

Le style dramatique de l'écriture épistolaire de Mme Riccoboni

Raoudha Kallel

[Extrait de la thèse de maîtrise intitulée «Les procédés dramatiques dans les romans épistolaires de Madame Riccoboni», écrite sous la direction de Roland Bonnel et approuvée en septembre 1998.]

Drawing from her own experience as a stage actress, Madame Riccoboni wrote epistolary novels inspired to a large extent by the dramatic diagram, as witnessed by the variety of obstacles and events which form the plot, as well as the dénouement that ends the story. An analysis of the numerous stylistic and dramatic elements found in Riccoboni's epistolary writings shows the intrinsic theatricality of the latter. One of the theatrical procedures found in Riccoboni's novels is the use of suspension points. These points occur frequently in the text and, more importantly, they convey a dramatic meaning. They appear to be a linguistic expression and reflection of emotions, a sign of voluntary and involuntary interruption, and a symbol of dialogue and monologue. The author relies on suspension points to turn the novel into a play, at least from a stylistic point of view. The standard analytical style, marked by long and complete sentences, is replaced by an abbreviated style consisting of the short and incomplete sentences of an interrupted and unfinished discourse. Another theatrical procedure found in Riccoboni's epistolary novels is the use of repetitions. This allows characters to express the magnitude of their feelings and to reveal the intensity of their emotions; they repeat themselves often while continually changing their tones and moods. Given that phrase turns are exclamatory, interrogatory, interjectory, and affirmative, the characters are able to display their joy as well as their worries. In contrast to the litotes of classical theater, one of the figures of dramatic discourse that predominates in Riccoboni's writing is the hyperbole. The author's heroines, ever passionately in love, resort to the rhetoric of exaggeration that enables them to intensify the degree of their feelings. Finally, the action in Riccoboni's work is anchored in the moment of enunciation, and this is achieved by using a

tense (present indicative) that emphasizes direct discourse. Thus, in typical stage style, characters are able to provide minute and realistic descriptions of their actions and attitudes, or to turn a past event into a current one.

Ceux parmi les critiques qui disent que son style est rapide, font allusion, sans doute, à l'art dramatique avec lequel elle raconte. C'est là que se fait sentir l'effet de son long apprentissage au théâtre.¹

Si Mme Riccoboni mérite l'hommage de ses contemporains, c'est en premier lieu grâce à son style. «Cette femme écrit comme un ange, écrit Diderot, c'est un naturel, une pureté, une sensibilité, une élégance, qu'on ne saurait trop admirer.»² *La Correspondance littéraire* (février 1772) exprime aussi sa bonne impression à propos du style «très distingué» qui caractérise l'écriture de Mme Riccoboni:

Ces lettres [*Lettres de Sophie de Vallière*] qui ont eu beaucoup de succès, sont écrites avec cette grâce, cette légèreté et cette touche spirituelle qui caractérisent le style de Mme Riccoboni. Tout écrivain, tout artiste qui a une manière à lui n'est pas un homme vulgaire: celle de Mme Riccoboni est très distinguée, et lui assure une place parmi les plumes les plus élégantes de son sexe que la France ait produite.³

En juin 1764, Grimm avait déjà écrit: «l'art de narrer avec beaucoup de concision et de rapidité, celui de semer dans son récit des réflexions fines et justes, beaucoup de finesse et de grâce dans le style, et un ton très distingué: voilà les principales qualités de la plume de Mme Riccoboni.»⁴ L'abbé de Laporte, l'un des contemporains de Mme Riccoboni, apprécie surtout son style si naturel: «elle parle surtout le langage du cœur d'une manière si naturelle, qu'on entre, malgré soi, dans son sujet, qu'on partage la joie et la douleur des personnages qu'elle met sur la scène.»⁵ Mais, si le style de Mme Riccoboni est «très distingué», naturel, élégant, pur, sensible, il est avant tout dramatique dans la mesure où il s'enrichit de procédés, de faits théâtraux qui caractérisent les textes dramatiques; des procédés syntaxiques, lexicaux, mais aussi prosodiques. Dans le présent article, nous nous proposons d'étudier le style dramatique⁶ qui caractérise l'écriture épistolaire de Mme Riccoboni et qui est en partie

le reflet de sa carrière d'actrice à la comédie italienne. Nous analyserons en particulier les points de suspension, les répétitions, les changements de ton et d'humeur, les hyperboles, l'écriture au présent et le style direct, l'usage des pronoms personnels et le ton de la tragédie racinienne. Pour résumer, nous analyserons un passage typique qui rassemble les procédés théâtraux mentionnés ci-dessus.

Les points de suspension

Les points de suspension sont l'un des plus importants procédés théâtraux de l'œuvre épistolaire de Mme Riccoboni, non seulement parce qu'ils sont nombreux mais surtout parce qu'ils sont porteurs de significations qui relèvent de l'art dramatique. «[Ils] sont vecteurs de sens et reproduisent ainsi dans l'écriture le non-dit et la mimique de l'oral.»⁷ En effet, si l'écriture a une fonction informative grâce à laquelle les personnages peuvent entrer en contact pour échanger les nouvelles, les points de suspension ont une fonction expressive grâce à laquelle les personnages sont en mesure de dévoiler leurs émotions et leurs réactions cachées. Par conséquent, ces ponctèmes jouent un rôle théâtral; ils permettent de garnir le texte du ton et de la vivacité de l'oral et de donner aux paroles dites un certain rythme. Ainsi, le langage écrit fait figure d'un langage oral, accompagné des mimiques des personnages. En voici un exemple, véritable scène de théâtre qui illustre bien le rôle expressif des points de suspension (*JC*, *XX*):

Ah grand Dieu quelle émotion! quelle surprise! Sous une enveloppe dont la main m'est inconnue, une lettre de Milord d'Ossery... oui, de lui, en vérité... voilà son caractère... elle est de lui... Mon Dieu elle est bien de lui!... D'où vient-elle?... Qui l'a apportée?... Comment? Pourquoi?... Il m'écrit encore!... à moi!... Que me veut-il? Ma main tremble... ma plume s'échappe de mes doigts... Il faut que je prenne l'air. On ne saurait me dire d'où vient cette lettre. Un homme à cheval l'a donné à un de mes gens qu'il a fait appeler... Milord d'Ossery serait-il dans cette Province?... Je voudrais qu'il me vînt des ailes... Me voilà comme une folle, comme une imbécile, comme... mais à quoi me comparer qu'à moi-même?... Je ne puis écrire... ma tête se dérange... Oh, ma chère, si vous me voyez... Cette lettre... elle me désole.

Loin d'être riche en informations susceptibles d'accélérer l'action, cet exemple qui abonde en points de suspension met en scène la grande émotion de Juliette lors de la réception d'une lettre de son amant. Ainsi, le lecteur devient le spectateur d'une scène dramatique exposant une actrice qui est en train de jouer le rôle d'une amoureuse perturbée, agitée. Le trouble émotif de Juliette s'extériorise grâce à l'utilisation abondante des points de suspension. Ce trouble se traduit, d'une part, par un tremblement langagier qui favorise les interruptions. Les phrases utilisées sont de plus en plus courtes et incomplètes: «une lettre de Milord d'Ossery, oui, de lui en vérité... voilà son caractère... elle est de lui... Me voilà comme une folle, comme une imbécile, comme...»; et, d'autre part, par un tremblement gestuel qui empêche l'écriture: «Ma main tremble... ma plume s'échappe de mes doigts... [...] Je ne puis écrire... ma tête se dérange...» Il semble donc bien que «ton, rythme, mimique de la parole vivante [passent] ainsi dans l'écriture par l'entremise des ponctèmes.»⁸

L'extrait cité ci-dessus met en lumière d'autres fonctions théâtrales des points de suspension. En effet, s'ils sont l'expression langagière et mimique d'une émotion, ils sont aussi signe d'interruption. Il est superflu d'insister sur l'importance de l'interruption comme procédé théâtral; nous nous contenterons de citer Pierre Larthomas qui nous l'explique ainsi:

Un auteur dramatique soucieux de faire parler ses personnages à la perfection peut à la rigueur bannir tous les autres accidents du langage mais ne saurait exclure l'interruption. Sans elle le dialogue perd toute vie. C'est ce qui nous autorise à lui faire une place à part parmi les accidents de langage et à l'examiner.⁹

