

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA LITTÉRATURE ÉPISTOLAIRE CONTEMPORAINE :  
RENAISSANCE ET ÉCLATEMENT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
EDITH SANS CARTIER

SEPTEMBRE 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'ai appris, en ces quatre longues années de maîtrise, que le chemin qui mène au diplôme peut être difficile, comportant embûches théoriques et périodes de lassitude, voire de découragement. Au terme de cette expérience intellectuelle exigeante, je tiens à remercier quelques personnes qui non seulement ont su me soutenir du début à la fin, mais m'ont rendu la tâche plus facile en me guidant, en m'éclairant, en m'épaulant.

– Ma directrice, Lucie Desjardins, professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui m'a laissé une grande liberté tout en me donnant confiance en mon projet. Ses commentaires judicieux m'ont amenée à réfléchir davantage, à reconsidérer mes affirmations et à pousser plus loin mes observations.

– Ma grande amie Annie Gingras, titulaire avant moi d'une maîtrise en études littéraires, qui m'a prodigué conseils et paroles de réconfort, prêtant une oreille attentive à mes plaintes et mes soupirs.

– Mes parents, Claudette Richer et Luc Sans Cartier, pour leur soutien moral (et financier) indéfectible et précieux, leur fierté et leur amour.

– Mon amoureux, Félix-Antoine Thibault, pour le soutien financier au cours de la rédaction, mais surtout pour la présence souriante et les encouragements, pour avoir cru en moi, et pour avoir partagé mon bonheur et mon soulagement à la fin de la rédaction.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	p. v
INTRODUCTION.....	p. 1
CHAPITRE I	
L'INSCRIPTION DE L'ÉPISTOLAIRE DANS LA CONTEMPORANÉITÉ.....	p. 9
1.1. La littérature contemporaine : ses principales caractéristiques.....	p. 10
1.2. La forme éclatée : les œuvres hybrides.....	p. 14
1.3. L'importance de la technologie.....	p. 20
1.3.1. L'apport de la technologie dans la production matérielle.....	p. 21
1.3.2. L'invention de nouvelles formes épistolaires : le courriel et la télécopie.....	p. 30
1.4. Le retour aux œuvres de l'âge d'or.....	p. 42
CHAPITRE 2	
LA MATÉRIALITÉ DES ŒUVRES ÉPISTOLAIRES CONTEMPORAINES.....	p. 46
2.1. L'évolution du contexte historique.....	p. 48
2.2. L'illustration et le collage : le récit illustré, la bande dessinée et le livre-objet.....	p. 49
2.2.1. La série « Lou ».....	p. 50
2.2.2. <i>Inconnu à cette adresse</i> .....	p. 53
2.2.3. <i>Lettres au maire de V.</i> et la série « XX <sup>e</sup> ciel.com ».....	p. 55
2.2.4. La série « L'Étoile du matin ».....	p. 59
2.3. La présentation visuelle du roman.....	p. 62
2.3.1. <i>La Marchande d'enfants, Septuor et Tu seras mon couteau</i> .....	p. 63
2.3.2. <i>Et si on se rencontrait?</i> .....	p. 65
2.3.3. <i>Cinq Mouches bleues</i> et « Les phoques de San Francisco ».....	p. 69
2.3.4. <i>Je vous écris</i> et la série « Parpot ».....	p. 72

## CHAPITRE 3

LE DISCOURS DES ŒUVRES ÉPISTOLAIRES CONTEMPORAINES.....	p. 76
3.1. Une double énonciation.....	p. 77
3.1.1. La tentative d'authentification ou l'illusion romanesque.....	p. 78
3.1.2. La position du lecteur : le voyeurisme.....	p. 86
3.2. Le personnage : l'autoreprésentation.....	p. 89
3.2.1. L'intimité épistolaire.....	p. 92
3.3. Les personnages entre eux : la relation destinataire/destinataire.....	p. 96
3.3.1. Le type de discours.....	p. 97
3.3.2. La rhétorique épistolaire.....	p. 100
CONCLUSION.....	p. 110
ANNEXES.....	p. 115
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 125

## RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une étude de la fiction épistolaire contemporaine et de ses principales caractéristiques. Basé sur un travail d'observation du champ littéraire qui réfute le caractère moribond attribué au genre par plusieurs théoriciens, il a pour principaux objectifs de prouver la réémergence du genre, de démontrer l'originalité et l'éclatement de la production contemporaine, et de poser quelques bases théoriques dans un champ qui n'a pas encore été étudié dans sa globalité. De nombreux exemples, tirés d'un corpus composé de 20 courtes œuvres épistolaires publiées, pour la plupart, depuis 1990, illustrent les différents enjeux abordés.

Le premier chapitre expose les particularités essentielles de la littérature contemporaine, qui trouvent un écho dans la production épistolaire. Les principales caractéristiques étudiées sont : l'éclatement des genres, qui a permis la formation des œuvres hybrides; l'importance de la technologie, qui a mené à l'élaboration de nouvelles formes matérielles (le livre-objet, le récit illustré et la bande dessinée) et à la création de nouveaux moyens de communication écrite (le courriel et la télécopie); et le retour aux œuvres parues pendant l'âge d'or de la littérature épistolaire.

Le deuxième chapitre se penche sur la matérialité des œuvres épistolaires contemporaines, qui constitue la principale innovation du genre. En effet, la lettre est maintenant utilisée à la fois en tant que discours et en tant qu'objet. Un bref parcours de l'évolution du contexte historique montre que les progrès dans le domaine de la reproduction ont permis l'intégration de l'illustration et du collage aux œuvres, ainsi que l'élaboration dans le roman d'une mise en pages reprenant celle de la vraie lettre. Les enjeux engendrés par cette nouvelle utilisation de la matérialité, qui reprennent souvent des *topoi* de la littérature épistolaire canonique, sont ensuite étudiés.

Le troisième chapitre s'attache au discours des œuvres épistolaires contemporaines, en questionnant certains éléments fondamentaux de la littérature par lettres. La double énonciation inhérente au genre est évaluée à travers, d'une part, la tentative d'authentification souvent présente dans les œuvres par lettres et, d'autre part, le voyeurisme qui caractérise la situation du lecteur, deux aspects repensés par les auteurs contemporains. L'autoreprésentation du personnage est ensuite analysée; une attention particulière est portée à l'intimité qui caractérise le discours de la lettre. Le dernier point traité est la relation entre le destinataire et le destinataire, plus particulièrement les types de discours (la lettre d'amour, par exemple) et la rhétorique épistolaire.

MOTS-CLÉS : ÉPISTOLAIRE / LETTRE / MATÉRIALITÉ / LITTÉRATURE CONTEMPORAINE / ÉCLATEMENT DES GENRES

## INTRODUCTION

Contrairement à ce que soutiennent bon nombre d'études, le genre épistolaire n'est pas, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, « qu'un phénomène original et légèrement étonnant<sup>1</sup> ». En effet, on a vu apparaître ces dernières années des livres-objets qui contiennent de vraies lettres, enveloppes comprises; des récits illustrés qui donnent accès à la graphie des personnages; des bandes dessinées dans lesquelles sont illustrées des correspondances; des romans hybrides utilisant différents types d'écrits (lettre, journal intime, acte de naissance, facture, etc.) pour créer, à l'instar des romans épistolaires, une diégèse présentant différents points de vue; des romans qui intègrent les nouvelles formes de communication que sont le courriel<sup>2</sup> et la télécopie; mais aussi des œuvres de facture plus traditionnelle, qui tantôt reprennent des romans épistolaires devenus canoniques, tantôt se réclament de l'autofiction. L'objectif de ce mémoire consiste donc à étudier la réémergence de la littérature épistolaire<sup>3</sup> et à démontrer son éclatement afin, peut-être, d'établir quelques jalons dans un domaine peu étudié de la littérature contemporaine. En effet, bien que la production épistolaire des dernières années se distingue assez de celle du XVIII<sup>e</sup> siècle pour qu'une étude lui soit entièrement consacrée, il semble qu'aucun ouvrage ne s'attache à l'ensemble de ses caractéristiques : la réflexion théorique sur l'épistolaire s'est plutôt élaborée à partir d'un corpus des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, essentiellement, et ne s'est pratiquement pas renouvelée malgré la recrudescence de l'intérêt suscité par le genre.

---

<sup>1</sup> Guy Fessier, *L'Épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Major », 2003, p. 32.

<sup>2</sup> D'ailleurs, selon Nadia Ivanova, il semblerait que le regain d'intérêt pour l'épistolaire dans les années 1990 soit dû à l'avènement du courrier électronique : « [Le] genre épistolaire était en décadence dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux années 90, marquées par le surgissement des messageries électroniques. [...] Ce retour de l'épistolaire relooké au goût de l'ère des nouvelles technologies est un phénomène de société qui commence à attirer l'attention qu'il mérite. » (Mailomanie, <http://perso.wanadoo.fr/greenadine/mailomanie>. Le site contient entre autres le mémoire de maîtrise de Nadia Ivanova, intitulé « Épistolaire numérique ».)

<sup>3</sup> Dans le cadre de mon mémoire, j'ai préféré limiter mes recherches à la fiction épistolaire : les vraies correspondances comportant des enjeux fort différents, il aurait été difficile, compte tenu de la longueur du mémoire, de faire davantage qu'un survol de toutes les questions à considérer.

Les études sur l'épistolaire font généralement remonter à l'Antiquité les origines de la littérature par lettres<sup>4</sup>. En effet, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Aristote et Platon font déjà circuler leurs idées philosophiques sous cette forme, en n'interpellant toutefois aucun destinataire concret. Il faut attendre le Moyen Âge pour que des lettres réelles soient élevées au statut d'œuvre littéraire : la correspondance amoureuse d'Abélard et Héloïse, un couple devenu pratiquement mythique, a ainsi posé les fondements de la lettre d'amour.

La majorité des théoriciens situent les débuts de la fiction épistolaire telle qu'on la connaît au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Deux éléments en particulier forment alors une conjoncture favorable à l'utilisation de la lettre en littérature. D'une part, la maîtrise de l'épistolaire est, à cette époque, une qualité très prisée dans toutes les couches de la société. D'autre part, le roman a mauvaise presse : « on reprochait alors au roman [...] de manquer de naturel, de vérité et de morale<sup>6</sup> ». La forme épistolaire constitue une façon de sortir de cette impasse<sup>7</sup> en mettant en scène une certaine vérité à travers le point de vue subjectif d'un personnage. En effet, la philosophie des Lumières suggère que toute connaissance, toute vérité sont tributaires de l'expérience personnelle, de la perception par les sens. Cette importance accordée à l'individu et à son point de vue témoigne également du souci accordé à une valeur nouvelle : l'intimité. Le genre épistolaire cristallisera toutes ces nouvelles valeurs sociales. Miroir de l'âme, il est fondé sur la subjectivité et l'individualité et présente des personnages qui écrivent directement au *je*, qui présentent leur point de vue. Il

---

<sup>4</sup> Pour plus de détails, consulter Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, 196 p.; et Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1979, 264 p.

<sup>5</sup> Toutefois, Laurent Versini note que la lettre a été intégrée dans le roman dès le II<sup>e</sup> siècle et qu'un certain nombre d'œuvres partiellement ou entièrement épistolaires — romans de chevalerie, épîtres en vers, recueils de lettres proposant des modèles épistolaires, etc. — sont parues avant le XVII<sup>e</sup> siècle (*Le Roman épistolaire*, *op. cit.*, p. 10-11).

<sup>6</sup> Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, p. 8.

<sup>7</sup> Notons également que plusieurs auteurs affirmaient l'authenticité de la correspondance présentée afin de répondre à cette exigence de vérité. Ce point sera traité de façon plus approfondie dans la section 3.1.1.

répond ainsi, d'une certaine façon, au souci de vraisemblance caractéristique de l'époque, en plus de s'attacher à décrire les sentiments individuels, dévoilant du même coup l'intimité du scripteur.

