voir A. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1962, chap. IV et, du même auteur, *Boursault et le roman par lettres*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mai-août 1969, pp. 525-539. Voir en outre la *Notice* qui précède l'édition du roman que nous avons adoptée: *Lettres de Babet*, dans *Lettres portugaises, lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Flammarion, 1983, pp. 101-106.

l'indécision de Boursault à se détacher de la tradition pour reconnaître l'aspect narratif de son ouvrage. Voilà ce qui donne lieu à l'ambiguïté foncière des *Lettres de Babet*, un roman où la question de l'authenticité est au premier plan grâce au jeu que l'auteur conduit, de façon imperceptible mais constante, sur la ligne de démarcation entre le réel et le fictif. L'équilibre précaire entre réalité et fiction engendre une opacité qui s'impose comme trait dominant et qui est due moins au hasard qu'à l'intention délibérée de l'auteur de brouiller les pistes en présentant à son lecteur un texte où l'invention et la chronique, l'imaginaire et l'authentique s'allient constamment. Aucune séparation nette entre réalité et fiction ne peut être envisagée; on retrouve plutôt une interaction constante entre les deux, des glissements continuels d'une dimension à l'autre.

L'ambiguïté s'instaure déjà de la *Préface*, c'est-à-dire au moment où un pacte s'établit entre l'auteur et le lecteur. Ce pacte, établi sous le signe de l'ambivalence, confère à ce texte, qui se situe sur un plan différent par rapport à celui de la narration, une grande importance en le désignant comme le lieu de la mystification du lecteur, devant lequel l'auteur semble défendre l'authenticité de la correspondance<sup>2</sup>. Il s'agit pourtant d'une authenticité prétendue, étant donné que la *Préface* constitue en elle-même la preuve de l'existence d'un projet fictionnel. Les affirmations qui semblent soutenir la véridicité des lettres peuvent en réalité être lues (même si l'auteur ne contredit jamais cette ambiguïté, ni dans un sens ni dans l'autre) comme des considérations faites par un auteur qui réfléchit sur son œuvre non seulement au niveau du style<sup>3</sup>, mais aussi au niveau de son intervention sur l'architecture du texte, ce qui est la marque la plus évidente de sa présence<sup>4</sup>. Dans ce jeu de miroirs qu'est la *Préface* le lecteur doit s'orienter, il doit s'efforcer d'être actif et de choisir le parcours

<sup>2</sup> Boursault privilégie l'immédiateté et la sincérité comme étant les éléments constitutifs de cet échange épistolaire: «Une chose dont j'ai à t'avertir, ami lecteur, (puisque ami y a), est de ne point chercher de pompe dans des écrits où nous n'avons jamais eu dessein d'en mettre: nous ne nous imaginions pas en ce temps-là que ce que nous écrivions dût être imprimé un jour [...]» (*Préface*, p. 108).

<sup>3</sup> En soulignant la différence entre son style et celui de Babet («les gens éclairés verront facilement la différence qu'il y a de son style au mien [...]»), l'auteur met encore une fois en évidence sa volonté de mystifier le lecteur. Le jeu rhétorique très subtil et les constantes stylistiques qui parcourent tout le roman prouvent l'uniformité des styles des deux correspondants, en confirmant ainsi la manipulation opérée par l'auteur sur le lecteur.

<sup>4</sup> Boursault justifie la succession irrégulière des lettres par le fait qu'il en a prêtée une partie. Dans cette assertion à double lecture l'auteur s'affirme en tant que producteur de son texte: «Tu trouveras quelques lettres qui n'auront pas de réponses ou des réponses qui sont faites à des lettres que tu ne verras point qu'on ne me les ait rendues» (*Préface*, p. 109).

qu'il voudra suivre dans la lecture du roman, étant libre de répondre à son aise au discours de persuasion de l'auteur, ou, à la limite, de ne pas répondre (il s'agit d'une préface "qu'on lira si l'on veut"<sup>5</sup>).

Un autre élément qui témoigne de la littéarité du texte et, à la fois, du dépistage opéré par l'auteur est constitué par le dédoublement de la référence. L'hétérogénéité des *Lettres de Babet* est accrue par la présence simultanée d'un référent interne, entité fictive par excellence, et d'un référent externe, constitué par l'évocation d'événements authentiques (allusions à des représentations de pièces de Corneille, à des œuvres de Boileau, à des pièces de Boursault lui-même). Il s'agit en réalité d'un dédoublement plus apparent que réel, du moment que le référent externe est enraciné au sein du texte, qu'il entre dans l'économie de la fiction et qu'il peut être assimilé, par conséquent, aux procédés de manipulation mis en œuvre par l'auteur.

Il reste que l'interférence de ces deux niveaux référentiels rend plus complexe et nuancé le rapport entre réel et fictif, brouille la transparence du texte en augmentant son épaisseur et, par conséquent, son opacité.

La transgression de l'ordre linéaire du récit aboutit, tout autant que la double référence, au même effet. Un système relativiste qui agit comme miroir de la réalité s'instaure à certains endroits du roman, ce qui pose de nouveau la question de l'authenticité liée au prétendu effacement de l'auteur. Dans les *Lettres de Babet* les deux protagonistes deviennent les dépositaires de l'instance narrative, ils créent l'histoire au moyen de leurs lettres et l'offrent au lecteur sans la filtrer par des jugements à *posteriori*. Ainsi, dans les lettres XVIII-XIX-XX, où il est question d'un malentendu entre les deux amoureux à propos d'une partie de plaisir à Versailles, l'action n'est pas présentée comme accomplie; elle est envisagée de façon différente par chaque personnage et tout est ouvert à la dimension du futur:

*Lettre de Babet* – Je t'ai mis d'une partie que nous avons faite pour aller après demain à Versailles [...]. Mademoiselle Ferrary, Mademoiselle de Morangis, l'abbé de Saint-Preuil et Monsieur Le Brun en doivent être; et tous ont demeuré d'accord que sans toi la société était démembrée (lettre XVIII, p. 130).