Comme le discours théâtral, et grâce à l'utilisation des points de suspension, le discours des personnages riccoboniens est un discours interrompu, un discours qui favorise non pas «la phrase unie et classique qui suit les règles de la logique et de la grammaire, comme c'est encore le cas chez Laclos, [mais plutôt] la phrase courte et brisée»¹⁰, garnie, en quelques sortes, par les points de suspension. Ainsi, le style de Mme Riccoboni devient un style dominé par les coupures et les interruptions. En voici des exemples:

- Ah, si vous me trompiez, si l'ombre même de la fausseté!... Si Mylord n'était pas ... Mais il est ... Il est lui. (*FB, XXIX*)

- Ah! mon ami, je suis perdue. Ce n'est point un fou, c'est bien pis, c'est Grand Dieu, est-il possible! Dans quel temps..... Revers affreux. Quand j'allois disposer..... Lisez, mon cher comte, lisez, connoissez tout mon malheur. (*CS, LV*)

- Cet homme est inquiet, on ne sait ce qu'il a... il m'ennuie, il me déplaît... Je crois en vérité qu'il s'avise... Ah qu'il me serait odieux! ... Eh bien ne le voilà-t-il pas?... (*JC, III*)

- Ô ma chère amie, qu'ai-je fait! je rougis en songeant..... oui, je me reproche dans le calme de mes sens, pourrois-je ne pardonner?..... mais la nécessité m'a contrainte(*SV, XLII*)

Dans ces exemples, les points de suspensions ont différentes significations. Dans le premier, elles sont signe d'affirmation. Si Fanni utilise trois propositions hypothétiques pour exprimer ses incertitudes et ses inquiétudes, elle se sert des points de suspension pour dissiper ses doutes en changeant complètement de ton. Dans le troisième exemple, par contre, les points de suspensions sont signe de doute. Juliette Catesby s'interrompt parce qu'elle n'est pas sûre de son jugement. Dans les deux autres exemples, les points de suspension sont simplement signe de trouble.

En ce qui concerne les points de suspension qui sont signe d'interruption, il faut souligner qu'il existe deux sortes d'interruptions. Il y a, d'abord, l'interruption involontaire qui est causée par des circonstances extérieures. En utilisant une technique épistolaire qui emprunte souvent au théâtre, Mme Riccoboni attache beaucoup d'importance à cette catégorie directe. C'est l'entrée ou l'intervention d'autres personnages qui causent le plus souvent l'interruption involontaire:

-Allons... Mais voici la Comtesse de Bristol... Hélas, que n'ai-je une âme comme la sienne!... Adieu. (*JC, XX*)

- Si miss Betzi faisoit un voyage, il feroit comme moi... Mais on vient m'interrompre... Adieu. (*FB, XLV*)

Alors que l'interruption involontaire est causée par des circonstances extérieures, l'interruption volontaire est provoquée par des circonstances intérieures qui sont liées à l'état psychologique du personnage. On en a déjà fourni un exemple ci-dessus dans le cadre d'une étude de la fonction expressive et émotive des points de suspension. La puissance de l'émotion d'un personnage à la suite aussi bien d'un événement triste qu'heureux peut être une cause d'interruption volontaire du narrateur: «oh, non! en le perdant de vue, j'ai pleuré, j'ai gémi.....» (CS, XXVII); «Je m'interromps..... Je vous laisse, si je suis mieux dans une heure, j'achèverai ma lettre» (CS, XXXIII).

Si les points de suspension sont des procédés stylistiques théâtraux, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont un signe d'interruption volontaire ou involontaire mais aussi parce qu'ils sont un signe dialogique. Comme le remarque Roland Bonnel:

On trouve aussi, surtout chez Madame Riccoboni [...] l'emploi des points de suspension pour indiquer dans le corps de la lettre un changement de locuteur. Comme la technique du signe d'interruption involontaire, la technique du signe de dialogue s'inspire des procédés dramatiques.¹¹

Les exemples qui illustrent cette fonction dialogique de ces ponctèmes sont nombreux. En voici deux:

- *ce style charineroit mylord, il ne faut pas qu'il voye... Oh je vous assure, Miss, qu'il verra... Il boudera;... que m'importe? Il sera fâché... à la bonne heure: vous vous repentirez dans un moment... je le veux bien. (FB, LIII)*

- *Cruelle fille, s'est-il écrié, imposer une loi si dure! Si j'étais Carlile!... Si vous l'étiez, Monsieur? Je crois... vous croyez? J'espère que Milord ne peut s'offenser. Mais je vous prie, si vous étiez Carlile? (JC, XIV)*

Ces deux extraits sont de véritables dialogues théâtraux qui mettent en lumière un échange direct de paroles entre deux locuteurs. Les points de suspension remplacent les tirets, qui servent à indiquer un changement d'interlocuteur dans un dialogue écrit au style direct. Par conséquent, non seulement ces ponctèmes ont-ils une fonction expressive puisqu'ils sont

signe d'une émotion ou d'une agitation psychologique, mais ils peuvent aussi remplir une fonction orale dans la mesure où ils contribuent à déclencher ou à créer des dialogues qui s'inspirent de l'art de la conversation et ajoutent aux textes de la vivacité, de la pétulance et de l'animation.

Les points de suspension sont aussi un signe monologique et servent à introduire plus particulièrement au monologue intérieur et à la rêverie. Par l'utilisation des points de suspension, le personnage est en mesure de poser les questions et d'y répondre en même temps:

... Mais quoi! mon cher Alfred seroit-il gouverneur d'une province de la Grande-Bretagne? aurait-il un maître dont les ordres pussent l'éloigner de moi?... Lui!... Non; il a les vertus de Titus; je lui donnerois l'empire de Néron. (*FB*, XLII)

-Quoi, s'avouer ses mauvais desseins? fixer un moment? prendre un jour?... Oh cela m'est impossible! Je ne puis vous donner ma parole. (*FB*, XXX)

Dans de tels monologues, qui restent rares, les points de suspension peuvent servir de pauses temporelles pendant lesquelles le personnage peut réfléchir à sa réponse. En s'isolant dans son espace intime, privé, ce lieu par excellence des rêveries, l'amoureuse enrichit son écriture des points de suspension qui permettent de dévoiler ses pensées intimes, ses propres monologues intérieurs, comme le montre cet exemple (*FB*, LVI):

Il y a aujourd'hui vingt-trois jours, qu'à pareille heure, dans le même lieu, à la même place où j'écris, je ne croyois guère que l'on dût être cruelle. Il me paroissoit bien doux, bien naturel de céder aux désirs d'un amant, de partager ses transports, d'être flattée de les exciter..... Vous en souvient-il, mon cher Alfred? ce moment est-il aussi présent à votre idée, qu'il l'est à mon cœur! Que celui-ci est différent! Je vous parle, il est vrai; mais je vous voyais, je vous entendois, je vous touchois: ce tendre abattement, ces soupirs, ces serments, ces prières ardentes, enflammées... que vais-je rappeler! d'où vient ce tableau se retrace-t-il si vivement à ma mémoire?...

Il est donc bien prouvé que Mme Riccoboni se sert des points de suspension pour exprimer la violence de l'émotion. Elle s'en sert aussi pour mettre en lumière l'immédiateté et la succession des mouvements.

Grâce à l'utilisation de ces ponctèmes, les lettres dans les romans épistolaires de Mme Riccoboni peuvent contenir de véritables mises en scènes qui décrivent minutieusement les gestes et les comportements des personnages (*JC*, VIII):

Voilà le maussade personnage établi dans mon cabinet; insensiblement il gagne du terrain; il est près, tout près de moi... il lit ce que j'écris... je voudrais qu'il le lût pour lui apprendre ... je continue exprès... Milord, pardon, vous permettez... Il s'incline, soupire et reste; en vérité il reste.

Le jeu théâtral commence par l'établissement du «maussade personnage» dans le lieu scénique: il s'agit du cabinet de Juliette. En remplissant essentiellement un rôle gestuel, Sir Henry est mis en mouvement dès son entrée en scène: «insensiblement il gagne du terrain.» En jouant le rôle d'un metteur en scène, Juliette calcule même les distances: «il est près» dit-elle, «tout près de moi...» Les points de suspension indiquent un changement de mouvement, de comportement: «il est près de moi, tout près de moi...il lit ce que j'écris...» Pour augmenter encore les agitations physiques de ce personnage, Juliette joue la comédie: «je continue exprès... Milord, pardon, vous permettez...» Les trois mouvements rapides et saccadés de Sir Henry, à la suite de cette petite comédie, sont mis en relief par l'utilisation d'une série de trois verbes: «Il s'incline, soupire et reste; en vérité, il reste.» Juliette se sert de la répétition pour affirmer ce qu'elle a vu.