C'est ce contexte qui a permis à la littérature par lettres de vivre un âge d'or. Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont ainsi vu naître plus de 60 romans et ouvrages relevant de l'épistolaire<sup>8</sup>, dont les chefs-d'œuvre devenus des modèles littéraires et formels. Ainsi, c'est à partir des *Lettres d'une religieuse portugaise* de Guilleragues (1669) — qu'on a longtemps cru authentiques tant elles étaient représentatives de la passion féminine —, des *Lettres persanes* de Montesquieu (1721), des *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Graffigny (1747) et des *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782) qu'ont été dégagés les enjeux fondamentaux de l'épistolaire. Constituant une véritable mode en littérature, le roman par lettres a entre autres contribué au développement de la théorie romanesque par l'évacuation du narrateur omniscient.

Mais après l'âge d'or, le déclin est inévitable. Selon plusieurs, après la parution des *Liaisons dangereuses*, qui constituent l'apogée du genre, on assiste à un certain épuisement de la forme; le XIX<sup>e</sup> siècle marquerait donc la chute du roman épistolaire. Si le nombre de véritables correspondances publiées augmente alors<sup>9</sup>, la quantité d'œuvres de fiction par lettres diminue, sans toutefois qu'elles disparaissent complètement. En effet, les années 1800 ont vu naître un certain nombre d'œuvres écrites, pour la plupart, soit par des femmes<sup>10</sup> (ce sont surtout des romans sentimentaux, parus en général entre 1780 et 1820), soit par des écrivains provenant

<sup>8</sup> Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon (éd.), *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 7-12. Ce nombre comprend les « principaux recueils, traités, "secrétaires", romans (entièrement ou partiellement épistolaire), pastiches et remaniements, et même quelques correspondances authentiques, qui dessinent l'histoire de la lettre amoureuse classique ».

<sup>9</sup> Voir *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1991, 462 p.

<sup>10</sup> Les *Lettres neuchâteloises* d'Isabelle de Charrière (1784), *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* de Madame de Souza (1794), et *Delphine* de Madame de Staël (1802), par exemple.

de pays autres que la France et l'Angleterre : dans les jeunes littératures (celles de la Russie<sup>11</sup>, des États-Unis<sup>12</sup>, de la Turquie<sup>13</sup>), le genre épistolaire survit.

Les études s'entendent sur l'apport important d'André Gide et de Marguerite Yourcenar qui, vers les années 1930, ont quelque peu réactualisé le genre avec leurs romans *Les Faux Monnayeurs* et *Alexis ou le Traité du vain combat*, sans toutefois relancer la création épistolaire. Malgré quelques autres tentatives de renouvellement de la forme — dont le roman téléphonique dans les années 1960<sup>14</sup> —, ce n'est que vers la fin du siècle que l'épistolaire redevient une forme plus exploitée, redécouverte par les théoriciens et les universitaires. Ce nouvel engouement théorique attire l'attention des écrivains, qui l'adaptent aux nouvelles pratiques littéraires et la « contemporanéisent ». Les années 1990 et 2000 voient ainsi naître plusieurs œuvres épistolaires, qui renouvellent le genre.

C'est à partir de ces œuvres que j'ai déterminé le corpus qui servira, dans ce mémoire, à étudier les caractéristiques principales de la production épistolaire contemporaine. J'ai ainsi retenu 20 œuvres épistolaires<sup>15</sup> qui appartiennent à différents genres, dont plusieurs sont très courtes : bandes dessinées<sup>16</sup>, livres-objets<sup>17</sup>,

<sup>11</sup> Entre autres, *Les Pauvres Gens* de Dostoïevski (1846).

<sup>12</sup> On retient surtout la contribution de Henry James, à qui on doit *A Bundle of Letters (Un lot de lettres, 1879)* et *The Point of View (Kaléidoscope, 1882)*.

<sup>13</sup> Notamment, les romans de Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mutallâka (Une femme seule, 1898)* et *Sevsa pesinde (À la recherche de l'amour, 1912)*.

<sup>14</sup> Marguerite Cassin, *Fil à fil, 1965*.

<sup>15</sup> Pour les fins de cette étude, j'ai donné au terme *épistolaire* le sens le plus large possible. L'essentiel de mon corpus se compose donc d'œuvres par lettres, mais d'autres utilisent le motif de la lettre sans offrir un discours épistolaire en tant que tel, ou ne sont que partiellement épistolaires.

<sup>16</sup> Alex Barbier, *Lettres au maire de V.*, Bruxelles, Fréon, coll. « Amphigouri », 1998, 196 p.; Yslaire, *XX<sup>e</sup> ciel.com : Mémoires 98*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2000, 64 p.; et Yslaire, *XX<sup>e</sup> ciel.com : Mémoires 99*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2001, 64 p. Notons qu'entre le début et la fin de la rédaction de ce mémoire deux nouveaux volumes se sont ajoutés à la série, mais ils ne seront pas considérés ici. Seuls *Mémoires 98* et *Mémoires 99* font partie du corpus étudié. Par ailleurs, une des différences fondamentales entre les bandes dessinées d'Yslaire et celle de Barbier est la place qu'y occupe la lettre : alors que la série « XX<sup>e</sup> ciel.com » parle de lettres, *Lettres au maire de V.* parle par lettres. En effet, *Mémoires 98* et *Mémoires 99* présentent une diégèse dans laquelle le personnage narrateur reçoit des courriels, lesquels font progresser l'intrigue, alors que *Lettres au maire de V.* propose un discours épistolaire du début à la fin.

recits illustrés<sup>18</sup> (dont une série pour la jeunesse), nouvelle<sup>19</sup> et romans (traditionnels<sup>20</sup>, hybrides<sup>21</sup>, par courriels<sup>22</sup> ou comprenant des télécopies<sup>23</sup>). Je n'ai pas voulu analyser ici les œuvres l'une après l'autre : je cherche plutôt à retracer les caractéristiques générales et les enjeux théoriques de la littérature épistolaire contemporaine, et on voudra bien considérer que les textes du corpus constituent d'abord des exemples pour chacun des points traités. Cette démarche permettra de comprendre la situation globale du genre épistolaire plutôt que de s'attacher à des particularités qui n'éclaireraient que quelques œuvres de la production contemporaine.

Comme on l'a vu plus haut, les recherches publiées jusqu'ici s'attachent principalement aux romans épistolaires de l'âge d'or, ou encore aux véritables correspondances. Ainsi, Laurent Versini<sup>24</sup>, Janet G. Altman<sup>25</sup> et Frédéric Calas<sup>26</sup>,

<sup>17</sup> Nick Bantock, *Le Griffon*, Paris, Seuil/Chronicle, 2001, non paginé; Nick Bantock, *Alexandrie*, Paris, Seuil/Chronicle, 2002, non paginé; et Nick Bantock, *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil/Chronicle, 2003, non paginé.

<sup>18</sup> Kressmann Taylor, *Inconnu à cette adresse*, Paris, Autrement, coll. « Littératures », 1999, 64 p.; Élisabeth Brami et Béatrice Poncelet (ill.), *Ta Lou qui t'aime*, Paris, Seuil jeunesse, 1999, non paginé; et Élisabeth Brami et Béatrice Poncelet (ill.), *Ma Lou adorée*, Paris, Seuil jeunesse, 2001, non paginé. Notons que le roman de Kressmann Taylor a été publié pour la première fois aux États-Unis en 1938, dans *Story Magazine*. Bien que l'objet de ce mémoire soit une littérature épistolaire très récente — le reste du corpus date des années 1990 ou 2000 —, *Inconnu à cette adresse* y a été intégré parce qu'il présente des caractéristiques résolument contemporaines, telles que l'utilisation du caractère matériel de la lettre sous forme d'illustration. Par ailleurs, sa publication sous forme de livre dans les années 1990 témoigne bien de l'intérêt contemporain pour le genre épistolaire.

<sup>19</sup> Pierre Mertens, « Les phoques de San Francisco », in *Les Phoques de San Francisco*, Paris, Seuil, 1991, p. 101-157.

<sup>20</sup> David Grossman, *Tu seras mon couteau*, Paris, Seuil, 2000, 336 p.; Maxime-Olivier Moutier, *Les Lettres à mademoiselle Brochu*, Montréal, L'Effet pourpre, 1999, 190 p.; Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, *Septuor*, Paris, Cherche-Midi, coll. « Pocket », 2000, 192 p.; et Gabrielle Wittkop, *La Marchande d'enfants*, Paris, Verticales, 2003, 176 p. J'entends par *roman traditionnel* un roman entièrement par lettres manuscrites, ne comportant aucune particularité sur le plan matériel, contrairement au livre-objet, par exemple. D'une façon plus particulière, le roman épistolaire traditionnel des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sera désigné comme le *roman de l'âge d'or*.

<sup>21</sup> Alain Monnier, *Signé Parpot*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994, 192 p.; Alain Monnier, *Un amour de Parpot*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1996, 200 p.; et Inoue Hisashi, *Je vous écris*, Mas de Vert, Philippe Picquier, 2000, 248 p. La définition du roman hybride sera donnée dans le premier chapitre.

<sup>22</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *Et si on se rencontrait?*, Montréal, Libre Expression, 2003, 176 p.

<sup>23</sup> Carmen Posadas, *Cinq Mouches bleues*, Paris, Seuil, 2001, 320 p. Notons que la nouvelle de Pierre Mertens (voir la note 19, ci-dessus) comprend également des télécopies.

<sup>24</sup> Laurent Versini, *Le Roman épistolaire*, op. cit.

entre autres, se sont intéressés à la fiction par lettres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, alors que Marie-Claire Grassi<sup>27</sup> et Geneviève Haroche-Bouzinac<sup>28</sup> ont surtout travaillé sur les enjeux de la vraie lettre. D'autres théoriciens se sont aussi penchés sur des aspects spécifiques de l'épistolaire — Benoît Melançon a notamment étudié le courrier électronique<sup>29</sup>, et Claude La Charité, la rhétorique épistolaire<sup>30</sup> —, mais peu se sont attachés à la fiction contemporaine dans son ensemble. C'est donc ce travail qui sera effectué dans ce mémoire.

Le premier chapitre de cette étude traite des spécificités de la littérature contemporaine, dont trois me semblent jouer un rôle déterminant dans la production épistolaire. D'abord, l'éclatement des genres, un enjeu spécifique de la littérature contemporaine<sup>31</sup>, caractérise une part importante du corpus retenu : une majorité d'œuvres présentent un caractère d'hybridité, que ce soit par l'amalgame de différentes formes textuelles ou par l'utilisation conjointe du texte et de l'image. L'importance de la technologie<sup>32</sup> dans les œuvres, ensuite, représente bien le contexte dans lequel s'insère le renouveau épistolaire, la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle marquant le début de l'ère technologique. Les auteurs de littérature épistolaire ont mis à profit les avancées dans le domaine de la reproduction et de l'imprimerie comme dans celui de la communication (pensons à l'invention du courrier électronique), créant des œuvres nouvelles et originales, et donnant du même coup un autre visage à un genre qui s'était essoufflé. L'utilisation du courriel et de la télécopie dans la

---

<sup>25</sup> Janet G. Altman, *Epistolarity : approaches to a form*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1982, 236 p.

<sup>26</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*

<sup>27</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*

<sup>28</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, 160 p.

<sup>29</sup> Benoît Melançon, *Sevigne@Internet*, Montréal, Fides, 1996, 64 p.

<sup>30</sup> Claude La Charité, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2003, 312 p.

<sup>31</sup> Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 368 p.; Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 2001, 364 p.; Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, 392 p.