*À Babet* – Colinet, que je viens de rencontrer devant les Célestins, m'a dit que tu fis hier une partie pour aller demain à Versailles [...] mais il ne m'a point dit du tout que tu m'en eusses mis (lettre XIX, p. 131).

A la fin, ce sont les personnages qui trouvent une explication des événements, sans l'intervention d'aucune présence extérieure:

<sup>5</sup> Le titre complet de la préface est *Préface qu'on lira si l'on veut* (p. 107).

*Réponse de Babet* – Dites-moi un peu, s'il vous plaît, Monsieur le vagabond, d'où vous venez et d'où vous m'avez écrit la lettre que je viens de recevoir de vous. Si vous n'avez bougé de chez vous, vous auriez appris dès hier au soir que Versailles, quelque charmant qu'il puisse être, n'aurait rien pour moi d'agréable si vous n'y veniez (lettre XX, p. 132).

L'histoire est donc générée au sein du texte, on retrouve une sorte d'autogermination du récit, qui devient le lieu où se crée la réalité. L'auteur renonce au point de vue panoramique du témoin omniscient, mais il affirme sa présence «en absence» en orientant ainsi son ouvrage vers la pure fiction.

Le dessein de l'auteur se cache aussi derrière la structure du recueil. Les lettres de Babet sont un roman à deux voix, un tête à tête épistolaire où l'instance de la narration est assumée tour à tour par les deux correspondants, sans qu'il y ait pourtant une alternance régulière des voix d'émission. On est en présence d'une des données structurales du roman: la discontinuité, la succession irrégulière des lettres qui sont groupées en de brèves suites présentant une cohérence logique interne, mais séparées de l'ensemble par des décalages chronologiques et par des ruptures temporelles. Cet effet de dispersion est accru par l'insertion de deux lettres (XLV, LII) adressées par Babet à son prétendant, et donc à un agent qui prend place à côté de Boursault. La formule du «duo» est ainsi enrichie, mais non abandonnée, du moment que le rôle de l'agent supplémentaire reste passif; l'acte d'émission étant un privilège assigné aux deux héros de l'histoire, l'antagoniste ne peut qu'assumer le rôle de récepteur.

Les *Lettres de Babet* s'articulent en trois blocs formés respectivement par les lettres I-IX, X-XLIII, XLIV-LIII. Du point de vue quantitatif, un écart très évident sépare les deux blocs latéraux, entre lesquels il existe un certain équilibre numérique, du bloc central. Cet écart vise à mettre en évidence la partie centrale de l'échange épistolaire, en l'isolant au moyen de deux césures (lettres X, XLIV) du reste de l'ensemble.

Si l'on s'interroge sur la signification qui se cache derrière la structure du roman, on constate que les trois macro-séquences sont le lieu où prennent forme la naissance, le progrès et la fin de l'amour entre Boursault et Babet<sup>6</sup>. La position prioritaire occupée par le bloc central est un indice de la volonté de Boursault de privilégier le

<sup>6</sup> Boursault lui-même, trente ans après la première édition des *Lettres de Babet*, utilise à peu près la même formule dans l'*Avis* d'un autre roman épistolaire, les *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*: «On y verra la naissance, le progrès, la violence et la fin d'un amour qui a duré plus de quinze ans». En appliquant cette formule aux *Lettres de Babet* nous avons omis délibérément le mot «violence» parce que ce roman est plutôt caractérisé par un ton badin.

moment heureux de l'histoire d'amour des deux protagonistes, le moment de la réciprocité et, par conséquent, la dimension ludique du roman. Plusieurs éléments confirment ces observations. D'un côté, la forme épistolaire dialogique présuppose, à la différence de la monodie, l'acceptation réciproque et donc le triomphe de l'instance communicative. De l'autre côté, le recours fréquent à la chronique et l'hétérogénéité des événements évoqués situent le roman dans la dimension du présent, sans laisser aucune place au repliement sur un passé heureux, idéalisé, ou à des projections dans un futur lointain chargé d'illusions. La preuve de cela est constituée par le fait que les deux blocs périphériques, qui contiennent des lettres destinées à faire progresser l'action, ne présentent pas un aspect homogène. Le premier bloc, qui illustre le thème de la séduction et de la naissance de l'amour à travers des lettres liées par une continuité logique et chronologique, est interrompu par deux lettres (VI-VII) qui concernent une pièce de Boursault et qui ne sont pas tout à fait fonctionnelles au développement narratif de l'histoire. La même interruption apparaît au sein du troisième bloc, axé sur le thème du mariage imposé qui va détruire l'union des amoureux. Encore une fois il s'agit de deux lettres (XLVIII-XLIX) où il est question d'une invitation à souper et qui ont la fonction de désamorcer l'élément tragique qui aurait pu s'introduire dans la narration. L'illusion tragique des deux parties latérales est ainsi balancée par l'irruption de la réalité de tous les jours qui relâche la tension. Quant à la macro-séquence centrale, elle est composée par des lettres qui relatent des épisodes généralement plaisants ou même franchement comiques. On assiste à une germination d'épisodes secondaires qui se greffent sur l'histoire principale en la dilatant et en l'éclairant grâce à l'évocation de beaucoup d'aspects de la vie quotidienne. A la différence des lettres qui composent les blocs périphériques, les lettres en question sont plutôt décousues, car elles sont groupées par couples ou par brèves séquences formées au maximum de quatre lettres. On dirait presque que toutes les micro-histoires affleurent à la surface en occultant l'intrigue principale qui s'enfonce pour ne remonter au premier plan qu'à la fin.