Enfin les points de suspension peuvent être aussi signe de l'énoncé inachevé, comme Pierre Larthomas le souligne: «L'interruption ne doit pas être confondue avec ce que l'on peut appeler l'énoncé inachevé. Ce dernier ne constitue aucunement un accident de langage [...]»¹² Les romans épistolaires de Mme Riccoboni abondent en «énoncés inachevés», comme le montrent bien ces exemples:

- On ne fut jamais plus éveillée, plus folle, plus... je ne sais quoi. (*FB*, XXV)

- Non, ce n'est point l'amour dont je suis occupée... C'est... je ne sais ce que, mais je suis triste. (*JC*, XXII)

- Est-il bien vrai que je ne le veux plus?... Je ne sais... (*SV*, XIX)

- Hortense, pensez-vous qu'il ne m'écrira point? Je voudrais....
Je ne sais ce que je veux. (SV, XIX)

- Toujours des plaintes de ma *paresse*. Vous me grondez, vous *craignez*, vous n'osez me dire..... et puis cent questions. (CS, XI)

Ce ne sont ni les circonstances extérieures ni les circonstances intérieures qui causent l'énoncé inachevé, mais plutôt l'ignorance. Dans le premier exemple, Fanni Butlerd essaie de se caractériser, mais elle ne trouve pas l'adjectif qualificatif qui lui convient: «plus éveillé, plus folle, plus... je ne sais quoi.» Dans le troisième exemple, Sophie de Vallière pose une question sans cependant connaître la réponse. De la même façon, dans le quatrième exemple, elle n'achève pas son énoncé parce qu'elle ignore ce qu'elle veut: «Je voudrais... Je ne sais ce que je veux.»

Par son utilisation des points de suspension, Mme Riccoboni transforme le style romanesque en style théâtral; elle transforme le style d'analyse, qui utilise la phrase complète et longue, en style coupé qui se sert de la phrase incomplète et courte du discours interrompu et inachevé.

Les répétitions

Loin d'être une négligence, la répétition de mots est un autre procédé dramatique. Jacques Scherer le remarque:

De toutes les figures de la rhétorique, la répétition est la seule qui mérite une place dans l'étude de la dramaturgie classique. Les auteurs dramatiques du XVII^e siècle, de même que les autres écrivains de leur temps, cultivent sans doute toutes les figures de rhétorique; mais à la répétition ils demandent de nombreux effets propres au théâtre. Il la cultivent avec passion.¹³

Mme Riccoboni n'ignore pas l'importance d'un tel procédé. Elle enrichit ses romans épistolaires de répétitions, «ces reprises [qui] sont au service de l'analyse, de la vivacité, dans le temps de la conversation [qui] créent une insistance dramatique dans les moments de tensions.»¹⁴ Cette citation de Versini met en lumière toutes les fonctions dramatiques de ce procédé. La répétition est signe non seulement d'un langage oral, d'un art de la conversation, mais aussi d'une insistance dramatique.

À l'exemple des personnages du théâtre classique, les personnages riccoboniens ne cessent de se répéter: «Je pleure, en vérité, je pleure» (JC,

XXIII); «Ah, laissez-moi, laissez-moi» (*FB*, V); «Jamais, jamais on ne l'oubliera.....» (*CS*, XLI). Ils se répètent, mais aussi ils font remarquer qu'ils se répètent: «moi, je dis, je vous aime, je répète, je vous aime» (*FB*, XL); «je vous dis que je veux dormir; entendez-vous, Mylord, je veux dormir.» (*FB*, XXXI); «Je vous en conjure, Hortense, renoncez à ce projet [...] Adieu, ma chère, renoncez à votre projet, je vous le répète, je vous en supplie» (*SV*, IX). En marquant l'insistance, ces répétitions cherchent à bien convaincre le destinataire: «Je suis triste, mon cher Alfred, bien triste, je vous assure...» (*FB*, XIX); «votre comparaison m'a fâchée, tout-à-fait fâchée» (*FB*, XV). Parfois, Fanni Butlerd se sert de la répétition pour se moquer de son amant: «Adieu, Mylord, oh très-Mylord, assurément» (*FB*, XXII); ou même pour menacer ou se venger: «elle rit; oh si jamais je puis lui rendre ses plaisanteries... Elle verra, elle verra» (*FB*, LXI). Mais si les répétitions servent à créer de l'insistance dramatique, elles peuvent aussi produire des effets comiques:

- Mon cher Alfred, mon cher amant, ta maîtresse, ta chère maîtresse est une sottre bête! aime la bête, oui, aime-là. (*FB*, LXXI)

- Ah je vous aime trop! Il faut modérer cette passion en ralentir les mouvements, la rendre plus supportable: le tiers de mon amour seroit assez... non... eh bien, mon cher Alfred, j'offre la moitié... encore non... Oh prends donc tout, oui tout. (*FB*, LXXXIX)

Ce procédé permet aussi d'exprimer le regret et la douleur. Souffrante de l'absence lointaine de son amant, Fanni Butlerd emploie l'interjection «Hélas» en l'entourant de mots répétés: «mon cher Alfred partira, hélas, il partira!» (*FB*, XLII); «Je ne vous verrai point, hélas, je ne vous verrai point!» (*FB*, XVIII). Juliette Catesby se sert aussi de cette même rhétorique théâtrale pour exprimer sa douleur face à la maladie de son amant, Mylord d'Ossery. Voici un exemple qui abonde en mots répétés: «Henriette... ma chère Henriette, il est malade, dangereusement malade... Milord d'Ossery se meurt!... Ah, Dieu, il se meurt!...» (*JC*, XXVIII). Les personnages riccoboniens, surtout Juliette Catesby et Fanni Butlerd aiment donc se répéter pour exprimer la puissance de leur sentiments: amour, regret, douleur, tristesse, et pour révéler l'intensité de leurs émotions. On remarque souvent qu'ils répètent des mots en les

accompagnant d'épithètes ou d'adverbes qui servent à agrandir et à intensifier leur signification:

- il est malade, dangereusement malade. (*FB*, XXVIII)
- j'ai pleuré, amèrement pleuré. (*FB*, LVII)
- John, l'impertinent John est cause de ces remerciements. (*FB*, XXX)
- Me voilà donc à cette moitié, à cette heureuse moitié que j'ai tant désirée! (*FB*, LXX)
- Je suis triste, mon cher Alfred, bien triste. (*FB*, XIX)

Les personnages répètent non seulement des mots de catégories grammaticales différentes (verbes, substantifs, adjectifs, adverbes), mais aussi des noms propres. Comme le fait remarquer Jacques Scherer, la répétition d'un nom propre dépasse de loin en signification celle d'un nom commun: «Le nom propre acquiert, du fait de sa répétition, une valeur obsessionnelle: le personnage qui parle semble ne pouvoir se débarrasser de l'image de la personne dont il prononce le nom.»¹⁵ En effet, en jouant le rôle soit d'un confident soit d'un amoureux, le destinataire occupe une place importante dans la vie des destinataires, ces personnages héros, importance qui est mise en lumière par cette répétition du nom propre. «Ah, Mylord, Mylord, ne vous préparez point ce reproche amer» (*FB*, VII); «ah, Mylord, Mylord! je ne suis point contente de vous; je ne le suis point de moi» (*FB*, XV); «Ah, Mylord, Mylord, un de nous deux a tort» (*FB*, XXVI). On remarque que Fanni Butlerd répète sans cesse le nom de son amant, du moins son titre, Mylord, chaque fois qu'elle lui fait un reproche. Répéter deux fois «Mylord» est un signe de sa colère contre son amant. Les autres héroïnes de Mme Riccoboni s'amuse à répéter aussi les noms propres de leur confident ou de leur confidente. Affligée par la maladie subite de l'homme qu'elle n'a jamais cessé d'aimer, Juliette Catesby cherche à se reconforter en répétant deux fois le nom de son amie: «Henriette... ma chère Henriette, il est dangereusement malade» (*JC*, XXVIII).