<sup>32</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*

fiction témoigne en outre de nouvelles préoccupations liées aux enjeux de la communication. Une troisième caractéristique de la littérature contemporaine, enfin, est le retour aux œuvres des siècles précédents<sup>33</sup> : plusieurs romans reprennent, adaptent, relisent des œuvres passées à l'histoire. La littérature par lettres ne fait pas exception, comme en fait foi le roman *Septuor*<sup>34</sup>, qui reprend à sa façon *Les Liaisons dangereuses*.

Mais la principale caractéristique de la littérature épistolaire contemporaine me semble être l'importance accordée à la matérialité; c'est ce que je chercherai à démontrer dans le deuxième chapitre. Le développement de la technologie a mené à l'exploitation de la lettre non plus seulement en tant que texte, mais aussi en tant qu'objet. L'évolution des techniques de reproduction a entre autres permis d'intégrer l'illustration et le collage aux œuvres, et de donner au roman une mise en pages censée reproduire celle de la vraie lettre, alors que les nouveaux logiciels de traitement de texte permettent d'exploiter les polices de caractères pour représenter les différentes graphies<sup>35</sup>. Cette évolution contribue au renouvellement de certains *topoi* de l'épistolaire, mais en engendre aussi de nouveaux, comme la désautomatisation de l'acte de lecture<sup>36</sup>.

Le troisième chapitre, enfin, étudie certaines questions qui relèvent de l'ordre du texte et qui sont souvent abordées par les épistologues. Ainsi, la double énonciation inhérente au genre (le personnage scripteur s'adressant à un personnage destinataire, et l'auteur de l'œuvre s'adressant à son lecteur) peut mener, aujourd'hui encore, à une tentative d'authentification des lettres par l'auteur. Cette négation de la fiction, autrefois mise en scène principalement dans la préface<sup>37</sup>, se renouvelle par le

<sup>33</sup> Jan Baetens et Dominique Viart, *Écritures contemporaines 2 : États du roman contemporain. Actes du colloque de Calaceite* (6-13 juillet 1996), Paris, Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1999, 272 p.

<sup>34</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*

<sup>35</sup> Voir les annexes, p. 116-124.

<sup>36</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisation », in Denis Saint-Jacques (dir.), *L'Acte de lecture*, Québec, Nota Bene, 1998[1994], p. 237-253.

<sup>37</sup> Bongjie Lee, *Le Roman à éditeur. La fiction de l'éditeur dans La Religieuse, La Nouvelle Héloïse et Les Liaisons dangereuses*, Berne (Allemagne), Peter Lang, 1989, 264 p.; Frédéric Calas, *op. cit.*

biais de l'autofiction, un genre caractéristique de la littérature contemporaine : l'auteur autofictionnel s'affichant en même temps comme personnage scripteur, il affirme la véracité de la correspondance présentée. La sensation de voyeurisme engendrée chez le lecteur par la double énonciation, qui constitue un enjeu important de la théorie épistolaire, est donc encore pertinente à étudier. Se situant au deuxième niveau d'énonciation, le personnage sera ensuite évalué, à travers les questions de l'autoreprésentation et de l'intimité épistolaire. La relation entre le destinataire et le destinataire sera le troisième point abordé. Je tenterai de déterminer quels types de lettres prédominent dans la fiction contemporaine, puis j'étudierai brièvement la question de la rhétorique épistolaire, à travers deux stratégies rhétoriques que Claude La Charité nomme l'*accomodatio* et le *stylus negligentisculus*<sup>38</sup>.

Bien sûr, je ne prétends pas réussir ici à exposer toutes les spécificités que présente aujourd'hui la littérature par lettres. Je ne prétends pas non plus balayer, en une centaine de pages, les nombreuses études qui clament le caractère moribond du genre épistolaire. Je souhaite simplement parvenir à situer la littérature épistolaire contemporaine par rapport à celle de l'âge d'or, et à montrer qu'elle en reprend certains des enjeux tout en renouvelant le genre. Ce travail s'inscrit donc autant sous le signe de la continuité que sous celui de la rupture, présentant une littérature en pleine renaissance, en plein éclatement.

---

<sup>38</sup> Claude La Charité, *op. cit.*

## CHAPITRE I

### L'INSCRIPTION DE L'ÉPISTOLAIRE DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

Si la littérature épistolaire, pendant une longue période, n'a pas engendré d'œuvres significatives, comme on l'a souligné dans l'introduction, elle refait surface d'une manière plutôt exceptionnelle au début des années 1990. La production actuelle se caractérise en renouvelant la forme et en l'inscrivant au sein de la littérature contemporaine. En effet, la littérature de la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle propose des enjeux dont on retrouve des répercussions, sinon la présence en tant que telle, dans de nouvelles formes relevant de l'épistolaire. Afin de bien les définir, il convient d'exposer d'abord différentes caractéristiques de la littérature contemporaine, dans laquelle s'insèrent les œuvres de mon corpus. La question des genres est ici fondamentale : leur éclatement, caractéristique de la littérature contemporaine, a fait naître les hybrides littéraires, dont font partie certaines des œuvres du corpus. La fiction épistolaire contemporaine est également représentative du contexte social dans lequel elle s'inscrit, accordant entre autres une place importante à la technologie : les nouvelles techniques de reproduction permettent l'utilisation de l'image et du collage, engendrant de nouveaux enjeux<sup>1</sup>. D'autre part, l'exploitation du courriel et de la télécopie implique un rapport au temps et à l'espace différent, ainsi qu'un caractère immatériel. Ces particularités poussent d'ailleurs certains théoriciens<sup>2</sup> à s'interroger sur l'appartenance de ces récits au genre épistolaire. Enfin, la relation qu'entretiennent certains romans avec des œuvres devenues des classiques sera étudiée à travers le roman *Septuor*, une adaptation contemporaine des *Liaisons dangereuses*.

---

<sup>1</sup> Déjà en 1973, Frédéric Vitoux tentait de renouveler la forme épistolaire avec son roman *Cartes postales* (Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 200 p.), qui s'ajoutait à la tentative du roman téléphonique, mentionnée dans l'introduction.

<sup>2</sup> Selon Benoît Melançon, notamment, le courrier électronique « n'est pas une nouvelle forme de l'épistolaire » (*op. cit.*, p. 46).

### 1.1. La littérature contemporaine : ses principales caractéristiques

Il semble plutôt facile, de prime abord, de faire ressortir les traits distinctifs de la littérature contemporaine : on entend souvent parler d'éclatement des genres, d'autofiction, de dislocation du sujet, etc. Cependant, l'étude de concepts très récents et de courants nouveaux pose problème. D'une part, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, « il est très difficile d'apprécier correctement la signification de changements qui non seulement sont censés se dérouler sous nos yeux, mais dont par-dessus le marché nous sommes censés être partie prenante<sup>3</sup> ». En effet, il existe des divergences entre les différentes théories, tant sur les termes utilisés et sur la place qu'occupe chacune des composantes de la littérature contemporaine que sur les liens à établir entre tous ces éléments. Des choix ont donc dû être faits parmi ce foisonnement d'idées, afin de répondre de la meilleure façon possible aux questions étudiées ici. Trois ouvrages ont été particulièrement éclairants. Le premier, *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>4</sup>, dirigé par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, propose une optique historique de la question du genre. Les auteurs des différents textes présentés s'attachent à étudier les possibilités qu'offre l'éclatement générique représentatif de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Dirigé par Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*<sup>5</sup> s'interroge pour sa part sur l'intergénéricité, c'est-à-dire les formes d'interaction possibles entre les catégories génériques. Les auteurs se penchent sur le dynamisme et la fluctuation de la généricité dans les différentes formes d'art et tentent de déterminer comment la production artistique postérieure aux années 1960-70 (qui ont été le cadre d'un renouvellement de la rhétorique et de la poétique) a intégré la relecture de la tradition ayant mené au classement des genres. Enfin,

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *op. cit.*

<sup>5</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *op. cit.*

*L'Impureté*<sup>6</sup> de Guy Scarpetta porte non pas sur la littérature en particulier, mais sur l'ensemble des disciplines artistiques, parmi lesquelles figure la littérature. Scarpetta propose une esthétique de l'impureté, c'est-à-dire une esthétique qui ne nierait plus ni le passé culturel ni l'avenir : il prône le mélange des genres, la contamination des arts les uns par les autres. En appliquant sa théorie à différentes manifestations artistiques, il démontre à quel point les arts contemporains intègrent cette notion d'impureté. Ces trois ouvrages exposent clairement les caractéristiques de la littérature contemporaine et ont permis d'évaluer l'importance de l'éclatement des genres dans les œuvres du corpus.

D'autre part, il faut noter le rapport étroit qu'entretient la littérature contemporaine avec la question de la nationalité. En effet, le postmodernisme, dont relèvent la majorité des œuvres contemporaines, est souvent interprété en termes de « transgression tous azimuts<sup>7</sup> ». Dans la littérature contemporaine, cette transgression s'inscrit dans une optique générique : c'est l'éclatement des genres<sup>8</sup>. L'éclatement des genres renvoie, bien sûr, à l'explosion d'une norme; et cette norme, parce que liée à l'histoire littéraire, diffère selon les pays. « [La] question de la relation problématique que la littérature actuelle entretient avec la question des genres prend donc des formes très différentes selon les littératures nationales considérées.<sup>9</sup> » Par exemple, Schaeffer explique que la France et l'Allemagne ne répondent pas à une même idée du canon littéraire :

Si la notion d'« éclatement des genres » est manifestement pertinente par rapport à une littérature dans laquelle la notion d'une norme générique correcte — fonctionnant presque à l'instar d'une norme grammaticale — a pendant longtemps été un thème central, elle a moins de prise sur une tradition littéraire dans laquelle la volonté de classicisme a été prise dès sa naissance dans une

<sup>6</sup> Guy Scarpetta, *op. cit.*

<sup>7</sup> Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Articles en tous genres : le composite », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *op. cit.*, p. 307.

<sup>8</sup> Selon les chercheurs, ce sont plutôt les expressions « dissolution des frontières », « intergénéricité », ou encore « hétérogénéité générique » qui sont privilégiées. Ces expressions proposent des différences trop spécifiques pour être traitées ici; je ferai appel, pour ce mémoire, à celle d'éclatement des genres uniquement, qui représente le plus précisément la problématique étudiée.

<sup>9</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 13.

logique déjà romantique, pour laquelle l'individualité d'essence des œuvres postantiques impliquait l'idée d'une dispersion générique inévitable.<sup>10</sup>

Ainsi, l'éclatement des genres serait davantage compréhensible dans une optique française, c'est-à-dire dans le cadre d'une généralité plutôt rigide. Or, la littérature épistolaire canonique relève d'une telle rigidité : les romans — car la fiction par lettres de l'âge d'or ne compte pour ainsi dire que des romans —, qu'ils soient à une, à deux ou à plusieurs voix<sup>11</sup>, présentent tous la même structure. L'étude des hybrides romanesques que compte le corpus choisi présentera donc un intérêt certain.

Par ailleurs, l'éclatement des genres englobe différents types d'écarts, puisque « ce que nous désignons d'un terme unique ("genre") se réfère à des régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers<sup>12</sup> ». Cet éclatement peut être invoqué lorsque différentes formes artistiques sont conjuguées — par exemple, une œuvre chorégraphique dans laquelle un poème a été intégré —, lorsque les limites de la fiction sont dépassées dans une création littéraire — c'est le cas de l'autofiction —, lorsque plusieurs genres littéraires ou types d'écrits cohabitent dans une même œuvre — comme dans la série « Parpot » d'Alain Monnier, dans laquelle le journal intime, la lettre, le rapport d'enquête et l'article de journal, entre autres, interviennent pour former une trame narrative hétéroclite —, etc. La fiction épistolaire contemporaine s'adapte à toutes ces formes littéraires, qui seront abordées plus loin.