Si l'on examine plus attentivement la structure du roman, on constate, à l'intérieur de chaque lettre, la prédominance de tel ou tel pronom personnel. On arrive ainsi à isoler des combinaisons pronominales dont l'évolution et la correspondance avec les agents de la narration éclairent les lignes de force du roman aussi bien que les rapports entre destinataire et destinataire<sup>7</sup>. Trois séries de combinai-

<sup>7</sup> Cf. l'analyse des combinaisons pronominales que Maryse Vincent a appliquée

sons apparaissent tout au long des *Lettres de Babet*:

- Série 1           (A) je - tu  
                       (B) je - (tu)  
                       (C) (je) - tu
- Série 2a           (D) je - tu - (il)  
                       (E) je - (tu) - il  
                       (F) (je) - tu - il
- Série 2b           (G) (je) - (tu) - il  
                       (H) je - (tu) - (il)  
                       (I) (je) - tu - (il)

La série 2, où la communication est axée sur trois instances personnelles, domine dans l'ensemble des lettres. A l'intérieur de cette même série, la variante 2a l'emporte sur 2b; l'effacement de deux termes de la combinaison ne se réalise presque jamais, ce qui témoigne de la pluralité des instances personnelles comme trait essentiel de ce roman. La prédominance de la série 2 sur la série 1 fait ressortir un autre trait constitutif des lettres, la non-clôture due à la présence du pronom «il» qui, dans toutes ses possibles variantes référentielles, constitue l'instance autre par rapport aux deux termes de l'énonciation. A la différence d'autres romans épistolaires, caractérisés par le solipsisme ou par une forme presque exaspérée de rapport binaire, ici le microcosme des deux amoureux s'ouvre pour accueillir une instance tierce, un «il» qui peut assumer les aspects les plus variés (une amie commune, le vieil oncle de Babet, un adversaire de Boursault, une pièce de théâtre, etc.), mais qui, dans la plupart des cas, s'identifie à un obstacle.

L'obstacle s'affirme comme un élément constant dans cette correspondance, comme un ressort qui déclenche le développement de la narration. Loin de constituer un véritable danger pour l'amour des deux correspondants, il finit toujours par le vivifier et par le confirmer dans toute sa vigueur. L'obstacle est presque sublimé et assimilé à une épreuve d'amour, il est réduit à un prétexte, à un déclencheur de l'histoire<sup>8</sup>. Cet élément structural sous-tend tous les points capi-

aux *Liaisons dangereuses*. M. VINCENT, *Notice sur les «Liaisons dangereuses»*, dans C. DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses. Extraits*, Paris, Larousse, 1973, pp. 7-17.

<sup>8</sup> L'obstacle constitue la condition nécessaire de l'existence du roman lui-même. Dans la lettre I le pronom «on», en tant que marque grammaticale qui renvoie à l'obstacle, désigne une pluralité non définie de façon explicite, et fait allusion aux prétendants virtuels de Babet: «On me demande avec empressement ce que je vous accorde sans peine; et j'en connais, puisqu'il faut vous rendre fierté par fierté, qui reçoivent autant de plaisir de ma vue que j'en reçus lundi de votre conversation» (p.

taux du roman et sa présence assume une importance particulière dans les deux blocs périphériques des lettres, en se reflétant au niveau des combinaisons pronominales sous-jacentes.

Dans ces deux blocs prévaut en effet la série 2a (trois termes dont l'un est moins accentué), mais, alors que dans le premier la combinaison la plus fréquente est *je-tu-(il)*, dans le troisième c'est la combinaison *je-(tu)-il* qui prédomine. Dans les deux cas c'est un obstacle externe qui s'oppose à l'amour des deux protagonistes, mais alors que dans la première macro-séquence il s'identifie à Michelon, dans la dernière il s'identifie au Normand. Si Michelon est un agent passif qui ne met jamais sérieusement en danger l'union des deux protagonistes<sup>9</sup> (d'où sa position subordonnée dans la combinaison pronominale), l'obstacle qui apparaît vers la fin de la correspondance assume, par contre, le rôle de véritable antagoniste en s'affirmant comme un agent actif (il écrit des lettres, etc.) flanqué d'un adjuvant (le père de Babet), ce qui amène la prédominance du schéma *je-(tu)-il* dans les lettres concernant le Normand ou le père de Babet.

L'analyse séparée des lettres de Babet et de celles de Boursault laisse place à des considérations sur les instances personnelles du discours en tant que marques de l'affirmation du sujet. Le «je» de Babet tend constamment à s'imposer sur le «tu», tandis que le «je» de Boursault tend, surtout dans la première partie du roman, à s'annuler ou, en tout cas, à se subordonner au «tu». Babet semble alors s'opposer à Boursault en ayant recours à un discours autoritaire, axé sur l'auto-affirmation du «je».