Mme Riccoboni emploie aussi un autre type de répétition, celui de la répétition des synonymes. Dans la première lettre de Sophie de Vallière, ce genre de répétition intervient dans les moments de désarroi, sur un rythme saccadé et discordant: «Mon silence vous inquiète, vous alarme, vous afflige»; «Inconnue à tous, étrangère partout, pauvre, abandonnée, j'ai senti l'extrême humiliation attachée à la misère.»

Parmi tous les destinataires riccoboniens, c'est certainement Fanni Butlerd qui utilise le plus souvent ce procédé théâtral. Non seulement, elle s'en sert avec habilité mais aussi elle n'hésite pas à en tirer profit. Grâce à la répétition, elle pourra exprimer aussi bien sa joie («O que mon cœur s'émeut en pensant à ce retour! Heureux temps! heureux moment!» (*FB*, LXXI)) que sa tristesse et sa colère («Je suis triste, mon cher Alfred, bien triste, je vous assure» (*FB*, XIX), «votre comparaison m'a fâchée, tout-à-fait fâchée» (*FB*, XV). Toutes ces répétitions sont significatives pour l'héroïne. Affectée par l'absence de son amant, Fanni embellit la fin de ses lettres par les répétitions du mot «adieu». Dans sa LXVe lettre, elle avoue elle-même: «Adieu. Ah le vilain mot! le dirai-je toujours?». Mais si la reprise du mot «adieu» est un signe de salut lointain et chaleureux, il est aussi signe d'une soif de tendresse, accompagnée d'une prière d'amour: «Adieu; aimez-moi toujours, dites-le moi souvent. Adieu, mon aimable ami, adieu», «Adieu, adieu, mon cher Alfred! adieu, mon aimable ami! adieu, toi, toi que j'adore.» Par la répétition du mot «adieu», Fanni n'hésite pas à tirer des effets comiques. Les trois adieux de sa Xe lettre s'accompagnent de plaisanteries légères, de badinage: «Adieu, Mylord... Vous faites la mine... Adieu, mon ami, vous boudez encore..... Eh bien, adieu mon cher Alfred.»

On n'oubliera pas non plus que si la répétition est un signe d'insistance et d'exagération, elle peut être aussi le signe d'un impératif qui désigne l'ordre et le commandement et qui permet à Fanni de manifester sa volonté: «Finissez: finissez donc» (*FB*, XXXI); «Oh tais-toi: paix, paix, donc» (*FB*, LXVI) ; «Ah, reviens, reviens, donc» (*FB*, LXXVIII). Toutes les fonctions de la répétition étudiées ci-dessus renforcent le caractère dramatique ainsi que le caractère oral de ce procédé. Il s'agit avant tout d'un procédé du style parlé.

Un autre type de répétition est celui où plusieurs phrases successives commencent par le même mot: il s'agit de l'anaphore. Selon Versini, «l'anaphore est assurément un procédé traditionnel, familier aux orateurs et aux tragiques.»¹⁶

- Ah s'ils m'avaient entendue,
s'ils me punissoient
si vous cessez de m'aimer
si je vous perdois. (*FB*, XXVII)

- quand vous entrerez dans ma chambre
 quand je leverai les yeux sur vous
 quand je me sentirai dans vos bras
 quand je vous presserai dans les miens. (*FB*, XLIX)

En utilisant un procédé aussi bien lyrique que théâtral, Fanni est en mesure de chanter ses sentiments, des sentiments d'amour et d'assurance:

Que tout ce qui vient de vous me plaît!
 Que votre amour m'est cher!
 Que j'en aime les assurances!
 Que tous les instants de ma vie soient remplis par le plaisir de vous voir. (*FB*, XXXI)

La dernière caractéristique de la répétition de mots est d'exprimer tout simplement l'affirmation. Pour affirmer la sincérité de son amour envers son amant, et pour dissiper ses doutes, Fanni doit répéter deux fois sa réponse: «De l'art, mon cher Alfred? quoi, avec toi? te cacher que je t'adore?... ah jamais; non, jamais!» (*FB*, XL); «Mais est-on heureux de n'aimer rien? non, oh non» (*FB*, L). Jacques Scherer nous explique ainsi l'importance de la fonction affirmative de la répétition au théâtre:

[...] la répétition a pour fonction essentielle d'affirmer quelque chose. Il est normal, au théâtre, qu'un personnage affirme sans cesse; on peut même dire que, dans la mesure où le théâtre n'est qu'action, tous les personnages ne font qu'y affirmer ou y nier quelque proposition qui leur importe.¹⁷

En se servant de la répétition affirmative, Fanni vise non seulement à convaincre son amant mais aussi à se convaincre elle-même.

Changements de ton et d'humeur

Les personnages riccoboniens se répètent toujours mais aussi ils changent continuellement de ton, d'humeur. En se servant des tours exclamatifs, interrogatifs, interjectifs, affirmatifs, ils sont en mesure d'exprimer aussi bien leur joie que leurs inquiétudes.

Fanni Butlerd, par exemple, possède des talents d'actrice en ce sens qu'elle sait changer rapidement d'humeur. En éprouvant énormément d'ennui à cause de l'absence de son amant, elle commence sa XLVIIe lettre en lui donnant l'ordre de venir la voir. Pour cela, elle utilise bien

évidemment l'impératif: «Venez, mon cher Alfred, venez me dédommager de tout l'ennui que j'ai éprouvé hier.» Pour exciter davantage la pitié de son amant, Fanni laisse apparaître l'aigreur de son humeur en changeant de ton et en utilisant l'interjection, l'exclamation: «Ah! quelle humeur! quelle tristesse! Cette entière privation m'est affreuse: ni vous, ni rien de vous!» Si l'ordre qui vient en premier cache un certain calme, voire la froideur, les phrases exclamatives camouflent de la colère dans la mesure où elles sont de véritables cris de mélancolie. Ce changement de ton est susceptible de produire un effet de surprise chez le lecteur. Tout à coup, la colère se transforme en reproches. En utilisant une série de trois questions, Fanni pose la problématique de sa petite intrigue: «Quoi, pas une ligne en route? courez-vous donc toujours? m'auriez-vous oubliée?» Impératif, exclamation, interrogation: voilà trois types d'énoncés qui caractérisent le style dramatique. Vers la fin de la première partie de sa lettre, le calme règne de nouveau puisque Fanni, convaincue de l'attention de son amant envers elle, transforme ses cris en prière en utilisant à nouveau l'impératif: «Ah, je vous en prie demandez à l'amour & à la fortune qu'ils daignent lui conserver le cœur de son amant.»

Par conséquent, loin d'être un style homogène fait de ton égal, uniforme, et de phrases d'analyse où dominent les tournures affirmatives, le style des romans épistolaires de Mme Riccoboni, et plus particulièrement celui des *Lettres de Fanni Butlerd*, est un style hétérogène, dramatique, qui mélange toutes sortes de tournures: exclamations, interrogations, impératifs, etc. Grâce à l'utilisation d'un tel style, les personnages-scripteurs deviennent des personnages-acteurs qui, en adoptant des tons différents, peuvent jouer aussi bien des rôles dramatiques (mélancolie, tristesse, maladie), que des rôles comiques: plaisanteries, joie. Les propos suivants de Pierre Larthomas qui expliquent la grande capacité verbale et prosodique de l'acteur, peuvent s'appliquer à Fanni Butlerd:

L'acteur a plus ou moins de souffle, ce qui commande plus ou moins les coupes, il a un timbre de voix particulier, peut parler vite ou lentement, choisir souvent entre plusieurs intonations, mettre en valeur tel ou tel élément verbal en le faisant précéder d'un silence, en l'accentuant, en allongeant telle ou telle syllabe, etc.¹⁸

À l'exemple des pièces de théâtre, les romans épistolaires¹⁹ de Mme Riccoboni sont des textes fortement chargés d'affectivité qui laissent peu de place à l'information.²⁰

Les hyperboles

L'une des figures du discours dramatique qui domine l'écriture de Mme Riccoboni est l'hyperbole. «Elle y est la figure du débordement passionnel, affirment Boissieu et Garagnon, à laquelle s'oppose en négatif [...] l'expression de la «dégradation»»²¹ En effet, passionnément amoureuses, les héroïnes de Mme Riccoboni ont recours à l'hyperbole, cette rhétorique de l'exagération, qui leur permet d'intensifier le degré de leur amour: «[...] je l'aime; mon dieu, je l'aime: Oh je vous aimois bien fort, quand j'osai me l'avouer! Je vous aime mille fois davantage» (*FB*, XLIV). Dans cet exemple, l'hyperbole se manifeste sous trois formes. Pour peindre la puissance de son amour pour son amant Alfred, Fanni se sert d'abord de la répétition du verbe «aimer», une répétition qui désigne l'excès et l'accumulation de ses sentiments. Ensuite, l'hyperbole se présente sous forme d'alliance d'un adverbe et d'un adjectif intensif: «bien fort» est une combinaison qui laisse apparaître le caractère exagéré de cet amour. La narratrice se sert enfin d'une «inflation numérique»²² -«mille»- pour exprimer son amour illimité pour son amant. L'hyperbole est donc au service de l'amoureuse qui est incapable de prouver directement la puissance de son amour pour son amant.