Bref, les différentes productions épistolaires contemporaines intègrent bien certaines des caractéristiques de la littérature actuelle. Toutefois, la forme et le fond

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Jean Rousset distingue quatre types de romans épistolaires. La lettre sans réponse, d'abord, ne compte qu'un seul épistolier : « le destinataire ne peut être atteint, la communication ne s'établit pas ». C'est le cas dans les célèbres *Lettres portugaises* de Guilleraques. L'échange unilatéral présente plutôt deux correspondants : « l'un atteint un destinataire dont les réponses sont supposées; nous n'entendons qu'une des deux voix ». Ces deux premières catégories peuvent aussi porter le nom de *monodie*. Le duo, quant à lui, suppose une alternance des interlocuteurs : « nous avons connaissance des deux pôles de l'échange ». Les *Lettres de Babet* de Boursault (1668) représentent bien ce type d'échange. La polyphonie, enfin, « accroît le nombre de voix pour constituer des échanges complexes : parallèles, convergents, entrecroisés ». C'est le roman à plusieurs voix, dont l'exemple le plus connu est probablement *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. (Jean Rousset, *Le Lecteur intime*, Paris, José Corti, 1986, p. 84-85.)

<sup>12</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 15.

du discours ne sont pas en reste. Effectivement, l'épistolaire propose essentiellement une narration à la première personne en perpétuelle relation avec l'autre. Ces enjeux fondamentaux de la littérature par lettres s'inscrivent profondément dans l'époque contemporaine, car la communication avec l'autre occupe aujourd'hui une place importante<sup>13</sup>; certains parlent d'une « prolifération du besoin de se faire entendre<sup>14</sup> », et les moyens pour y parvenir sont de plus en plus nombreux et efficaces (par exemple, le téléphone cellulaire et les ordinateurs portables). La notion de subjectivité — le moi — devient un enjeu primordial : il est commun de qualifier la société actuelle d'individualiste, ce qui se répercute évidemment dans le domaine littéraire. D'ailleurs, au sujet de la littérature québécoise des années 90, Michel Laurin rappelle que,

[d]ans cet âge d'or du matérialisme et de l'ego, [...] [l'écrivain] affirme l'unicité de chaque être humain, il rappelle l'urgence de se tourner vers le moi intime, privé et quotidien. C'est, en littérature, l'épiphanie du « je » [...]. Ce nouveau lyrisme clame sur tous les tons le droit à la différence et invite chacun à trouver SA vérité [...]. Ce courant, grandement redevable aux écrivaines du mouvement féministe qui, les premières, avaient investi le territoire de l'intimité, voit la publication de très nombreux textes relatant des vérités personnelles et intimes, comme le journal d'émotion, l'autobiographie réinventée de même que des témoignages et confidences de toutes sortes.<sup>15</sup>

On comprend que le contexte est particulièrement favorable à la renaissance d'une forme d'écriture qui non seulement privilégie l'expression d'une subjectivité, mais relève, comme le souligne Laurin, du quotidien. Dans la fiction épistolaire, en effet, rares sont les grandes tragédies, les aventures épiques : le lecteur suit plutôt

---

<sup>13</sup> Jan Baetens et Dominique Viart nuancent toutefois cette affirmation : « [La] controverse la plus vive qui semble dessiner une ligne de fracture dans le champ littéraire est bien celle du "retour du sujet". [...] [Si] le sujet est ainsi repris en compte par tout un pan de la littérature présente [...], d'autres écrivains, au contraire, persistent à vouloir en effacer toutes les manifestations. [...] [Ils] en instituent l'absence manifeste par des jeux de miroirs sans fin où se dissout la notion même d'identité [...]. » (Jan Baetens et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 6.) On peut en tirer la conclusion que la notion de sujet est une problématique particulièrement représentative de la littérature contemporaine.

<sup>14</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> Michel Laurin, avec la collaboration de Michel Forest, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, CEC, 1996, p. 239.

l'évolution d'une relation, qui se construit jour après jour à coups de confidences, de détails parfois banals, de descriptions des habitudes.

## 1.2. La forme éclatée : les œuvres hybrides

Au sein de tous les genres artistiques, on assiste aujourd'hui à une prolifération des productions hybrides. Selon Janet M. Paterson, « l'hybride constitue la forme par excellence d'une revendication de la multiplicité et de l'hétérogénéité propres au postmodernisme<sup>16</sup> ». En effet, toutes les frontières sont abolies au sein même de l'œuvre : les genres y cohabitent, travaillant ensemble à une élaboration du sens.

On entend par production hybride une œuvre fondée par l'intervention de plusieurs genres ou de plusieurs arts différents : ainsi, les productions multidisciplinaires intégrant danse et théâtre, photographie et peinture, musique et projections vidéo, notamment, en font partie. Les hybrides qui seront étudiés ici font quant à eux appel à une pluralité de formes textuelles : outre la lettre, ils sollicitent différents types d'écrits relevant ou non de la littérarité (par exemple, l'acte de naissance possède un caractère informatif, mais ne constitue en aucun cas une production littéraire, contrairement au journal intime). L'illustration peut également y être exploitée.

On peut considérer qu'un hybride est « épistolaire<sup>17</sup> » lorsque la lettre constitue la majeure partie des fragments le constituant; la relation entre les correspondants, qu'elle soit une réussite ou un échec, y représente souvent un enjeu primordial. Dans le corpus choisi, les romans de la série « Parpot » d'Alain Monnier ainsi que *Je vous écris* d'Inoue Hisashi sont considérés comme des hybrides de ce type. En effet, en

<sup>16</sup> Janet M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme : l'éclatement des genres et le ralliement du sens », in Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *op. cit.*, p. 81.

<sup>17</sup> Janet M. Paterson (*ibid.*, p. 82-83) relève que Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), s'intéresse à « la question de l'interaction des genres dans le roman. Il distingue deux pratiques différentes. La première est celle qu'il appelle le genre "intercalaire", qui contient différentes formes littéraires au sein d'un discours romanesque, c'est-à-dire nouvelles, poésies, vers, aphorismes, etc. [...] La deuxième catégorie notée par Bakhtine est celle du genre "enchâssant", qui a produit au cours des années l'élasticité du genre romanesque, tel que le journal, le récit de voyage, la correspondance, la biographie ». À la base, donc, l'épistolaire constitue une forme d'intergénéricité.

plus des lettres de toutes sortes, on trouve dans *Signé Parpot* des fragments de journal intime, une affiche publicitaire, des extraits de l'annuaire téléphonique, des factures, etc.<sup>18</sup> Pour sa part, *Je vous écris* contient entre autres des actes de naissance et de décès, une scène de théâtre et un texte d'étudiant (intégrés tous deux à une lettre), et des articles de journal<sup>19</sup>. De plus, le roman et le recueil de nouvelles se disputent l'appellation générique de cette œuvre particulière : chaque chapitre de *Je vous écris* constitue une courte nouvelle, et l'agencement des chapitres (ou des nouvelles) devient un roman, la dernière partie les reliant tous entre eux. Bref, l'œuvre propose différents types d'éclatement.

Par ailleurs, on pourrait également avancer que le court roman de Kressmann Taylor, *Inconnu à cette adresse*, présente un certain degré d'hybridité. L'œuvre est entièrement écrite, tel un roman; sa seule spécificité, sur le plan formel, est de présenter à la toute fin de la correspondance l'image d'une enveloppe<sup>20</sup> portant la mention de la poste « Inconnu à cette adresse ». Bien sûr, l'illustration n'est présente qu'à une seule reprise dans l'ouvrage, mais elle constitue l'élément qui est peut-être le plus chargé de sens dans toute l'œuvre. En effet, c'est par cette enveloppe que le lecteur comprend le sort du destinataire allemand : la lettre n'a plus de destinataire car ce dernier, victime de la vengeance épistolaire de son correspondant juif, a finalement été arrêté par la Gestapo. En plus de constituer la chute du récit, l'illustration explique le changement de ton du scripteur juif dans les lettres précédentes et contient toute l'horreur du dénouement. Dans une autre optique, la série « L'Étoile du matin » de Nick Bantock pourrait aussi être considérée comme étant hybride : contrairement aux romans présentant différentes formes de textualité, les livres-objets de Bantock, qui intègrent des enveloppes à ouvrir soi-même,

<sup>18</sup> Voir les annexes A et B, p. 116-117.

<sup>19</sup> Notons toutefois que *Je vous écris* exploite la matérialité de ces formes d'une façon beaucoup moins marquée : pour circonscrire les différents types d'écrits, le roman n'utilise que l'encadré et le changements de police de caractères, des procédés qui sont offerts dans les logiciels de traitement de texte. C'est pourquoi je n'ai pas jugé bon de reproduire des extraits de l'œuvre en annexe.

<sup>20</sup> Voir l'annexe C, p. 118.

combinent la littérature et les arts visuels, imposant une participation active au lecteur/spectateur.

La série pour enfants *Ta Lou qui t'aime* et *Ma Lou adorée*<sup>21</sup> d'Élisabeth Brami relève également d'une hybridité particulière. Si les albums illustrés sont constitués généralement d'un récit conjugué à des illustrations, ceux choisis ici intègrent le texte à l'image même, c'est-à-dire que le texte est dessiné par l'illustratrice et non simplement écrit<sup>22</sup>. Les formes sollicitées (le texte et l'image) deviennent elles-mêmes hybrides : le texte et l'illustration se retrouvent l'un dans l'autre, et on ne peut dissocier les parties de cette nouvelle entité. Il paraîtrait légitime d'attribuer à la bande dessinée, qui propose comme le récit illustré une conjugaison d'images et de mots, ce même statut; certains théoriciens parlent d'ailleurs de « genre mixte<sup>23</sup> » pour qualifier cet objet d'étude dont le sens découle de l'union de deux types de signes (visuels et textuels). Pourtant, d'autres refusent de définir la bande dessinée comme une forme hybride, alléguant que l'image produit la majeure partie du sens de l'œuvre. Thierry Groensteen soutient même que « l'image séquentielle est pleinement narrative, sans nécessairement avoir besoin d'aucun secours verbal<sup>24</sup> ». Le débat demeure donc et ne saurait être résolu ici.

En somme, plusieurs des œuvres du corpus présentent ce caractère hybride typique de la littérature contemporaine. La profusion d'un tel type d'œuvres laisse supposer la présence d'enjeux considérables, qui diffèrent selon la catégorie à laquelle appartient un ouvrage. En effet, on peut établir différentes catégorisations des

<sup>21</sup> Notons que cette série est représentative de la diversification des scripteurs dans la littérature épistolaire, qui intègre maintenant les enfants. L'alphabetisation a en effet permis « à l'ensemble de la jeunesse d'accéder aux différentes formes de l'écriture de soi » (Alain Corbin et Michelle Perrot, *De la Révolution à la Grande Guerre, Histoire de la vie privée*, tome 4, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, p. 458).

<sup>22</sup> Voir les annexes D et E, p. 119-120.

<sup>23</sup> Jan Baetens, *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven (Belgique), Peeters, 1998, p. 3.

<sup>24</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 11. Groensteen affirme également que l'approche selon laquelle la bande dessinée serait un genre mixte « n'a jamais cessé de fournir de l'eau au moulin des adversaires de la bande dessinée. Car, de son caractère "mixte" ou "hybride", on a tôt fait de conclure à sa bâtardise et à son impureté. Comme si la collaboration de l'image et du texte avait pour conséquence inéluctable de les dégrader ou de les compromettre l'une l'autre. » (*Ibid.*, p. 10.)

hybrides, chacune des catégories proposant des caractéristiques particulières. D'abord, on peut séparer les œuvres essentiellement textuelles, dans lesquelles différentes formes écrites interviennent, des œuvres artistiques, qui font appel à la littérature et à une autre forme d'art. La première catégorie englobe des romans tels *Signé Parpot* et *Je vous écris*, tandis que les livres-objets de Nick Bantock et les récits illustrés d'Élisabeth Brami relèvent de la seconde, qui sera abordée dans la section 1.3.1.