Les lettres II et III mettent en évidence ce contraste. Dans la lettre II, écrite par Boursault et construite sur le schéma pronominal (je)-tu, «je» reconnaît son infériorité par rapport à «tu» et ceci est visible aussi du point de vue grammatical, du moment que «je» assume la position de sujet passif, alors que c'est Babet, et donc le «tu», qui est le sujet actif, agissant:

Je sais bien, charmante Babet, qu'il y a bien du plaisir à *jouir de l'honneur de votre présence*. Avoir la bonté de m'en *faire souvenir*, c'est *vouloir accoutumer* mes yeux à

111). L'exigence d'écrire une lettre et, donc, d'amorcer un échange épistolaire est dictée par le désir de s'opposer à la présence d'un obstacle.

<sup>9</sup> Cet «elle», qui apparaît dans les premières lettres, est toujours connoté positivement: elle «a de l'esprit comme un ange» (lettre II), «beaucoup de mérite» (lettre V), «beaucoup de charmes», «sa vertu n'a point d'égale» (lettre VIII). Elle est en outre présentée dès le début comme un obstacle plus apparent que réel, un obstacle qui va être surmonté au moment même où il est posé: «[...] Michelon qui a de l'esprit comme un ange s'est bien aperçue qu'elle n'occupait pas toute mon âme» (lettre II, p. 112).

voir toute la beauté des vôtres, et je sens bien, pour peu que je vous voie, que j'aurais de la peine à *m'empêcher de vous aimer* (pp. 111-112).

Cette annulation du «je» doit pourtant être considérée en fonction de la stratégie souvent adoptée par Boursault au cours du roman: la stratégie de la séduction. Puisque séduire quelqu'un consiste principalement à formuler des jugements positifs sur son compte, Boursault insiste sur le pouvoir que Babet a sur lui:

Ne me dites point que vous m'épargnez, je ne suis pas le premier que vous ayez blessé sans penser le faire. Et d'ailleurs, quand j'échapperais à la douceur de vos yeux et à la majesté de votre taille, échapperais-je aux charmes de votre esprit? (p. 112).

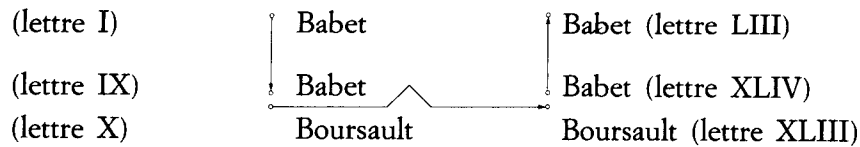
La réponse de Babet (lettre III) est tout à fait opposée. Dans cette lettre, qui est une véritable déclaration de guerre, les valeurs du couple «je»-«tu» sont inversées, le «je» passe au premier plan et recourt à l'intimidation:

Pour vous montrer que je ne veux point faire la petite bouche, et que je cherche à faire la guerre de bonne foi, je vous avertis que vous avez à défendre votre coeur, parce que j'ai envie de l'attaquer (p. 113).

Ces exemples ont évidemment la fonction de mettre en relief le rapport entre l'organisation des pronoms personnels et la structure de la manipulation<sup>10</sup>; il en résulte que la séduction est liée à la prédominance du «tu», alors que l'intimidation implique la prédominance du «je». La disposition des lettres à l'intérieur du roman ne fait que confirmer l'égoïsme de Babet relevant de l'affirmation constante de sa volonté. Le recueil s'ouvre et se termine par une lettre de Babet; en outre, le début et la fin des trois parties qui composent le roman sont dominés respectivement par Babet (lettres I et IX), par Boursault (lettres X et XLIII) et par Babet (lettres XLIV et LIII). La supériorité de Babet est associée aux points saillants de l'histoire, elle se manifeste dans les deux blocs périphériques, caractérisés par un avancement significatif de l'intrigue et situés, respectivement, dans une position d'*anticlimax* et de *climax* narratifs:

<sup>10</sup> Cf. A.J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, pp. 220-222.





Il apparaît, à la lecture de ce schéma, que l'aire dominée par Babet est caractérisée par des traits verticaux qui impliquent un «mouvement» de l'histoire; l'aire où domine Boursault est caractérisée au contraire par des traits horizontaux qui marquent un aplatissement de l'histoire, si l'on exclut le sursaut central (lettres XXXVIII et XXXIX). La progression sera donc lue de cette façon: la diminution de la tension au sein des lettres I-IX (on va vers l'aveu réciproque) aboutit à un aplatissement de l'histoire, interrompu brusquement par un sursaut dû à la nouvelle du mariage. Après un retour à l'ordre, une augmentation de la tension pousse l'histoire vers le dénouement, à savoir la rupture définitive.

Une distinction ultérieure peut être opérée entre les trois blocs de lettres. Dans les deux parties latérales, où la progression de l'action se double d'une véritable supériorité de l'un des agents, un rapport de manipulateur à manipulé s'instaure à plusieurs endroits entre le destinataire et le destinataire. Si dans la deuxième partie, riche d'épisodes marginaux et composée pour la plupart par des lettres informatives et descriptives, le discours de la manipulation est presque imperceptible et, en tout cas, le rôle de manipulateur est assumé tantôt par l'un tantôt par l'autre correspondant, dans les deux blocs périphériques c'est Babet qui règle le jeu. Son habileté, jointe à son intervention continuelle sur les actions de l'autre, montre que la séduction opérée par Boursault a du succès parce que c'est Babet qui veut être séduite; c'est pourquoi, à partir de la lettre V, elle cède et modifie son discours autoritaire jusqu'à l'aveu de la lettre IX.