L'hyperbole se manifeste sous plusieurs autres formes. On distingue, en premier lieu, les adjectifs qui traduisent l'intensité d'un sentiment ou d'une qualité. C'est la tournure hyperbolique préférée de Fanni, qui ne cesse de l'utiliser pour caractériser son amant: «[ce] cher, [cet] aimable, [ce] tendre ami» de la lettre XIX devient «cet amant passionné, ardent, qu'un seul regard rend si vif, si obstiné presque absolu» de la lettre LIII.

Si l'utilisation abondante et successive des adjectifs permet à Fanni de glorifier son amant, elle lui permet aussi de l'humilier et de le rabaisser: «c'est un paresseux» dit-elle, «un négligent, un ingrat, oui plus ingrat qu'on ne peut dire.» Sa dernière lettre, la lettre rendue publique (CXVI), véritable monologue racinien, est riche en adjectifs intensifs qui renforcent «la dégradation» et la bassesse du caractère de son amant infidèle, cause de ce dénouement tragique: «vil séducteur», «monstres

féroces», «basse condescendance», «l'horrible trahison», «le fatal honneur», «une haine mortelle», «insolente distinction», «triste fantaisie», «le plaisir cruel». L'accumulation des verbes ainsi que des adjectifs est aussi un indice hyperbolique: «Cette secrette intelligence, cette admirable harmonie qui unit, entretient, renouvelle tous les êtres...» (*FB*, XXVII); «il a grondé, boudé, chiffonné la lettre qu'il auroit baisée; il l'a jeté, reprise, mordue, déchirée, il en a mangé la moitié» (*FB*, XXIII).

Un style direct: une écriture au présent

Fascinée par l'écriture du théâtre, Mme Riccoboni a écrit une œuvre épistolaire qui renvoie à l'instant de l'énonciation: il s'agit d'une écriture au présent, une écriture qui privilégie le discours direct. Selon Pierre Testud,

[...] le roman par lettres est un roman sans anticipation: l'avenir ne se donne que dans l'immédiateté de l'expérience vécue, et chaque lettre enferme le lecteur dans le présent du personnage. De cette opacité constante du temps à venir peuvent naître de puissants effets dramatiques. Mme Riccoboni en sut tirer parti dans *Les Lettres de Fanny Butlerd...*, où l'héroïne croit en un amour qui n'est en définitive que duperie.²³

En effet, Fanni Butlerd emploie toujours le présent de l'indicatif même en décrivant des actions passées. En lisant, par exemple, sa XXXIV^e lettre, le lecteur a raison de se croire sur scène puisque, en utilisant le présent de l'indicatif, Fanni décrit authentiquement et minutieusement ses gestes et ses comportements de la veille. Ainsi, l'événement déjà passé se transforme en un événement actuel qui est comparable à un déroulement de scène:

Il **vint** hier souper ici, on vous **nomma**; il nous dit qu'il vous **avoit laissé** chez la duchesse de Rutland, que vous **étiez** seul. O quel mouvement ce discours **éleva** dans mon âme! Il me **fut** impossible de souper. Je me **plains** de la migraine, je **cours** m'enfermer. Je **relis** ce billet si tendre, où vous vous **soumettez** à toutes mes volontés, où vous me **conjurez** de revenir, avec un empressement si flatteur [...] Pan , la lettre chiffonnée, déchirée, la plume à terre, la table repoussée. Je me **couche**, tout l'enfer **est** dans mon lit. Je ne **peux** dormir, je ne saurais lire; l'anglois, le françois, l'espagnol, tout m'est odieux. Je me **lève** brusquement, je **vais**, je **viens** dans ma chambre: je **fais** honte de

mon peu de raison. Le jour **luit**, & ses premiers rayons me **font** apercevoir de mon accablement. Je **retourne** dans mon lit: l'extrême lassitude m'**assoupit**. Réveillée à dix heures, je vous **écris** à onze une plate & courte élégie dans la prose la plus commune: J'**admire** ce chef-d'œuvre. Je **plie** le papier tout de travers: je **mets** la cire sur mes doigts...

Ce passage se divise en deux parties. Dans la première, qui est assez courte, Fanni emploie non seulement le passé simple: «vint», «nomma», «éleva», «fut», «dit», mais aussi le parfait et le plus-que-parfait: «avoit laissé», «étiez». Il est évident que l'action se déroule dans le passé: il s'agit d'hier soir, à l'heure du souper («Il vint hier souper ici»). Le début de la deuxième partie marque le début de l'emploi du présent de l'indicatif. Désormais, l'action devient actuelle: «Je me plains», «je cours», «je relis», vous vous soumettez», «vous me conjurez», «Je me couche», «Je ne peux dormir», «je me lève», «je vais, je viens», «je retourne dans mon lit», «je mets la cire», etc. Ce changement brusque de temps verbaux s'accompagne d'un changement soudain de l'état psychologique de Fanni: «O quel mouvement de discours éleva dans mon âme! Il me fut impossible de souper. Je me plains de la migraine.» En devenant le personnage central, moteur de l'action, et grâce à l'utilisation du présent de l'indicatif, Fanni transforme l'événement raconté en une véritable mise en scène. Si dans la première partie, elle utilise un style de récit qui favorise l'emploi des temps verbaux passés -il s'agit bel et bien d'une petite histoire qui raconte la visite de mylord Clarendon-, elle se sert, dans la deuxième partie, d'un style purement théâtral qui ne manque pas de vivacité. C'est de ce changement catégorique de style que naît l'effet dramatique.

Cet extrait met en scène un personnage qui bouge plus qu'il ne parle. Le mouvement intérieur qui a traversé l'âme de Fanni -lors de la première partie- s'est transformé en une suite de mouvements extérieurs: «[elle] cour[t] [s]'enfermer. [Elle] reli[t] ce billet si tendre... [Elle se] couche... [Elle] se lève brusquement, [elle va, elle vient] dans [sa] chambre... [Elle] retourne dans son lit... [Elle] plie le papier. [Elle] met la cire sur [ses] doigts...» En effet, comme une actrice, Fanni attache beaucoup d'importance à l'art du geste²⁴. Sa chambre, qui est d'ailleurs bien décorée et qui contient un ensemble d'accessoires (une lettre chiffonnée, déchirée, une plume par terre, le papier tout de travers, la

table repoussée, un lit...), devient un véritable champ scénique, le théâtre de ses actions: «Je vais, je viens dans ma chambre, écrit-elle.» De plus, cette scène de théâtre se déroule dans un temps bien limité. L'action commence vers l'heure du souper, au moment où l'héroïne se plaint de la migraine et court s'enfermer dans sa chambre, et se termine vers 11 heures du matin, le jour suivant. En fait, Fanni, metteur en scène de son propre théâtre, divise sa petite mise en scène en trois actes. Après une exposition assez brève, interrompue par un malaise moral, débute le premier acte.

- Acte I: de l'heure du souper à une heure du matin. La relecture d'un billet «si tendre» à laquelle suivent des agitations et des perturbations de l'âme.

- Acte II: de une heure du matin à l'aurore. Perturbations extérieures; mouvements successifs, impossibilité de dormir.

- Acte III: de l'aurore à dix heures du matin. Un assoupissement causé par «une lassitude extrême».

Après une pause théâtrale qui dure une heure («Réveillée à dix heures, je vous écris à onze une plate, & courte élégie dans la prose la plus commune»), Fanni prépare le dénouement de sa petite intrigue. Elle reçoit une lettre de son amant qui renferme la preuve de sa fidélité. Cette mise en scène se termine sur un monologue grâce auquel l'actrice se livre à ses propres réflexions en vue d'examiner son état d'âme:

Je suis malheureuse, en vérité. Mon état est bizarre, ridicule. Une âme tendre est la source de toutes les peines d'une femme; la sensibilité est en elle un poison actif, que les soins d'un homme qui veut plaire, font fermenter, pour détruire son bonheur, égarer sa raison, & répandre l'amertume sur tous ses sentiments. J'ai envie de m'établir ici [...].