En ce qui a trait aux œuvres textuelles, on peut distinguer deux types de point de vue : certaines sections présentent une vision subjective de l'intrigue, et d'autres fournissent des informations objectives. Les parties subjectives comprennent évidemment les échanges épistolaires, mais aussi les extraits de journal intime; les sections objectives proposent différentes sortes de documents généralement non littéraires, tels des articles de journal, des listes d'épicerie, des factures. On peut avancer que les parties objectives ont notamment pour fonction d'expliquer certains des éléments subjectifs, qui, eux, font évoluer la relation entre les personnages. Par exemple, dans *Signé Parpot*, un morceau d'une page d'annuaire téléphonique, sur lequel figurent le nom et les coordonnées de l'entreprise que dirige le personnage nommé Pierre Ménard, est reproduit. L'intégration de ce fragment suggère au lecteur que c'est en consultant l'annuaire téléphonique — et en en déchirant l'information recherchée pour se l'approprier — que le personnage Claudine Courvoisier s'est procuré l'adresse de Pierre Ménard, à qui elle fait ensuite parvenir une lettre. Ces deux types d'éléments, subjectifs et objectifs, pourraient également être définis comme des segments littéraires ou non littéraires. Effectivement, si on considère les correspondances comme faisant partie du champ littéraire, on ne saurait imaginer qu'un recueil de factures puisse relever de la littérature. Guy Scarpetta utilise plutôt les termes « mineur » et « majeur » pour désigner respectivement les genres s'inscrivant dans un registre populaire, commun, voire vulgaire, et ceux appartenant à

un registre plus savant, élevé<sup>25</sup>. C'est à la paralittérature (la science-fiction, le roman d'aventures, etc.) que Scarpetta fait allusion lorsqu'il aborde le mineur dans le domaine littéraire, mais on peut sans doute étendre l'attribution de ce terme aux genres non littéraires, qui constitueraient le « plus mineur que le mineur<sup>26</sup> »; en effet, quoi de plus « populaire », de plus « commun » que les factures et les articles de journal?

Pour tous ces types d'écrits, la matérialité du type d'écrit est exploitée : ainsi, la facture est aisément identifiable, de même que la pièce de théâtre, la lettre et l'article de journal. Leur mise en pages est caractéristique, les informations qui y paraissent sont spécifiques, et la typographie diffère souvent d'un segment à l'autre. Évidemment, ces distinctions produisent une certaine hétérogénéité non seulement textuelle, mais aussi visuelle. L'œuvre hybride est étonnante; elle promet une nouvelle découverte à chaque page, une lecture ludique. L'importance accordée à la matérialité sera étudiée de façon plus approfondie dans le deuxième chapitre.

Cette hétérogénéité serait également représentative de la réalité, selon Guy Scarpetta. En effet, Scarpetta soutient que « notre culture quotidienne est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y mêlent, s'y court-circuitent, s'y enchevêtrent, s'y confrontent, quasi inextricablement<sup>27</sup> ». L'amalgame des différents types d'entités textuelles est en effet à l'image des sources d'information auxquelles nous avons généralement accès dans la vie quotidienne : elles proposent des visions différentes, des informations complémentaires, et c'est en les combinant qu'il devient possible d'appréhender la réalité, le contexte dans lequel on vit. La forme épistolaire s'insère ainsi naturellement dans cet ensemble hétérogène, relevant elle aussi de la quotidienneté et proposant des points de vue distincts. Si le journal intime et les lettres — qui constituent ici le majeur — expriment, par exemple, les visions de certains personnages particuliers, les formes mineures, elles, rendent

---

<sup>25</sup> Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 76.

possible une compréhension extérieure des faits survenus; le roman exclusivement épistolaire ne permet pas une telle appréhension, puisque seuls des points de vue subjectifs y sont présentés<sup>28</sup>.

L'utilisation des segments mineurs à des moments précis de la narration — donc l'ordre dans lequel sont présentés les différents éléments de l'intrigue — peut, par ailleurs, provoquer un certain suspense par la direction imposée au lecteur : dans *Signé Parpot*, par exemple, c'est d'abord l'acte de décès de Pierre Ménard qui est présenté<sup>29</sup>, et non un document expliquant l'implication (ou l'absence d'implication) de Barthélémy Parpot dans ce décès. En considérant les événements antérieurs (désir de vengeance, menaces), le lecteur est amené à croire — à tort — que Parpot a commis le meurtre. Plusieurs pages plus loin, ce dernier explique : « Ensuite, ils [les policiers] m'ont dit que j'avais tué Pierre Ménard à Montaudran. Je savais même pas qu'il était mort mais ça m'a fait plaisir qu'on croit [*sic*] que c'était moi.<sup>30</sup> » Entre l'acte de décès et la lettre, c'est-à-dire entre le fait survenu et son explication, l'opinion du lecteur est évidemment dirigée, influencée par la combinaison des événements, qu'ils soient présentés de façon objective ou subjective. On comprend ainsi que l'œuvre hybride, bien que constituée partiellement d'éléments mineurs, devient par l'agencement de ces éléments un objet littéraire, au même titre que le roman épistolaire traditionnel : c'est la façon dont le créateur les conjugue qui leur donne leur puissance narrative, qui fait ressortir leur particularité et qui confère à l'œuvre son caractère distinctif.

---

<sup>28</sup> Tel que mentionné dans l'introduction de ce mémoire, la notion de subjectivité est d'une importance capitale dans la théorie du roman épistolaire : elle en constitue le fondement même. Frédéric Calas mentionne d'ailleurs que « [le] roman par lettres, s'attachant à la sphère du privé, [...] va mettre en œuvre une forme particulière d'expression : celle de la subjectivité. En effet, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, une nouvelle place est accordée au sujet et l'on pense le monde par rapport au sujet à la suite de la philosophie de Locke (1667). La connaissance du monde extérieur est accessible par l'expérience "sensible", immédiate, de la réalité. Cette ouverture, cette réorientation du sujet de la connaissance trouve une illustration particulièrement fructueuse dans le roman à la première personne. » (*Op. cit.*, p. 9-10.)

<sup>29</sup> Alain Monnier, *Signé Parpot*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 163.

### 1.3. L'importance de la technologie

Si la production épistolaire des dernières années présente des enjeux qui relèvent de la littérature contemporaine, comme on l'a vu précédemment, elle reflète également de façon remarquable l'ère technologique dans laquelle elle s'inscrit. Bien sûr, la littérature se fait généralement le miroir de son époque, autant par sa forme que par son discours; malgré tout, il est primordial de démontrer à quel point la technologie a influé sur la fiction épistolaire, tout particulièrement. D'une part, les nouvelles techniques de reproduction ont engendré des formes d'œuvres inédites (dont la bande dessinée, le récit illustré et le livre-objet), intégrant du même coup de nouvelles problématiques (la manipulation lors de la lecture, par exemple). D'autre part, l'utilisation grandissante de nouvelles méthodes de communication, le courriel et la télécopie, a mené à leur intégration aux œuvres épistolaires. À l'image de la société contemporaine, les romans ne proposent plus aujourd'hui que des lettres envoyées par la poste, comme c'était le cas auparavant, mais aussi des courriels (*Et si on se rencontrait?* de Julie Durocher et Charles Paquin) et des télécopies (*Cinq Mouches bleues* de Carmen Posadas). Un nouveau discours est ainsi proposé, impliquant un rapport modifié au temps<sup>31</sup>, à l'espace et au corps.

---

<sup>31</sup> Notons d'ailleurs que le roman épistolaire de l'âge d'or souligne souvent le temps pris à la lettre pour parvenir à destination. Par exemple, dans *Delphine* de Madame de Staël, Léonce écrit : « Delphine, songez avec quelle émotion je vais passer les jours qui me séparent de votre réponse. Je serai à Madrid le premier de novembre; si vous êtes à Bellerive, ma lettre aura pu retarder de quelques jours; jusqu'au vingt-cinq, pendant un mois, j'attendrai [...] » (Genève, Droz, 1987[1802], p. 371-372.) Geneviève Haroche-Bouzinac mentionne par ailleurs que cette notion de décalage temporel, qui s'ajoute à la distance physique entre les correspondants, rend l'absence d'autant plus sentie : « À la distance des corps s'ajoute celle de l'acheminement des courriers qui fait de l'espace temporel épistolaire un lieu distendu, source de nombreux malentendus. » (*Op. cit.*, p. 74.) Ce discours sur le temps — auquel on pourrait ajouter celui sur les coûts de la poste — n'a plus cours aujourd'hui, n'étant plus d'actualité. En effet, les moyens de transmission contemporains sont plus sûrs, plus rapides et beaucoup moins coûteux.

### 1.3.1. L'apport de la technologie dans la production matérielle

L'écrivain d'aujourd'hui peut profiter de nombreuses techniques de reproduction lui permettant de créer des œuvres particulières : la reproductibilité de l'image, le développement de la quadrichromie, puis l'insertion et le collage d'éléments divers, par exemple, ont mené à l'élaboration de la bande dessinée, du récit illustré — dont l'album pour la jeunesse — et du livre-objet, entre autres. Selon Gérard Genette, « il est des cas où la réalisation graphique est inséparable du propos littéraire<sup>32</sup> »; c'est le cas au sein de ces nouvelles formes. Toutes les composantes entourant le texte lui sont complémentaires; porteuses de sens, elles sont nécessaires à la compréhension complète de l'œuvre. Ce type de livres s'inscrit dans un champ autant littéraire qu'artistique, l'illustration et le collage ou l'insertion d'éléments divers relevant des arts visuels. Afin de bien déterminer l'importance qu'occupent les technologies de la reproduction dans l'aspect matériel de la littérature par lettres contemporaine, il convient de définir clairement les nouvelles formes épistolaires.

#### *Le livre-objet*

D'abord, le livre-objet, qui est représenté dans mon corpus par la série de Nick Bantock, « L'Étoile du matin », propose au lecteur non seulement le texte des lettres échangées, mais les lettres elles-mêmes<sup>33</sup> : ce dernier a ainsi accès aux enveloppes et aux feuilles de papier qui y sont insérées (ou encore aux cartes postales), ainsi qu'aux éléments joints — par exemple, une carte d'affaires, un morceau d'un menu de restaurant, un dessin sur un bout de carton — que s'échangent les correspondants et qui ont une signification précise dans le récit. Le livre-objet se caractérise entre autres par la manipulation qui est exigée afin que l'acte de lecture puisse être accompli. En effet, si l'enveloppe n'est pas ouverte, si la lettre n'en est pas extraite, et si elle n'est pas dépliée, enfin, le texte demeure invisible. Le lecteur est donc davantage impliqué

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, p. 38.

<sup>33</sup> Voir les annexes F et G, p. 121-122.

dans le processus de lecture et est appelé à reproduire une partie du rituel de la lettre évoqué par Marc Chabot et Sylvie Chaput :

Il y a un rituel du courrier, de la poste. Un rituel que le fax n'utilise que trop peu. Une lettre peut être une œuvre d'art. On joue avec les formes. On reconnaît une écriture, on fabrique une enveloppe, on choisit son papier, sa plume, la couleur de l'encre. On joue avec la matière. On écrit dans l'intention d'offrir à l'autre un moment de jouissance.<sup>34</sup>

Ce rituel relève donc, d'une part, de l'écriture de la lettre : le scripteur y apporte un soin particulier en choisissant les composantes matérielles de façon à ce qu'elles plaisent au destinataire. Il désire que sa lettre soit également un objet que son correspondant sera heureux de recevoir. L'autre aspect du rituel de la lettre relève de la réception : l'attention que le destinataire portera au papier, à la graphie, etc. est tout aussi importante que celle portée à la mise en forme de la missive. C'est cette partie qui est recréée à la lecture du livre-objet, la fonction du lecteur étant évidemment la réception de l'œuvre. Le moment de jouissance mentionné par Chabot et Chaput est vécu par le lecteur, qui réagit à la découverte d'une correspondance préparée avec une grande attention : dans le cas précis des œuvres de Nick Bantock, les éléments matériels de la correspondance — le papier, l'enveloppe, le timbre, l'estampe de la poste, les éléments joints — sont non seulement présents, mais également d'une grande beauté. Le livre-objet se situe ainsi à mi-chemin entre le roman et le livre d'art, et cela ajoute à la surprise et à l'émerveillement du lecteur. En effet,

[quand] on ouvre l'enveloppe, qui est toujours faite d'un papier différent et beau, on ignore ce qu'on va découvrir. Les cartes postales sont toutes choisies (parfois dessinées) avec soin et présentent un intérêt artistique; même les timbres retiennent l'attention. Tout dans cet ouvrage relève d'un souci du détail. C'est un livre-objet que l'on pourrait presque décrire comme un livre d'art.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Marc Chabot et Sylvie Chaput, *Manuscrits pour une seule personne*, Québec, L'Instant même, 2002, p. 94. Le roman épistolaire traditionnel marque d'ailleurs souvent ce rituel de la lettre, qui constitue l'un des sujets de la correspondance : les personnages soulignent le parfum de la missive, le soin apporté à l'écriture, etc. Toutefois, le lecteur de ce type de romans ne peut pas reproduire ce rituel puisque la matérialité de la lettre n'y est pas exploitée.