La lettre III est un exemple de l'affirmation du destinataire (Babet), qui se place ici dans une position de supériorité en se désignant comme juge des actions de l'autre qu'il provoque dans le but de l'asservir à ses désirs, en lui donnant l'illusion de pouvoir montrer sa force:

Je jugerai de [la] force [de votre cœur] ou de sa faiblesse par la peine que vous prendrez à me voir, et par le soin que vous apporterez à me fuir (p. 113).

Le même destinataire a recours plus loin à un verbe déclaratif, suivi par une intimidation visant à faire exécuter au destinataire le programme donné:

[...] je vous déclare dès à présent que vous n'aurez pas la joie que vous dites avoir laissée chez nous, à moins que vous ne la veniez quérir vous-même; et quand même vous y viendrez, il n'est pas sûr que vous la remportiez toute, si je n'ai la bonté de la vous rendre généreusement (p. 113).

L'autre pôle du jeu de la manipulation est occupé par Boursault, qui tend à se présenter lui-même, par rapport à Babet, comme le destinataire manipulé. Même s'il recourt souvent à la persuasion, dans les endroits les plus significatifs du point de vue de l'intrigue il n'hésite pas à se déclarer soumis à Babet et obéissant. La lettre IV en donne un exemple typique: le charme irrésistible de Babet y est évoqué à travers une accumulation de métaphores militaires où la passivité de l'amant est soulignée par des mots tels que «défaite», «soumis», «clémence», «grâces», «prier», «servitude», etc. L'assimilation de l'amour à un combat et le rappel insistant à la cruauté et à l'insensibilité de la femme aimée – ce qui évoque le vieux *topos* littéraire de «la belle dame sans merci» – sont suivis d'une généralisation qui relève de la théorie de l'amour courtois selon laquelle l'image de la femme se fixe dans le cœur de l'amant en passant par les yeux<sup>11</sup>. Tout cela contribue à identifier la dévotion de Boursault à un véritable «service d'amour» et à confirmer son obéissance à Babet. La fréquence des phrases hypothétiques comporte en effet un large emploi du conditionnel, qui est le temps de l'impuissance.

La suprématie de Babet n'aboutit pourtant pas à une opposition rigide et tranchée entre son «faire» et celui de Boursault, ce qui évite le danger de la monotonie qui pourrait dériver d'une schématisation excessive des rapports de force entre eux; la preuve en est qu'à certains endroits du roman apparaissent des inversions, bien que momentanées, des rôles de la manipulation. Les lettres VIII et IX, qui contiennent les aveux des deux amoureux, illustrent de façon particulière cette atténuation de la spécificité des rôles, en éclairant un procédé qui consiste à renverser pour un moment les rapports de force entre les agents, mais à les rétablir ensuite, d'une façon plus ou moins explicite, avec le résultat de confirmer la place occupée par chacun d'eux. Dans la lettre VIII Boursault utilise l'arme de la séduction. Cette stratégie est conduite très habilement et elle est d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur une comparaison entre les charmes de Babet et les qualités de Michelin, un agent qui, jusqu'à ce moment-là, avait la fonction d'obstacle:

Michelon a beaucoup de charmes, et vous en avez infiniment. Les lumières de son

<sup>11</sup> «Comme les yeux sont des espèces de places frontières par où l'amour se glisse dans une âme quand il a dessein de la surprendre» (p. 114).

esprit ne sont guère moins grandes que les clartés du vôtre. Sa vertu n'aurait point d'égale sans la vôtre, comme la vôtre n'aurait point d'égale sans la sienne (p. 118).

Un double effet est obtenu par l'éloge indirect adressé à l'antagoniste: d'un côté, l'élimination définitive de l'obstacle, d'un autre côté la certitude d'avoir atteint l'amour-propre du destinataire qui se voit préféré à une personne douée de tant d'attraits. Dans la suite de la lettre les jugements positifs portés sur le destinataire se doublent de l'insistance sur la soumission du destinataire, qui arrive ainsi à manipuler un correspondant extrêmement sensible à la reconnaissance de son pouvoir:

Jusqu'ici vous m'avez fait des honneurs dont je demeure d'accord que je suis indigne; vous n'avez point eu de peine à m'accorder votre estime, quoique je ne la mérite pas mieux que d'autres à qui vous la refusez; mais quand je vous ai pressée de me dire si vous vouliez m'aimer, vous ne m'avez jamais répondu «oui». Les honneurs que vous me faites viennent de la générosité de votre esprit; l'estime dont vous m'honorez part de la bonté de votre âme (p. 118).

La deuxième partie de la lettre, occupée par une suite d'impératifs, contient une intimidation où le destinataire, qui veut savoir si l'autre l'aime, justifie sa volonté en la présentant comme un devoir:

Je ne vous irai point voir que vous ne m'avez appris si vous avez envie de m'aimer, ou non; c'est une vérité qu'il est juste que je sache, avant de m'engager dans une passion qui doit durer aussi longtemps que votre mérite (p. 119).

Le leitmotiv de la réponse de Babet (lettre IX) est le refus de reconnaître ouvertement son statut de destinataire manipulé et l'affirmation constante de sa liberté. Elle accepte la déclaration d'amour de Boursault, en décrétant ainsi le succès de son œuvre de séduction, mais elle le fait de façon indirecte, en masquant son fléchissement sous un «faire savoir»:

Vous demeurez d'accord que j'ai autant de charmes, autant d'esprit, et autant de vertu, que l'ingrate qui échappe à votre passion, mais vous ne dites pas que je suis plus juste qu'elle. C'est une vérité que je suis aussi aise de vous apprendre, qu'il m'est doux d'apprendre que vous m'aimez (p. 119).