Par conséquent, tous les éléments de la mise en scène sont présents: un espace scénique, un décor varié, un temps d'action bien défini et un personnage-acteur qui est en mouvements continuels et visibles. Il y a un autre aspect stylistique qui renforce davantage la théâtralité de cet extrait analysé: il s'agit de l'utilisation de l'onomatopée «pan». Joan Hinde Stewart remarque que Fanni «uses onomatopoeias like «pan,» «crac,» or «pouf.» In these Ways, Fanni creates scenes which are both visual and

auditive, in spite of the vagueness of the setting and the general absence of detail.»²⁵

En utilisant un style direct, Fanni garnit ainsi ses lettres de descriptions authentiques de gestes et de mouvements, de réactions et d'émotions. Ses lettres deviennent des enregistrements en direct auxquels peut assister son amant. Dans sa LXVe lettre, Fanni informe le lecteur du style direct qui caractérise son écriture: «mon style est toujours assujéti aux impressions que mon âme reçoit. Je ne saurais prendre un ton que je serais forcée d'étudier.» Elle écrit exactement ce que lui dicte son âme. Son style est la concrétisation directe de ce qu'elle ressent. «J'écris vite, je ne saurais rêver à ce que je veux dire; ma plume court, elle suit ma fantaisie: mon style est tendre quelquefois, tantôt badin, tantôt grave, triste même, souvent ennuyeux, toujours vrai» (*FB*, LXXVIII).

L'usage des pronoms personnels

L'utilisation des pronoms personnels prend une dimension capitale dans l'œuvre épistolaire de Mme Riccoboni. Il s'agit d'une utilisation variée. Loin d'être une œuvre écrite exclusivement à la première personne du singulier «je», comme c'est le cas du journal intime ou des mémoires, les romans épistolaires de Mme Riccoboni font principalement usage de la première personne du singulier «je», de la deuxième personne du singulier et du pluriel «tu/vous», et de la troisième personne du singulier «il/elle».

Basée sur une technique dialogique, cette œuvre épistolaire nous présente constamment une alternance du «je» et du «vous», une alternance due à un entrecroisement des voix, à la présence aussi bien d'un locuteur que d'un interlocuteur. En voici un exemple significatif tiré des *Lettres de la comtesse de Sancerre*:

OH! **vous** venez de recevoir une lettre de madame du Lugei quand **vous** m'avez écrit. La politesse de **vos** expressions ne peut me cacher l'esprit qui **vous** les dicte, ni effacer entièrement l'aigreur de ma sévère parente. **Je** méprise beaucoup l'espèce de *sagesse* dont elle tire vanité, **je** commence par **vous** le dire; toute affectation m'est odieuse: mais **je** veux répondre à **vos** observations, comme si la marquise du Lugei ne **vous** engageoit point à me communiquer les siennes. (*CS*, IV)

Ce passage se divise en deux parties. Si dans la première partie, la comtesse de Sancerre utilise exclusivement le «vous», dans la deuxième, elle se sert majoritairement du «je». En utilisant le «vous», la narratrice se substitue à son interlocuteur pour nous communiquer ses nouvelles: «OH! vous venez de recevoir une lettre de madame de Lugei quand vous m'avez écrit.» Au contraire, le «je» lui permet non seulement de parler d'elle-même, mais aussi de divulguer ses propres interprétations et jugements: «Je méprise beaucoup l'espèce de sagesse dont elle tire vanité [...]» Réal Ouellet explique ainsi les conséquences du va-et-vient entre le «je» et le «vous»:

Par ce va-et-vient continu entre le «je» et le «vous», le roman épistolaire amène le lecteur à épouser toutes les phases du dévoilement progressif des consciences plongées dans l'action du roman, et, dans la mesure où il s'identifie tour à tour à chacun des personnages, à se révéler aussi à lui-même.²⁶

Dans les lettres on peut trouver aussi une oscillation entre le «tu» et le «vous». Dans sa LXVII^e lettre, Fanni tutoie et vouvoie à la fois son amant:

Je vais **vous** écrire, je ne sais comment, car ce soir je suis folle. Ma tante va très bien: on la guérira: je n'y pense plus. Je ne vois que **vous**, **votre** amour, le mien [...]. *Je ne vous connois point assez? qui vous l'a dit? Je ne douterois jamais un instant de la sincérité, de l'ardeur, de la vérité...* Oh, vas **te** promener avec tes plaintes. Je **t'**adore, mon cher Alfred, n'est-ce pas **vous** prouver que je **vous** connois? [...] Dans **ton** lit? Mais d'où vient que j'aime **ton** lit? c'est que j'aime tout ce qui **t'**approche, **t'**appartient; je voudrais être tout ce qui **te** plaît [...].

Le changement du «vous» en «tu» indique un changement d'humeur. La question tu/vous est très complexe au XVIII^e siècle mais n'a pas vraiment de conséquences en ce qui concerne notre sujet. Toutefois, il faut signaler que cette alternance tu/vous dans une même lettre relève presque des gestes sur la scène.

Plus que les autres, c'est le troisième pronom personnel «il/elle» qui mérite une analyse particulière. Fanni, par exemple, l'emploie pour se référer à elle-même et à Alfred.

Elle a chagriné celui qu'elle aime: au lieu du plaisir qu'elle pouvait lui donner, qu'il attendait, qu'il méritait, elle lui a causé de la peine; il a grondé, boudé, chiffonné la lettre qu'il aurait baisée; il l'a jetée, reprise, mordue, déchirée, il en a mangé la moitié; il est fâché; ah, voilà de belles affaires!... Il faut demander pardon... Allons, *la méchante* se rend justice, elle est devant vous les yeux baissés, l'air triste... Je vois couler ses larmes, elle plie un genou, vite, mon cher Alfred, relevez-là; qu'un doux souris lui prouve que vous êtes capable d'oublier ses fautes. (XXIII)

En imaginant la réaction de son amant lors de la réception de sa dernière lettre, Fanni opte pour une utilisation de la troisième personne du singulier «elle». Loin d'être un simple fait de hasard, l'emploi de ce pronom personnel est très significatif. C'est Fanni qui «a chagriné celui qu'elle aime»; c'est «elle [qui] lui a causé de la peine», et pourtant, on a l'impression qu'il s'agit d'une autre femme coupable. L'utilisation du «elle» au lieu du «je» lui permet de se débarrasser de sa culpabilité. Par conséquent, au lieu d'être l'actrice qui joue le rôle d'une *méchante* qui est en train de se rendre justice devant son amant «les yeux baissés», «l'air triste», Fanni devient une simple spectatrice qui regarde et juge la performance des deux personnages sur scène: «il est fâché; ah, voilà de belles affaires!...»

Selon Joan Hinde Stewart, cette technique sauve Fanni de l'humiliation du pardon: «[...] by asking pardon for the fault of an undetermined person, whom she [Fanni] refers to only as «elle», she spares herself the humiliation of having to apologize for herself.»²⁷ Vers la fin de ce passage, Fanni joue un autre rôle théâtral: elle assume la responsabilité d'un metteur en scène qui dirige et guide le jeu de ses acteurs. D'une part, elle prend soin de bien indiquer non seulement les gestes mais aussi l'air et l'apparence de *la méchante*: «*la méchante* se rend justice, elle est devant vous les yeux baissés, l'air triste... Je vois couler ses larmes»; et d'autre part, elle crée le dénouement heureux de cette petite intrigue amoureuse en l'expliquant à l'acteur-amant: «elle plie un genou, vite, mon cher Alfred, relevez-là; qu'un doux souris lui prouve que vous êtes capable d'oublier ses fautes.» Cet extrait met en lumière l'intelligence et l'esprit créatif de Fanni grâce auxquels elle peut jouir de la satisfaction de son amant sans avoir à demander pardon.