<sup>35</sup> Renée Rowan, « Étonnante correspondance », *Le Devoir*, 21-22 décembre 2002, p. F5.

Bref, le livre-objet se caractérise par son aspect matériel appelant la notion de rituel, par la manipulation qu'il demande et, dans les œuvres de Nick Bantock, par sa parenté avec le livre d'art.

### *Le récit illustré*

Il est plus difficile de définir le récit illustré. L'expression, assez vague, pourrait s'appliquer à plusieurs variantes : elle suppose simplement que l'œuvre comporte un récit accompagné d'illustrations, ce à quoi correspondent divers types d'œuvres, dont le livre d'images pour enfants. Dans le corpus choisi, trois livres répondent à ces conditions : la série *Ta Lou qui t'aime* et *Ma Lou adorée*, ainsi que le roman *Inconnu à cette adresse*. Afin de bien distinguer les deux types d'œuvres, la série « Lou » sera considérée en tant que récit jeunesse illustré, alors que l'expression « roman bref illustré » désignera *Inconnu à cette adresse*, qui ne compte que 64 pages. Le récit jeunesse illustré, premièrement, présente une mise en image de l'écriture constituant le texte : le texte lui-même est dessiné, ainsi que la feuille sur laquelle il est inscrit, et parfois aussi une partie de l'enveloppe ou d'un élément joint à la lettre (par exemple, une photo). De petites illustrations s'ajoutent à certaines lettres, attirant l'attention du lecteur sur certains points précis du texte. Bien que l'aspect visuel soit ici d'une grande importance, il faut noter que l'œuvre est considérée comme étant avant tout un roman<sup>36</sup>. Donc, contrairement au livre-objet, le récit jeunesse illustré met clairement le texte au premier plan. Néanmoins, l'étonnement lié au rituel de la lettre demeure présent puisque le lecteur a toujours accès à la calligraphie de la jeune protagoniste (l'écriture de sa grand-mère n'est pas reproduite : c'est une police de caractères simulant une écriture attachée qui est utilisée<sup>37</sup>), à une reproduction de son papier à

<sup>36</sup> Voir le site Internet de littérature jeunesse Ricochet (<http://www.ricochet-jeunes.org/auteur.asp?name=Brami&surname=Elisabeth>).

<sup>37</sup> Cette particularité accentue d'ailleurs l'importance de la petite Lou et met l'accent sur son statut de personnage principal de la série (clairement indiqué par le titre des livres : *Ta Lou qui t'aime* et *Ma Lou adorée*).

lettres et des autocollants qu'elle y appose, etc. C'est plutôt l'absence d'une manipulation spéciale qui distingue d'abord le récit jeunesse illustré du livre-objet.

Le roman bref illustré, quant à lui, constitue un cas à part : peu de romans brefs — peut-être même aucun autre qu'*Inconnu à cette adresse* — comportent une ou des illustrations. Tel que mentionné plus haut, l'œuvre de Kressmann Taylor ne contient qu'une seule illustration, mais elle n'est pas anodine ou purement esthétique. Au contraire, elle est chargée de sens et explique plusieurs aspects du récit. Le rapport entre le texte et l'image est ici difficile à déterminer : l'unique illustration est aussi importante que le texte, bien que ce dernier représente la quasi-totalité de l'œuvre. Par ailleurs, comme le livre est un roman, le rituel de la lettre est absent : on pourrait dire que seul le texte de la correspondance importe car, dans l'échange, la matérialité de la lettre n'est pas du tout exploitée. De plus, dans l'illustration finale, c'est encore le texte (écrit sur l'enveloppe) qui importe : l'intérêt de l'enveloppe ne se situe ni dans la graphie, ni dans la couleur, ni dans le timbre apposé. Comme ce sont surtout ces éléments qui entraînent le moment de jouissance évoqué par Chabot et Chaput, on peut affirmer que le rituel de la lettre est absent de l'œuvre de Kressmann Taylor.

### *La bande dessinée*

La bande dessinée, enfin, présente peu d'ambiguïté, étant mieux connue que le livre-objet et les deux formes de récit illustré. Mentionnons toutefois qu'elle est définie, de façon plutôt large, par Thierry Groensteen comme « une espèce narrative à dominance visuelle<sup>38</sup> » régie par le principe de solidarité iconique (c'est-à-dire que les images, bien que séparées, font partie d'une suite et sont plastiquement et sémantiquement liées). Groensteen explique également que,

[s'il] plaide pour que soit reconnu à l'image un statut prééminent, ce n'est pas pour la raison que, sauf rares exceptions, elle occupe dans les bandes dessinées un espace plus important que celui réservé à l'écrit. Sa prédominance au sein du

<sup>38</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 14.

ystème tient à ce que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle.<sup>39</sup>

Comme l'image tient un rôle capital dans la bande dessinée et que « l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers elle », il peut sembler inapproprié, de prime abord, d'y intégrer l'épistolaire, un genre littéraire dans lequel c'est l'écriture, plutôt que l'image, qui joue un rôle de première importance. Néanmoins, certains auteurs ont réussi à conjuguer ces deux formes dans des bandes dessinées étonnantes : on compte entre autres la série « XX<sup>e</sup> ciel.com<sup>40</sup> » d'Yslaïre et *Lettres au maire de V.*<sup>41</sup> d'Alex Barbier, des œuvres du corpus qui n'ont que peu de choses en commun hormis la grande place qu'elles accordent à la correspondance, par le courriel chez Yslaïre et par la lettre manuscrite chez Barbier<sup>42</sup>. Cependant, bien que la correspondance y soit primordiale et que l'image y soit omniprésente, la matérialité de la lettre n'est pas exploitée; c'est davantage sur le contexte dans lequel la lettre est produite ou lue que l'accent est mis, contrairement au récit illustré, dans lequel l'illustration sert à mettre en évidence l'aspect matériel de la lettre et, par conséquent, le rituel lié à la réception. D'abord, comme la série d'Yslaïre utilise le courriel comme forme d'échange, la notion de rituel est exclue, celui-ci étant basé sur la matérialité de la lettre alors que l'une des caractéristiques essentielles du courriel est son immatérialité. L'œuvre d'Alex Barbier néglige également le rituel épistolaire puisque le papier, l'encre, etc. ne sont jamais pris en compte. C'est plutôt le discours tenu dans la lettre qui occupe la place la plus importante.

Par ailleurs, le lecteur a accès, dans la bande dessinée, à une plus grande quantité d'informations visuelles sur la situation globale de la correspondance, sur le

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>40</sup> Voir l'annexe H, p. 123.

<sup>41</sup> Voir l'annexe I, p. 124.

<sup>42</sup> Tel que mentionné dans l'introduction, la série d'Yslaïre intègre des courriels sans être, pour le reste, épistolaire, alors que celle de Barbier l'est du début à la fin.

contexte dans lequel elle s'inscrit<sup>43</sup> : par exemple, la réaction physique d'un personnage à la lecture d'un certain passage, ou encore la mise en scène d'un extrait de la lettre — ce n'est pas seulement ce qui est raconté qui est dessiné, mais également tous les détails qui l'entourent (la couleur d'une chemise, une maison à l'arrière-plan, un certain passant dans la rue, etc.). La dominance visuelle mentionnée par Groensteen prend ici tout son sens : dans le cas des *Lettres au maire de V.*, les éléments iconiques abondent, mais les lettres sont extrêmement courtes. En fait, le concepteur de l'œuvre répond à un principe selon lequel « la bande dessinée doit présenter l'image en tant que fragment de récit et traiter le texte de manière visuelle<sup>44</sup> ». Ainsi, il serait difficile d'intégrer des lettres aussi denses et intimistes que celles constituant un roman épistolaire traditionnel. La forme épistolaire s'adapte donc au langage de la bande dessinée, et vice-versa.

La tension entre littérature épistolaire et bande dessinée se fait également sentir lorsqu'il est question de l'implication du lecteur dans le récit. En effet, la bande dessinée demande en général la coopération active du lecteur puisque « [l']enchaînement [des images], loin de produire une continuité mimant le réel, ne propose au lecteur qu'un récit troué d'intervalles, qui paraissent autant de béances du sens<sup>45</sup> ». Puisqu'il doit combler les vides entre les vignettes, imaginer ce qui se passe entre les « segments de sens » qui lui sont donnés, le lecteur est nécessairement plus actif sur le plan visuel. Toutefois, ce n'est pas le cas sur le plan textuel. Comme l'image, le texte est segmenté puisqu'il est constitué de phrases (qui sont des segments). Cependant, cette segmentation lui est inhérente; le lecteur n'a donc pas à fournir d'effort supplémentaire pour déchiffrer le texte, et la lecture est par

---

<sup>43</sup> Il aurait d'ailleurs été intéressant d'étudier la mise en scène de l'acte de lecture dans la bande dessinée épistolaire, en s'attachant, entre autres, à la question de la mise en abîme (graphique et discursive).

<sup>44</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 3. Il faut cependant noter que, selon Thierry Groensteen, « le récit est peut-être troué, mais il [nous] projette à tout moment dans un monde qui, lui, est supposé consistant; et c'est cette continuité prêtée au monde de la fiction qui [nous] permet, en retour, de suppléer sans effort aux béances de la narration. » (*Op. cit.*, p. 13.)

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 12.

conséquent continue. La fragmentation de l'image s'oppose ainsi à la continuité du récit, d'une part, et demande la coopération du lecteur pour former une trame visuelle suivie. D'autre part, si l'on compare la bande dessinée au livre-objet, on peut affirmer que l'implication du lecteur est moindre. Non seulement la bande dessinée ne demande-t-elle aucune manipulation particulière, mais le rituel de la lettre est exclu, aucun moment de jouissance n'est engendré, et le lecteur se sent davantage le spectateur ou le témoin d'une situation de correspondance qu'un destinataire indirect<sup>46</sup> de la lettre. Bref, le lecteur de la bande dessinée épistolaire est impliqué dans la reconstitution du récit visuel, mais l'est beaucoup moins par rapport à la correspondance en tant que telle.

### *Les nouveaux enjeux*

Les nouvelles techniques de reproduction ayant donné naissance à des formes matérielles inédites de littérature épistolaire (le livre-objet, le récit jeunesse et le roman bref illustrés, ainsi que la bande dessinée), des enjeux auparavant inexistantes doivent maintenant être considérés, dont plusieurs relèvent de la réception de l'œuvre. Il est nécessaire, afin de bien déterminer ces enjeux, de faire appel à diverses théories (travaux sur la bande dessinée, sur la théorie de la réception, sur les nouvelles technologies, etc.), qui ne comblent cependant pas entièrement les questionnements engendrés; une partie de cette étude relèvera donc simplement d'un travail d'observation et de réflexion.