En outre, elle affirme qu'elle n'a jamais été dominée par son interlocuteur, mais, au contraire, qu'elle l'aime selon son libre choix:

Toutes les fois que vous m'avez pressée de vous dire si je voulais vous aimer, quoique jamais je ne vous aie répondu «oui», si je n'avais pas eu envie de le faire, il m'eût été aisé de vous répondre «non» (p. 120).

Il reste à analyser une composante essentielle des *Lettres de Babet*, l'ironie<sup>12</sup>, qui s'affirme en fonction humoristique, comme un élément de style contribuant à neutraliser l'introduction éventuelle du pathétique dans le roman et à permettre son déroulement sur un ton constamment enjoué. En tant que manifestation de l'implicite dans le texte, l'ironie devient un écran interposé délibérément entre l'émetteur et le receveur du message épistolaire. Boursault et Babet semblent éviter, au moyen de ce procédé qui préside à beaucoup de leurs actes d'émission, tout contact direct entre eux. Chacun d'eux semble se cacher derrière le voile de l'ironie pour n'atteindre l'autre que de façon indirecte; c'est pourquoi ce procédé stylistique se combine souvent avec d'autres applications de l'implicite, comme par exemple la présupposition<sup>13</sup>. Ainsi, dans la lettre II le présupposé principal consiste, par-delà l'affirmation qu'il faut être digne de l'amour de Babet, dans la qualification attribuée à la conquête de Boursault, une conquête médiocre dont le résultat est une gloire obscure:

Souvenez-vous que je vous ai fait confidence de l'amour que j'ai pour Michelon, et que c'est violer les droits des gens que vouloir m'arracher un cœur que je serais fâché de lui reprendre. Peut-être ne me faites-vous pas la grâce de penser à ce que je pense: vos yeux accoutumés au grand fracas désavoueraient peut-être une conquête si médiocre: mais quand ils se contenteraient d'une gloire si obscure, après avoir trompé une personne qui ne me hait pas, je ne serais pas digne d'être aimé de vous (p. 112).

Le ton d'humilité et de modestie, ainsi que l'allusion insistante à la puissance du destinataire (ce qui revient à dire que c'est un vain effort que de chercher à conquérir l'autre) ont une raison d'être bien précise: ils sont l'instrument d'une provocation implicite contenue dans les présupposés, moyennant laquelle le destinataire vise à persuader le destinataire de l'aimer.

Si l'on considère les marques formelles de l'ironie, la première observation qui s'impose concerne la source principale de ce procédé. Dans les *Lettres de Babet* l'ironie dérive surtout de la répétition, un procédé qui se manifeste sur deux plans distincts, selon qu'il relie

<sup>12</sup> Sur le domaine très vaste de l'ironie voir, entre autres, A. BRILLI, *La Satira. Storia, tecnica e ideologie*, Bari, Dedalo Libri, 1979 et W.C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

<sup>13</sup> Cf. O. DUCROT, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1980<sup>2</sup> et F. FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.

Ducrot range la présupposition linguistique parmi les applications de l'implicite; grâce à la présupposition, en effet, «il est possible de dire quelque chose comme si cela n'avait pas à être dit» (p. 23).

des éléments appartenant à une même lettre – ce qui est caractérisé, sur le plan stylistique, par le recours à l'anaphore – ou à des lettres différentes – ce qui est caractérisé par la citation. Dans les deux cas l'ironie révèle un lien profond avec le comique et devient un procédé qui déclenche le rire grâce à des jeux sur le signifiant. Dans la lettre I, par exemple, l'itération du balancement oppositif «je»/«tu» entraîne un effet comique:

*Je vous attendis mardi toute la journée [...], et cependant vous ne vîntes pas. Hier ayant une visite à faire, [...] je la fis le matin, afin que si vous passiez chez nous l'après-dinée, j'eusse le bien de vous y voir; et cependant vous n'y passâtes pas. Aujourd'hui je vous ai attendu dans ma chambre [...], et cependant vous n'y êtes point venu (p. 111).*

L'accumulation produite par les anaphores confère au début de la lettre l'allure d'une scène de comédie, et au texte une dimension théâtrale, en soulignant ainsi un aspect fondamental de ce roman, son affinité avec la représentation dramatique. Il s'agit d'une parenté vérifiable d'un côté au niveau structural – on le verra plus loin – et de l'autre côté au niveau formel, où l'on constate le recours fréquent à des techniques exploitées par le théâtre comique. Les jeux de mots ou la succession rapide et alternée d'expressions antinomiques qui déclenchent le rire sont en effet des procédés qu'on retrouve dans les *Lettres de Babet* aussi bien que dans beaucoup de dialogues burlesques représentés au théâtre. La répétition se mêle souvent à des allusions, à des jeux de mots fondés sur l'ambiguïté et sur la double association, comme c'est le cas des lettres XXV, XXVI, XXVII, XXVIII. Ces lettres, où Boursault demande à Babet d'être sa commère au baptême d'un enfant, forment une des micro-histoires dont se compose la partie centrale du recueil et elles peuvent être lues comme les actes d'une brève comédie. Dans le passage suivant, tiré de la lettre XXV, la répétition ternaire des verbes produit un effet de redondance et d'hyperbole, en créant un réseau phonique qui finit par l'emporter sur le signifié:

*Une imprimeuse qui demeure au pays latin s'étant avisée de faire un enfant, son mari s'est avisé de me choisir pour en être le parrain, et je m'avise de te prendre pour être ma commère. Comme tu n'as jamais rien voulu tenir de moi, et que je ne suis pas sûr que tu aies jamais rien tenu à d'autres, je doute que tu veuilles tenir ce pauvre petit [...] (p. 139).*