Le ton de la tragédie classique

L'étude du style de Mme Riccoboni en tant que style dramatique révèle sa grande admiration pour la tragédie classique. Joachim Merlant souligne tout particulièrement la familiarité de Mme Riccoboni avec la tragédie racinienne:

Les clichés tragiques viennent de Racine. Pendant que Mme Riccoboni jouait au théâtre, son esprit s'était formé à cette psychologie si ferme à la fois et ondoyante; ses observations se coulaient naturellement dans cette forme toute préparée, si propre à rendre les élans et les retours de la passion. Ses tirades de tragédienne lui chantaient à l'oreille quant elle écrivait.²⁸

En effet, elle utilise souvent un vocabulaire qu'on pourrait caractériser de racinien. Par exemple, après avoir découvert l'infidélité de son amant Ossery, Fanni emploie ces deux épithètes pour définir son caractère: «perfide» et «ingrat.» Dans les *Lettres de Sophie de Vallière*, on trouve également d'autres termes dramatiques, empruntés au siècle classique, qui évoquent la puissance des passions: «désirs impétueux», «les feux de l'amour», «funeste passion».

On sait que Mme Riccoboni a joué dans les comédies italiennes et que malgré ses vœux elle n'a pas joué dans les tragédies classiques. Pourtant, en prêtant sa plume à ses personnages, elle se montre experte dans l'art des monologues tragiques. Dans sa lettre à David Garrick du 2 janvier 1772, elle évoque son amour pour la tragédie et son manque de succès à la comédie italienne pour laquelle elle n'était pas faite. «Mon talent était le tragique, les comédiens français me voulait avoir, mon mari s'obstina contre eux, contre la cour, contre ses amis, il me voulut à la Comédie-Italienne.»²⁹ Cet amour pour la tragédie qui n'a pas pu s'évanouir, Mme Riccoboni le transmet à Fanni. Sa dernière lettre (CXVI), d'où est tiré l'extrait suivant, est un bon exemple qui illustre son expertise dans l'écriture tragique:

Tremblez, **ingrat**; je vais porter une main hardie jusqu'au fond de votre cœur, en développer les replis secrets, la **perfidie**, & détaillant **l'horrible trahison**... [...] une simple citoyenne: distingué seulement par un intérieur peu connu, méritois-je **le fatal honneur** d'exercer vos talents? par quel **malheur** ai-je eu de vous cette odieuse préférence? sans éclat, sans célébrité, comment ai-je pu vous inspirer le désir de me

rendre malheureuse? quel fruit avez-vous recueilli de cette triste fantaisie? Les **gémissements** de mon cœur étouffés par la prudence; **mes pleurs** répandus dans le sein d'une seule amie [...] vous rendoit l'arbitre de mon **destin**? [...]

Ce passage abonde en vocabulaire racinien: «ingrat», «la perfidie», «l'horrible trahison», «le fatal honneur», «quel malheur», «les gémissements», «mes pleurs»... Ces affinités avec le vocabulaire de Racine se manifestent nettement avec le retour des thèmes de l'honneur, de la souffrance, du destin tragique et de la fatalité. Ainsi les «pleurs répandus» de Fanni nous rappellent-ils ceux de la malheureuse Phèdre:

Me nourrissant de ciel, de larmes abreuvée;
Encor dans mon malheur de trop près observée,
Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir.³⁰

Analyse d'un extrait théâtral

Pour résumer, on analysera cet extrait qui regroupe tous les procédés stylistiques dramatiques étudiés ci-dessus:

[Scène 1] Mon humeur devient fâcheuse, tout m'ennuie. Sir Henry me rend ce séjour désagréable; il m'obsède, me fatigue, je ne vois que lui, il me cherche, me trouve, me suit, me rencontre partout. À peine suis-je un instant dans mon cabinet, qu'il arrive d'un air empressé. Vous croirez, à le voir, qu'une affaire intéressante l'amène; eh bien, c'est qu'il n'a rien à me dire, pas même bonjour. Il va, vient, retourne, s'agite, arrache des mains de Betty tout ce qu'elle veut me présenter, dérange mes livres, les fait tomber, me demande du thé, en prépare, s'en va sans en prendre; rentre pour me dire qu'il est malade, accablé, qu'il se meurt. Il se promène les bras croisés, soupire, gémit, ne meurt point et m'impatiente à lasser ma douceur, même ma politesse. Que je hais l'amour! que je hais tous ceux qui forment le dessein cruel de m'en inspirer! [Scène 2] Sir James me demande en grâce un moment d'entretien; il forme un projet qu'il veut soumettre, dit-il, à ma décision; il me regarde d'un air et me parle d'un ton.... [Scène 3] Que me veut-il? J'ai une seule obligation à Milord d'Ossery; son souvenir sera mon préservatif, mon éternel préservatif contre tout son sexe. Qui m'inspirerait de la confiance quand Milord d'Ossery m'a trompée? Que tout ce que je vois est différent de lui!... Mais, ma chère, il n'y faut plus penser n'est-ce pas?... Hélas qu'il est difficile d'oublier! (JC, X)

Loin d'obéir aux règles romanesques, ce passage a un caractère dramatique. Comparable à un acte d'une pièce de théâtre, il se divise en trois scènes. La première scène nous présente deux personnages dont les caractères sont loin d'être semblables. Si Juliette est un personnage dramatique dont l'«humeur devient fâcheuse, [et que] tout [...] ennuie», Sir Henry est considéré plutôt comme un personnage comique, grotesque, un «clown» dont les gestes et les mouvements, rapides, successifs et surtout naïfs, sont au service du rire: «il va, vient, retourne, s'agite, arrache des mains de Betty tout ce qu'elle veut me présenter, s'en va sans en prendre, [...] Il se promène les bras croisés, soupire, gémit [...]». En se servant d'un nombre considérable de verbes³¹, Mme Riccoboni -qui prête sa plume à Juliette- crée un personnage théâtral qui se trouve continuellement en action. Par ses mouvements successifs et ennuyants, Sir Henry envahit tout l'espace intime de Juliette; il devient, par conséquent, son décor ambulant: «Sir Henry me rend ce séjour désagréable; il m'obsède, me fatigue, je ne vois que lui, il me cherche, me trouve, me suit, me rencontre partout. A peine suis-je un instant dans mon cabinet, qu'il arrive d'un air empressé.» En mettant sur scène un personnage dont le rôle est loin d'être langagier mais purement gestuel, Mme Riccoboni devient la créatrice d'un théâtre de marionnettes. La rapidité des mouvements de Sir Henry se fait sentir grâce à l'utilisation d'un style très rapide que favorise la phrase courte, succincte, et la phrase verbale qui évite les descriptions et manque de détails: «Il va, vient, retourne, s'agite, arrache des mains de Betty tout ce qu'elle veut me présenter, dérange mes livres, les fait tomber, me demande du thé, en prépare, s'en va sans en prendre.» Il s'agit aussi d'un style direct qui transmet l'émission au moment même de sa production; un style direct qui se sert d'une écriture au présent pour rendre l'événement de plus en plus actuel. Partout où il va, Sir Henry est suivi par un cadreur, Juliette, qui surveille minutieusement ses gestes et ses comportements. Si elle est cadreur, elle est aussi commentatrice. Ainsi, Juliette peut nous rappeler le commentateur sportif qui, en utilisant un style rapide et des phrases brèves, commente autant qu'il observe. Le style de cette première scène, rapide et direct, est aussi bavard en ce sens qu'il ne fait pas avancer l'action. Lexicalement théâtrale, cette première partie abonde en hyperboles. Elles sont, dans ce cas, signe d'accumulation essentiellement verbale. Cette première scène se termine par la sortie de ce «maussade

personnage» suivie d'un monologue très court qui se présente sous forme de deux interjections: «Que je hais l'amour! que je hais tous ceux qui forment le dessein cruel de m'en inspirer!» On remarquera l'utilisation d'un procédé aussi bien dramatique que lyrique: il s'agit de l'anaphore «que». En quittant son rôle d'observatrice et de commentatrice, Juliette se présente de nouveau comme un personnage dramatique. Si elle hait l'amour, c'est parce qu'elle en a été victime. Son langage cache déjà un ton dramatique issu de la souffrance et du regret. Ce changement de ton scénique - du comique gestuel de Sir Henry au drame langagier et situationnel de Juliette Catesby - s'accompagne d'un changement stylistique. Le style rapide qui privilégie les phrases courtes et l'abondance des verbes d'action se transforme en un style lent qui se sert de la phrase longue et mélodique: «que je hais tous ceux qui forment le dessein cruel de m'en inspirer!» L'utilisation de l'adjectif «cruel» accentue davantage le ton tragique de cette phrase. Cet extrait révèle avec justesse l'expertise stylistique de Mme Riccoboni qui sait manier sa plume avec un grand art pour créer des effets aussi bien comiques que pathétiques.