Tout d'abord, comme il a été mentionné plus haut, les nouvelles formes matérielles demandent une lecture plus active. D'une part, une grande collaboration est demandée au lecteur, qui participe en quelque sorte à l'élaboration du sens de

---

<sup>46</sup> Frédéric Calas explique que les lettres, dans la fiction épistolaire, ne peuvent « s'adresser qu'à des épistoliers impliqués dans la diégèse, constituant les seuls narrataires admis dans le cercle des lettres. Dans l'espace réservé aux lettres, le destinataire de la lettre en est, théoriquement, l'unique narrataire. [...] Il y a un destinataire direct (le personnage) et un destinataire indirect (le lecteur virtuel) puisque cette œuvre est publiée et qu'elle a reçu le statut de livre. » (*Op. cit.*, p. 64-65.) La situation de double énonciation, qui implique deux niveaux de lecture — donc deux destinataires de la lettre —, est étudiée dans la section 3.1 de ce mémoire.

l'œuvre. Comme la matérialité de la lettre est maintenant exploitée — le livre-objet et le récit jeunesse illustré concrétisent cette nouvelle possibilité, mettant à profit non seulement le papier, mais également la graphie, l'encre, l'enveloppe, les éléments joints, les autocollants apposés, les timbres, etc. —, le lecteur est appelé à porter une attention plus grande à tout ce que la lettre manuscrite implique. La manipulation, le toucher deviennent particulièrement importants et témoignent peut-être d'une certaine nostalgie, à une époque où les lettres manuscrites sont de plus en plus souvent remplacées par les communications téléphoniques ou les envois électroniques, dématérialisés. La notion de rituel, évoquée dans la section précédente, occupe une place significative puisque le lecteur y est impliqué directement : c'est lui qui vivra le moment de jouissance que la lettre manuscrite, élaborée avec soin, engendre. La question du fétichisme, qui est reliée à cet aspect de la matérialité, sera abordée plus loin dans ce chapitre.

D'autre part, la lecture d'une œuvre dans laquelle l'image est intégrée est assurément différente de la lecture d'un roman traditionnel. Dans *Du papyrus à l'hypertexte*, Christian Vandendorpe oppose les concepts de linéarité et de tabularité par rapport à la lecture : le déchiffrement du texte est un procédé généralement linéaire puisqu'il demande que le lecteur étudie les données ligne après ligne, dans un ordre préétabli. La lecture de l'image, au contraire, permet au lecteur « d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet<sup>47</sup> ». Dans les œuvres « visuelles » choisies dans le corpus, les deux procédés cohabitent, s'appliquant chacun à diverses parties de l'œuvre. Le processus de lecture exige donc une plus grande participation, mais offre également plus de liberté : la tabularité permet que les lectures possibles soient plus nombreuses, plus personnelles, hétérogènes.

---

<sup>47</sup> Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999, p. 41.

Par ailleurs, comme les nouvelles techniques de reproduction permettent d'exploiter la situation de correspondance dans sa totalité, elles peuvent servir à donner un éclairage spécifique à l'échange épistolaire. Par exemple, la forme de la bande dessinée est appropriée afin de situer la correspondance dans son contexte : l'échange devient alors un élément d'une situation plus globale qui l'entoure. Le livre-objet, de son côté, mettra l'accent sur le rituel entourant la correspondance des personnages : l'expérience du lecteur étant particulièrement tactile, c'est surtout cet aspect qu'il retiendra par rapport à l'échange. Le récit illustré, enfin, sera choisi afin d'éclairer la lettre elle-même et tout ce que ses éléments révèlent des personnages. La forme choisie est rarement anodine : elle rend compte d'une certaine vision du créateur et donne un angle particulier à la lecture.

Évidemment, au sein de toutes ces nouvelles formes on remarque une constante : l'importance de l'image. Qu'elle soit une partie intégrante de la forme (comme dans la bande dessinée ou dans le récit jeunesse illustré, où l'absence de l'image signifierait nécessairement la destruction de la forme) ou qu'elle soit utilisée dans un but purement artistique (comme dans le livre-objet, où la forme pourrait conserver essentiellement le même aspect sans l'apport de l'image), on peut affirmer qu'elle contribue à donner son sens à l'œuvre. Une relation, évidente ou non, est établie entre le texte et l'image qui, ensemble, présentent non seulement une diégèse, mais une ambiance. L'image donne à lire ce que le texte ne dit pas et qui est tout aussi important; elle peut exposer le soin apporté à une lettre, la réaction d'un personnage à sa lecture, le caractère irréel d'un monde inconnu (les enveloppes surréalistes de Nick Bantock dans sa série « L'Étoile du matin » sont particulièrement évocatrices du monde dans lequel évoluent deux des personnages, Griffon et Sabine). Cette nouvelle possibilité — représenter le non-dit — due à l'aspect visuel peut constituer un atout important dans une forme purement textuelle comme la littérature épistolaire. La présence de l'image va jusqu'à permettre, parfois, de mieux déterminer un personnage :

chaque épistolier a son style, sa manière, sa touche. Couleur et texture des feuilles, calligraphie, disposition des paragraphes, tout cela l'identifie, avant le texte lui-même. [...] Jusque dans ses moindres détails, une lettre est le reflet d'une personnalité, un objet signé, un objet qui porte une griffe.<sup>48</sup>

Cependant, ce n'est pas toujours l'image qui est subordonnée à la lettre : chacun de ces langages devant s'adapter à l'autre, tel que mentionné plus haut, c'est parfois la lettre qui doit être adaptée à la forme matérielle de l'œuvre. C'est le cas dans la bande dessinée; l'exemple des *Lettres au maire de V.* est particulièrement éloquent. En effet, les lettres qui y sont présentées sont extrêmement courtes, ne comportant en moyenne que cinq ou six phrases. D'une part, la bande dessinée ne se prête pas à des textes très longs. D'autre part, comme les lettres ne contiennent que très peu de texte, donc peu de détails, elles s'intègrent bien à l'univers créé par les dessins d'Alex Barbier, qui sont très flous mais qui, comme les lettres, réussissent à créer une ambiance de mystère. L'aspect épistolaire est adapté ici à la fois à la forme choisie et au type de dessin du créateur; on peut donc avancer que la lettre est subordonnée à l'aspect matériel de l'œuvre. Bref, la relation entre le texte et l'image s'inscrit de façon différente selon la prédominance du côté visuel ou du côté textuel de l'œuvre.

Enfin, la question de la matérialité, et plus particulièrement celle de l'image, a également des répercussions sur l'aspect du voyeurisme, un enjeu fondamental de la littérature épistolaire qui sera abordé dans le troisième chapitre.

### 1.3.2. L'invention de nouvelles formes épistolaires : le courriel et la télécopie

La littérature épistolaire des dernières années, faut-il le rappeler, est représentative de l'époque dans laquelle elle s'inscrit : non seulement présente-t-elle des caractéristiques propres à la littérature contemporaine, mais les nouvelles techniques de reproduction permettent maintenant d'associer l'aspect textuel à l'aspect matériel, créant des œuvres qui abordent la lettre de manière plus globale. Mais l'avancée technologique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle est également remarquable dans

---

<sup>48</sup> Marc Chabot et Sylvie Chaput, *op. cit.*, p. 66-67.

la communication : l'utilisation aujourd'hui fréquente du courrier électronique — cette « nouvelle forme de système postal, plus large que les précédents réseaux de distribution des messages<sup>49</sup> » — et de la télécopie se répercute sur la fiction épistolaire, engendrant un certain nombre d'œuvres privilégiant ces nouvelles formes d'échange. Dans le corpus choisi, on le rappelle, le roman *Et si on se rencontrait?* de Julie Durocher et Charles Paquin utilise le courriel. *Cinq Mouches bleues* de Carmen Posadas et « Les phoques de San Francisco » de Pierre Mertens proposent quant à eux plusieurs télécopies au sein d'intrigues qui, pour le reste, ne sont pas présentées sous forme épistolaire.

Bien sûr, l'avènement de ces nouvelles technologies suscite plusieurs questions, la première portant sur leur appartenance (ou leur non-appartenance) au genre épistolaire, que j'aborderai un peu plus loin<sup>50</sup>. Les autres enjeux théoriques que soulèvent le courrier électronique et la télécopie sont reliés à la temporalité, à l'espace et à la matérialité. En effet, ces *topoi* de l'épistolaire, reconsidérés par la littérature contemporaine, y prennent un tout autre visage. Il sera démontré que ce sont des échanges instantanés, qui compriment l'espace entre les correspondants mais évacuent toute possibilité de fétichisme, faisant de l'échange un acte purement textuel et non plus matériel.

La popularité que connaissent le courriel et la télécopie est sans doute tributaire de leur aspect pratique : rapides et beaucoup moins coûteux que les moyens traditionnels de communication, ils se sont d'abord implantés dans les milieux professionnels avant de s'intégrer aux foyers. D'ailleurs, on pourrait affirmer que les moyens de communication écrite évoluent toujours en se démocratisant, en se simplifiant. Marie-Claire Grassi, à propos de l'invention de la carte postale au début du XX<sup>e</sup> siècle, affirme : « Le glissement vers l'utilitaire, la réduction des instructions, la simplification du cérémonial, l'abandon des modèles classiques, sont les grands

---

<sup>49</sup> Philippe Breton et Serge Proulx, *L'Explosion de la communication à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> édition, Montréal/Paris, Boréal/La Découverte, 2002, p. 32.

<sup>50</sup> Voir p. 40.

traits de l'évolution de l'art d'écrire.<sup>51</sup> » Cette simplification sert bien les mœurs occidentales contemporaines, « cette prolifération du besoin de se faire entendre [...], [ce] criant besoin de se dire<sup>52</sup> ». En fait, les échanges électroniques et le besoin de communiquer (ou de se communiquer) se déterminent l'un l'autre et n'existeraient peut-être pas indépendamment.

Par ailleurs, il importe de mentionner que le courriel et la télécopie, bien que traités pour le moment comme un ensemble (les échanges électroniques), comportent des problématiques différentes, qui seront étudiées séparément.

### *Le temps*

La question de la temporalité, qui doit être considérée ici comme le temps dans lequel s'inscrit la correspondance, joue de façon presque opposée dans la lettre et les échanges électroniques. On sait que le courriel et la télécopie permettent d'envoyer un message quasi instantanément, contrairement à la lettre, qui doit être acheminée par la poste et qui prend donc davantage de temps pour se rendre à destination. Geneviève Haroche-Bouzinac décrit ainsi la situation des correspondants dans l'échange épistolaire traditionnel :

L'épistolier et son destinataire se meuvent à contre-courant l'un de l'autre : le scripteur tendu vers l'avenir doit se projeter vers le moment de la réception et imaginer quelles pourront être les dispositions du récepteur dans un avenir dont il ignore presque tout. Ses capacités devront être essentiellement celles de l'anticipation. Le destinataire en revanche doit tenir compte du fait que le message reçu ne peut être perçu comme actuel et appartient déjà au passé de l'échange : les réflexions contenues dans la lettre concernent des décisions déjà engagées, des événements souvent révolus.<sup>53</sup>

Théoriquement, cette explication demeure vraie pour les utilisateurs du courrier électronique et de la télécopie, car le scripteur ne peut savoir précisément à quel moment le destinataire lira le message. Le présent des deux correspondants n'étant

<sup>51</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 17.

<sup>52</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 10.