L'emploi du pronom «il» constitue, dans des occurrences particulières, un autre procédé ironique lié à la répétition. Dans la lettre XXIX, où Babet décrit son prétendant, l'itération du pronom «il», qui assume une valeur ironique si elle est rapportée à la présentation

euphorique du Normand faite auparavant, est un procédé producteur du comique de dégradation:

[*Il*] se mit à table sans laver ses mains, qui sont toutes pleines de taches de rousseur. [...] *Il* se déboutonna à mesure que son jabot s'emplissait; et les huit coups qu'*il* but furent tous bus à la santé de toute la compagnie. Tant que le souper dura *il* ne dit pas un mot; mais au dessert, *il* s'avisa de dire, en prenant une pomme de reinette, qu'il en recueillait pour faire plus de six vingts muids de cidre [...] (p. 155).

La volonté de dégradation émerge au premier plan dans la lettre I aussi, où une ironie très accentuée se cache derrière l'emploi du pronom personnel «on», avec lequel le destinataire, Babet, s'adresse au destinataire:

Je ne suis pas bien aise que l'on me promette ce que l'on n'a pas envie de me tenir (p. 111).

L'interlocuteur est vidé de son unicité, il est assimilé à n'importe quelle personne, ce qui entraîne un effet de distanciation d'autant plus efficace qu'il est obtenu de façon indirecte et voilée.

L'autre variante de la répétition, la citation, comporte la reprise, par un des interlocuteurs, de mots isolés ou de segments phrastiques appartenant à des lettres écrites par l'autre, ce qui peut devenir un instrument d'ironie, grâce au renversement sémantique que subit l'expression originaire lorsqu'elle apparaît dans un autre contexte.

Un segment phrastique de la lettre XIV, où il est question d'une invitation à un bal masqué adressée par Boursault à Babet, est repris par la lettre XV:

Il n'est pas nécessaire que vous me fassiez aucun signe pour vous reconnaître: de quelque façon que vous puissiez être déguisée, je suis assuré que la grâce qui vous est si naturelle et que personne n'a que vous, ne manquera pas de me sauter d'abord aux yeux (p. 126).

La citation qui figure dans la réponse de Babet laisse voir très bien l'action corrosive exercée par l'ironie:

Quoique je fusse fort près de vous, je cachai si bien la grâce qui m'est si naturelle et que personne n'a que moi, que vous ne me reconnûtes pas (p. 127).

Dans la citation l'ironie s'affirme comme technique de renversement, comme relativisation d'un énoncé précédent, ce qui témoigne de l'importance accordée à l'«aspect littéral»<sup>14</sup> du texte. L'opacité de

<sup>14</sup> T. TODOROV, *Littérature et Signification*, Paris, Larousse, 1967, pp. 14-15.

ces énoncés, accrue par l'ironie dont ils sont l'objet, confirme la dimension allusive du roman, le parcours oblique que suivent parfois les interlocuteurs dans leur communication.

Un emploi très intéressant de l'ironie est celui qui fait ressortir la valeur intertextuelle de ce procédé stylistique. La lettre XLV, adressée par Babet à son prétendant, est à la fois une contrefaçon ironique du style de celui-ci et un pastiche des «lettres en vieux langage» de Voiture:

[...] J'avisai en vous regardant des larmes qui ondoyaient sur votre luisante face, et qui venaient du Pays d'Amont pour aller au Pays d'Aval: adonc je m'imaginai que vous aviez la poitrine férue et le cœur navré; et de l'heure même point ne vous haïssais, ainsi bien vous aimais-je. [...] Mon très cher et très honoré père [...] m'apprit que vous étiez le tant renommé Soudard, qui deviez livrer assaut à ma virginité, dont je fus moult joyeuse; [...] je vous assure que la balle de vos commandements ne fera jamais faux-bond sur la raquette de mon obéissance (p. 162).

Dans ce cas la citation d'un texte célèbre aboutit à un redoublement de l'ironie qui, tournant en parodie, entraîne un double effet de dégradation agissant d'un côté sur le destinataire et, de l'autre côté, sur le style adopté, à savoir sur les lieux communs et les expressions figées de la littérature amoureuse. Cet effet est en outre renforcé par l'emphase, par l'enchaînement hyperbolique des métaphores et par l'allusion ironique à des épisodes ou à des lettres précédentes.

Une forme particulière de citation, axée sur l'exhibition d'un message au troisième degré, se retrouve dans les lettres XVI-XVII. La lettre XVI renvoie à une autre lettre, qui ne fait pas partie du recueil, où Boursault rapporte sa conversation avec une jeune fille qui répond par «point du tout» à ses compliments. Babet emploie dans sa lettre le même procédé adopté par la jeune fille et l'itération de l'adverbe, qui coïncide avec la citation, finit par produire un effet comique. Cet effet est accru par le recours à la caricature, au moyen de laquelle Babet met en relief un trait du comportement de son interlocuteur qui n'est pas ridicule en soi, mais qui le devient lorsqu'il est isolé de l'ensemble et qu'il est accentué par la fréquence avec laquelle il se manifeste:

[...] **Toutes** les fois que tu me demanderas si je t'aime, toi qui me le demandes aussi souvent que si tu en doutais, *point du tout* sera **toute** ma réponse. Quand tu me diras toi-même que je suis la personne du monde pour qui tu as le plus de passion, et qu'avec la chaleur qui ne t'abandonne *point*, tu me bredouilleras qu'il n'est rien dont tu ne t'avisasses pour m'en donner des preuves, je trouverai à *point* nommé un second *point du tout* (p. 128).