La deuxième scène - qui correspond à la deuxième partie de ce passage - débute par l'entrée en scène d'un autre personnage: il s'agit de Sir James. Si le rôle théâtral de Sir Henry est purement gestuel, celui de Sir James est langagier. Sa présence sur scène est liée à son désir de déclencher un dialogue avec Juliette: «Sir James me demande en grâce un moment d'entretien.» Voilà un élément théâtral qui constitue la trame de toute comédie: le jeu muet de Sir Henry, qui se traduit par des gestes et des mimiques, cède la place à un jeu langagier nu (c'est-à-dire, dépourvu de son accompagnement gestuel). Sir Henry communique ses désirs et ses volontés par l'intermédiaire de ses gestes, Sir James divulgue ses intentions et ses projets par l'intermédiaire de ses paroles. Par la bouche de Juliette, il donne sa réplique: «il forme un projet qu'il veut soumettre, dit-il, à ma décision.» En empruntant cette fois-ci le rôle du metteur en scène, Juliette fait mention de l'air et du ton de son interlocuteur: «il me regarde d'un air et me parle d'un ton...»

Se trouvant seule dans la scène finale, Juliette Catesby s'abandonne à son propre monologue intérieur: «Que me veut-il? J'ai une seule obligation à Milord d'Ossery; son souvenir sera mon préservatif, mon éternel préservatif contre tout son sexe. Qui m'inspirerait de la confiance quand Milord d'Ossery m'a trompée? Que tout ce que je vois est différent

de lui!...» Ce soliloque met en lumière la détresse psychologique de Juliette, une détresse qui accentue son caractère dramatique. L'utilisation de tournures interrogatives, affirmatives et exclamatives laisse apparaître l'aigreur de son humeur, ou plus encore son amertume. Si dans son premier monologue, elle utilise l'adjectif «cruel», dans le présent monologue, elle se sert de l'adjectif «éternel»: voilà deux termes raciniens³² qui intensifient le ton tragique de ses paroles. La répétition du mot «préservatif» est un signe d'insistance et d'affirmation: «son souvenir sera mon préservatif, mon éternel préservatif». Dans cette scène finale, les points de suspension ont deux fonctions. D'une part, ils sont signe de monologue intérieur; d'autre part, ils sont signe d'un trouble psychologique et d'une grande émotion: «Que tout ce que je vois est différent de lui!... Mais, ma chère, il n'y faut plus penser n'est-ce pas?... Hélas qu'il est difficile d'oublier!» Juliette ne monologue pas dans une solitude totale; elle est en compagnie d'une personne qui ne la quitte jamais. Physiquement absente, moralement présente, Henriette occupe tous les espaces, publics et intimes, de Juliette. L'apostrophe employée («Mais, ma chère, il n'y faut plus penser n'est-ce pas?») est un procédé aussi bien dialogique que monologique.

Par l'utilisation abondante de procédés rhétoriques dramatiques (les points de suspension, les répétitions, les hyperboles) et en se servant d'une écriture au présent et d'un style en direct, Mme Riccoboni montre sa préférence pour le style dramatique sur le style romanesque; elle préfère le style parlé, plein de vivacité, au style de l'analyse. Bien qu'elle n'ait pas écrit de pièces de théâtre, son œuvre épistolaire témoigne de sa maîtrise de l'art dramatique.

NOTES

1. Crosby, *Une Romancière oubliée*, p. 157.
2. Denis Diderot, *Œuvres Complètes*, édition Jules Assézat et Maurice Tourneux, Paris, 1875-1877, VIII, p. 465
3. *Correspondance littéraire*, IX, p. 451
4. *Correspondance littéraire*, VI, p. 20.
5. Abbé de Laporte, *Histoire littéraire des femmes françaises*, Paris: Lacombe, 1769, V, p. 78.

6. Cette étude du style dramatique sera faite essentiellement à partir des *Lettres de Fanni Butlerd* et des *Lettres de Juliette Catesby*.
7. Roland Bonnel, "De l'usage et du sens des points de suspension: le cas du roman épistolaire du XVIIIe siècle", *ALFA* 6 (1993), p. 90.
8. Bonnel, "Points de suspension", p. 91.
9. *Le Langage dramatique*, p. 220.
10. Bonnel, "Points de suspension", p. 90.
11. "Points de suspension", p. 102.
12. *Le Langage dramatique*, p. 221.
13. *La dramaturgie classique*, p. 333.
14. Versini, *Laclos et la tradition*, p. 398.
15. *La dramaturgie classique*, p. 337.
16. *Laclos et la tradition*, p. 400.
17. *La dramaturgie classique*, p. 342.
18. *Le Langage dramatique*, p. 50.
19. Il faut exclure de la liste *Lettres de Mylord Rivers* qui doit être considéré plutôt comme un texte philosophique.
20. Larthomas souligne le caractère non-dramatique de l'information: "L'information pure et simple, c'est-à-dire où les éléments intellectuels dominent de beaucoup, n'a aucune efficacité dramatique; et cela permet de comprendre, à titre d'exemple, que c'est l'exposition qui pose à l'auteur les problèmes d'écriture les plus redoutables" (*Le Langage dramatique*, p. 58).
21. Jean-Louis de Boissieu et Anne-Marie Garagnon, *Commentaires stylistiques*, Paris: Sedes, 1987, p. 137.
22. L'expression est de Versini, *Laclos et la tradition*, p. 351.
23. Pierre Testud, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, Genève: Librairie Droz, 1977, p. 385.
24. En étudiant les gestes comme élément du langage dramatique, Larthomas écrit: "[les acteurs] apprennent au Conservatoire non seulement à dire, mais à marcher, à prendre une lettre, à sourire, etc., et les livres traitant de la mimique sont nombreux. On comprend aussi que pour un grand acteur, l'art du geste ait autant d'importance que l'art du verbe" (*Le Langage dramatique*, p. 84).
25. *The Novels of Mme Riccoboni*, p. 74.
26. "Deux théories romanesques", p. 247.

27. *The Novels of Mme Riccoboni*, p. 74.
28. Joachim Merlant, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Genève: Slatkine Reprints, 1970, p. 11.
29. Nicholls, *Mme Riccoboni's letter's to David Garrick*, pp. 227-228.
30. *Phèdre* (Acte IV, Scène 6) dans Racine, *Théâtre complet*, édition de Jacques Morel et Alain Viala, Paris: Garnier Frères, 1980.
31. Joan Hinde Stewart explique l'effet théâtral que produit l'utilisation des verbes: "This procedure, by which a long string of verbs is used to attain a staccato effect and translate incoherence and bewilderment, has a theatrical quality typical of Mme Riccoboni's writing" (*The Novels of Mme Riccoboni*, p. 27).
32. Dans *Phèdre* (Acte V, Scène 4), Racine emploie ces deux adjectifs dans deux vers qui se suivent: *Excusez ma douleur. Cette image cruelle // Sera pour moi de pleurs une source éternelle.*

RÉFÉRENCES

- Bonnel Roland. «De l'usage et du sens des points de suspension: le cas du roman épistolaire du XVIIIe siècle.» *ALFA* 6 (1993): 89-121.
- Crosby, Emily A. *Une Romancière oubliée: Madame Riccoboni*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Diderot, Denis. *Oeuvres Complètes*. Ed. Jules Assézat et Maurice Tourneux. Paris, 1875-1877. Volume VIII.
- Grimm, Diderot, Raynal, Meister. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Ed. Maurice Tourneux. Paris: Garnier Frères, 1877-1882.
- Larthomas, Pierre. *Le Langage dramatique: Sa nature, ses procédés*. Paris: PUF, 1980.
- Laporte, L'abbé de Joseph. *Histoire littéraire des femmes françaises*. Paris: Lacombe, 1769.
- Merlant, Joachim. *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Librairie Nizet, s. d. (1964).
- Stewart, Joan Hinde. *The Novels of Madame Riccoboni*. Chapel Hill: U. of North Carolina Press, 1976.

Testud, Pierre. *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*. Genève: librairie Droz, 1977.

Versini, Laurent. *Laclos et le libertinage: Essai sur les ressources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris: Librairie Klincksieck, 1968.

R.K.