La citation de l'adverbe se double d'un réseau d'assonances qui est le fruit d'une indéniable recherche stylistique et qui sera repris dans la réponse de Boursault, où le «point du tout» apparaît pour la quatrième fois. Dans cette lettre une attention particulière est aussi accordée, bien que sur un ton plaisant, à l'aspect formel de la lettre précédente et, surtout, à la conscience qu'a Boursault des marques spécifiques de son style:

Ne te mêle *point* de dérober ce que je mets dans mes lettres pour en embellir les tiennes. Je voudrais bien savoir à quel propos tu prends le *point du tout* d'un homme qui ne t'a jamais rien pris. Puisque tu l'as, tu peux t'en servir, mais sers-t'en bien judicieusement, je t'en conjure; car lorsque je te dirai que je t'aime, si tu t'amuses à me répondre *point du tout*, je dirai que tu en as menti, et que je suis *tout* à toi (lettre XVII, p. 129).

A la lumière des considérations que nous avons faites sur l'ironie et sur l'interaction d'explicite et d'implicite, le discours de la manipulation apparaît de nouveau au premier plan, en révélant des aspects inédits et, à l'apparence, contradictoires. L'action superficielle de l'ironie (elle n'ébranle jamais le lien d'amour qui unit les deux correspondants) contraste en quelque sorte avec le recours fréquent et marqué aux techniques de la manipulation, qui prouverait au contraire une certaine hostilité entre Boursault et Babet. La mise en œuvre des stratégies manipulatrices entraîne des réactions excessives et, par conséquent, l'accentuation des rôles de la manipulation, ce qui n'est pas justifié rationnellement du moment qu'il n'y a pas de véritable contraste entre les interlocuteurs. En réalité, la contradiction n'est qu'apparente, les rôles assumés par les protagonistes n'étant pas réels ni innés, mais déterminés par une sorte de cliché amoureux. C'est comme s'il y avait un pacte entre eux, un pacte qui consiste à assumer des rôles fictifs qui seront gardés comme un masque jusqu'à la fin du roman.

Cette théâtralisation du texte, accentuée par la dimension dialogique du roman épistolaire, est axée sur l'alternance, sur la scène du roman, de rôles figés et fictifs qui créent l'illusion d'un développement réel de l'histoire, alors que la progression de la *fabula* n'est que conventionnelle. La dernière lettre du roman, où le comique de situation désamorçe l'élément tragique<sup>15</sup>, détruit définitivement l'illusion d'un avancement de l'histoire. On est ramené au point de dé-

<sup>15</sup> «Hier, dis-je, il arriva chez nous un si grand vacarme que toute la famille est en désordre: mon frère, que j'aime autant pour frère que je t'aime pour amant, battit ce malheureux Du Mesnil, mon papa battit mon frère, j'eus quelques soufflets à la traverse, dont je me serais bien passée; et, qui pis est, d'abord que le jour commencera de se montrer, on me doit mener en religion» (lettre LIII, p. 171).



part grâce à la possibilité, que laisse deviner Babet, d'une continuation de l'échange épistolaire<sup>16</sup>. C'est comme si rien ne s'était passé, le cercle de l'histoire se referme sur lui-même et les acteurs déposent leurs masques. L'amour des deux interlocuteurs et leur communication restent, comme au début, les présupposés fondamentaux du roman. La fiction romanesque s'identifie à un jeu d'apparences, à une sorte de mise en scène, de représentation théâtrale, tant et si bien que la construction du roman devient l'équivalent de la fiction scénique. Même la manipulation entre, de cette façon, dans le domaine de l'invention; elle n'est pas réelle, car elle devient une sorte de jeu. Le dénouement pseudo-tragique des *Lettres de Babet* finit par mieux préciser les deux plans sur lesquels est bâtie la correspondance: l'histoire, qui est dramatique parce qu'elle se termine par la séparation des amoureux, et l'écriture, où la dimension tragique est annulée par le jeu.

Dans les *Lettres de Babet* l'enchevêtrement du réel et du fictif, qui est la source de l'ambiguïté du texte, est aussi le lieu où se réalise l'inversion de la vocation fondamentale du roman épistolaire. Tout roman par lettres obéit à une exigence d'authenticité; ici c'est la fiction qui domine la scène. Ce n'est pas la fiction qui se donne pour authentique, mais l'authenticité qui se transforme en fiction. On peut ainsi mieux comprendre l'importance de l'implicite dans un roman qui vise à estomper le réel, aussi bien que l'importance du dédoublement de la référence dans un roman où les rappels à la réalité concrète s'allient constamment à la transposition de celle-ci dans la fiction.

Le roman se crée au moment où la transparence du réel se cache sous un voile fait d'allusions et de nuances ironiques. Les protagonistes tissent sur la réalité de leur amour une trame inventée, dans laquelle ils assument des rôles figés d'avance. Grâce à cette dramatisation, le bonheur de leur liaison peut avoir un développement, une histoire qui ne serait pas possible hors du domaine de la fiction. L'histoire est donc garantie et sauvée par l'écriture.

<sup>16</sup> L'histoire est laissée ouverte à des développements futurs qu'on peut lire en filigrane; la possibilité de renouvellement de cet amour contrasté est confiée à Babet, à son énergie et à son habileté à arranger les situations selon son vouloir: «Mon frère [...] ne manquera pas de te dire comment tu me pourras voir, en cas que je sois visible, ou comment tu me pourras écrire, en cas que je ne le sois pas» (lettre LIII, p. 171).