<sup>53</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 74.

pas exactement le même, le premier doit donc se projeter dans le futur, alors que le second, à la lecture, doit se resituer dans le passé. Cependant, la distance temporelle peut devenir presque nulle dans les échanges électroniques : il est possible que le destinataire lise le message quelques secondes seulement après qu'il a été envoyé. On peut alors affirmer que le décalage n'existe plus. Cette quasi-simultanéité du contact engendre un présent perpétuel, qui met de côté la notion de durée; il n'y a plus lieu, alors, de parler de présent dysphorique de l'absence ou de présent euphorique de la lettre, comme le fait Benoît Melançon au sujet de la lettre manuscrite. La dysphorie est créée par un moment, une durée, où les actants sont dans l'attente, mais la communication électronique, justement, n'implique aucune attente; ainsi, un rapport différent à l'absence est créé. La souffrance liée à l'absence, un lieu commun de la littérature épistolaire traditionnelle, peut être toujours présente, mais elle n'implique plus la souffrance liée à l'attente<sup>54</sup>. Il est nécessaire toutefois de nuancer ces propos par cette mise en garde de Melançon : « le courrier électronique est une forme d'échange asynchrone (comme le répondeur téléphonique, la boîte vocale, le télécopieur, la lettre) nourrie par une *illusion technique de synchronicité* (répondre le plus rapidement possible, comme dans une conversation ou au téléphone).<sup>55</sup> » Bref, l'épistologue juge que la quasi-simultanéité du contact n'est qu'un leurre.

Les études sur l'épistolaire relèvent souvent cette attente de la lettre et l'inquiétude qu'elle engendre : le destinataire ignore, jusqu'à ce qu'il reçoive une réponse, si sa missive s'est rendue à bon port. De nos jours, néanmoins, la poste est beaucoup plus sûre qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple. Elle est également plus efficace, plus rapide, et il est possible, par divers moyens — le téléphone, entre autres —, de s'assurer de la réception de la lettre si le doute devient trop fort. La probabilité qu'une lettre ne se rende pas à destination est donc plutôt faible; il en va

---

<sup>54</sup> Il peut cependant arriver que les systèmes de courrier électronique tombent en panne ou que le destinataire tarde à répondre; la souffrance réapparaît alors rapidement, doublée d'inquiétude. Un exemple tiré du roman *Et si on se rencontrait?* illustre d'ailleurs cette possibilité dans le deuxième chapitre de ce mémoire (voir p. 67).

<sup>55</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 34. Je souligne.

de même pour les courriels et les télécopies. En effet, un problème technique peut survenir, engendrant la destruction, la perte ou le retard du message. Par conséquent, le doute lié au transport est similaire dans les deux sortes d'échange, bien que la rapidité de la communication électronique semble accentuée.

Par ailleurs, le temps électronique, c'est-à-dire la rapidité de l'échange, est considéré par Benoît Melançon comme étant incompatible avec le temps épistolaire — le temps de l'intériorité, qui suppose la lenteur<sup>56</sup>. Cette rapidité influence le contenu du message : la communication par courriel et télécopie se veut brève, efficace, précise. Ces règles font d'ailleurs partie de l'étiquette électronique : il n'est pas de bon ton de faire perdre du temps à son destinataire. La vitesse caractérise donc l'écriture, mais également la lecture, un message concis appelant une lecture rapide. Du même coup, l'échange prend un tout autre visage : la confiance comme l'écoute — un autre lieu commun de l'épistolaire veut que le discours épistolaire s'apparente à la conversation — semblent moins présentes. Le nombre de messages échangés, également, est influencé par cette nouvelle temporalité. En effet, comme il est simple et rapide de répondre à un courriel ou à une télécopie, puisque ces formes de communication demandent peu de réflexion et d'implication, on envoie davantage de messages.

Enfin, il est fondamental de noter que la rapidité électronique entraîne un rapport transformé entre la temporalité et l'espace. Comme l'explique encore une fois Benoît Melançon, « le temps est devenu indépendant de la géographie<sup>57</sup> ». Effectivement, le délai (presque inexistant) lié au transport est toujours le même, peu importe que le destinataire se trouve dans la même ville que le destinataire ou dans un autre pays. Pour les correspondants, cette rupture du lien de causalité entraîne une compression de l'espace qui, elle, influe sur la relation épistolaire : comme on l'a vu plus haut, la souffrance liée à l'attente est réduite, et les actants perçoivent la distance

---

<sup>56</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 26.

entre eux comme étant moindre. D'ailleurs, par rapport à la lettre d'amour, Philippe Brenot affirme que les échanges électroniques sont

de nouveaux moyens d'abolir la distance, comme pour atténuer l'absence. Avec ces nouvelles techniques, la lettre d'amour approche encore plus le fantasme de la présence par l'immédiateté du message. Mais une lettre, fût-elle électronique, sera toujours une lettre, c'est-à-dire que le moment où elle est pensée, où elle est écrite, est autre que celui où elle est envoyée, différent encore de celui où elle est reçue et de celui où elle est lue. C'est cette inscription dans le temps, et tentative d'abolition de la durée, qui est la nature profonde de la lettre d'amour, nécessaire à l'alchimie intérieure des sentiments qui transforme l'absence en désir.<sup>58</sup>

Bref, les idées de Brenot et de Melançon se rejoignent. En effet, si le premier, contrairement au second, considère que l'échange électronique fait partie de l'épistolaire, tous deux affirment que la durée est une condition essentielle de la lettre.

### *L'espace*

Puisque la dissociation du temps et de l'espace provoque un changement dans la relation entre le destinataire et le destinataire, elle entraîne, bien sûr, une modification du discours épistolaire. La quasi-instantanéité de la communication comble l'espace entre les correspondants, réduisant ainsi la nécessité d'intégrer les données spatiales et temporelles au contenu de la lettre électronique (on n'écrit pas le lieu ni la date au début d'un courriel). Mais une distinction doit être établie entre le courriel et la télécopie en ce qui a trait à la spatialité : si la télécopie, comme la lettre, doit être expédiée vers un endroit précis — vers le numéro d'un certain télécopieur, lequel est situé dans un espace distinct —, il n'en est rien pour le courrier électronique. En effet, l'adresse électronique à laquelle est envoyée le message ne correspond pas à un lieu. Il en va de même pour la réception du message : la télécopie demande à être recueillie dans un endroit précis, où le destinataire doit par

---

<sup>58</sup> Philippe Brenot, *De la lettre d'amour*, Paris, Zulma, coll. « Grain d'orage », 2000, p. 36. Susan Lee Carrell abonde aussi en ce sens : « la lettre n'existe qu'en fonction de la distance temporelle et spatiale qui sépare les interlocuteurs : l'abolition de ces intervalles abolit la lettre » (*Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1982, p. 11).

conséquent se trouver. Le courrier électronique, au contraire, n'exige rien de tel et peut être consulté n'importe où : « il n'y a pas de lien absolu entre la position réelle d'un destinataire dans l'espace et l'adresse à laquelle on lui transmet un message.<sup>59</sup> » Il est donc possible de communiquer en tout temps, même si l'un des correspondants doit se déplacer très fréquemment. En somme, en ce qui a trait au courriel, l'espace n'est plus une donnée dont on doit tenir compte; quant à la distance séparant le destinataire et le destinataire, elle peut être niée, oubliée. Ce type de correspondance permet d'être nulle part et partout à la fois, et cette possibilité est directement liée au caractère immatériel du support. En effet, c'est parce que le courrier électronique n'est pas un objet physique qu'il peut voyager aussi rapidement et être disponible où que l'on se trouve.

#### *La matérialité*

C'est dans cet aspect de la communication électronique que résident les différences les plus marquées entre le courriel et la télécopie. Le premier constitue une forme de correspondance immatérielle : le message, le transport, le lieu d'où provient et où se rend le message sont tous virtuels. La seconde implique un message matériel mais dédoublé : le destinataire conserve l'original alors que le destinataire n'en reçoit qu'une copie. Comme le courriel, la télécopie ne subit aucun transport physique. Par contre, comme elle exige d'être envoyée d'un lieu précis, déterminé dans l'espace, vers un autre lieu, elle ressemble également à la lettre. On peut donc en conclure que la télécopie possède des caractéristiques qui lui sont propres, mais qu'elle se situe à mi-chemin entre le courrier électronique et la lettre.

L'immatérialité du courriel et le dédoublement de la télécopie impliquent un changement particulièrement important dans l'acte épistolaire. En effet, tel que l'explique Geneviève Haroche-Bouzinac, « [avant] d'être un objet d'écriture, une lettre est d'abord un objet qui s'échange. Sa dimension matérielle s'accorde à la

---

<sup>59</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 26.

personnalité des scripteurs. [...] Vue, toucher, odorat, tous ces sens sont mis à contribution pour remplacer la présence.<sup>60</sup> » La notion de rituel décrite par Marc Chabot et Sylvie Chaput, primordiale dans la correspondance traditionnelle, est évacuée dans la communication électronique. En ce qui concerne le courriel, l'échange devient purement textuel. De son côté, le lecteur de la télécopie a tout de même accès à l'écriture manuscrite du destinataire<sup>61</sup>, ou plutôt à la représentation de son écriture : il ne faut pas oublier qu'il ne reçoit jamais qu'une *copie* de la lettre. L'aspect immatériel de la communication électronique touche également le rédacteur du message. De toute évidence, écrire à la plume et taper sur un clavier impliquent un rapport à la lettre tout à fait différent : l'utilisateur d'Internet est confronté à la dématérialisation de l'écriture. Il peut bien sûr choisir la police de caractères qui lui plaît, ajouter de la couleur, utiliser divers symboles (telles les binettes) et même un « papier à lettres »; néanmoins, toutes ces façons de personnaliser un courriel sont collectives, c'est-à-dire que les mêmes méthodes sont utilisées par plusieurs internautes, et ont été préétablies par d'autres que soi. Aucun soin particulier et personnel ne peut être apporté au papier, à l'enveloppe, au timbre, comme un clin d'œil au destinataire. Par ce fait même, une partie du message est aussi mise de côté : la couleur de l'encre, le papier, les ratures, le parfum, tout ce qui est « trace [du scripteur], témoin, preuve, révélateur de la vérité<sup>62</sup> » mais qui ne fait pas partie du texte n'existe plus. Il n'est donc plus possible pour le destinataire de chercher dans la lettre des signes supplémentaires.

Comme l'indique Geneviève Haroche-Bouzinac, l'objet-lettre étant le seul lien entre les correspondants, il comporte une valeur affective importante.

La forte charge émotionnelle qui entoure l'écriture épistolaire contribue à transformer le matériau en substitut charnel, objet d'un véritable fétichisme. Cette dimension matérielle est souvent amplifiée par un cortège d'objets qui

<sup>60</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 39.

<sup>61</sup> Notons qu'il est aujourd'hui possible d'envoyer une télécopie à partir d'un ordinateur : le destinataire reçoit donc un message tapé et non manuscrit, ce qui rapproche ce type de télécopie du courriel.

<sup>62</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 42.

peuvent accompagner l'envoi : mèche de cheveux, fleurs, trèfles séchés, qui interviennent dans la topique épistolaire.<sup>63</sup>

À la différence de la lettre, le fétichisme du courriel est impossible : même si le message est imprimé, comme il ne porte aucune trace de l'autre, il suscite rarement un intérêt matériel. De plus, les différents logiciels de courrier électronique sont susceptibles d'en modifier la présentation. En ce qui concerne la télécopie, le phénomène est différent. Bien sûr, le destinataire a en main une feuille sur laquelle s'étend l'écriture manuscrite de son correspondant, avec ses ratures, ses hésitations; un soin particulier a pu être porté à la graphie; la mise en pages a été décidée par le scripteur. Néanmoins, tel que mentionné plus haut, le destinataire ne reçoit qu'une copie, une représentation de la lettre, ce qui pose un double problème. D'une part, il ne peut ainsi accéder qu'à un nombre limité des caractéristiques distinctives de la lettre. D'autre part, le scripteur se retrouve avec l'original d'un message qu'il a lui-même écrit : soit il le jettera (et seule une copie de la lettre, un simulacre, subsistera), soit il le conservera (et la lettre existera alors en deux exemplaires). Dans tous les cas, la lettre n'est plus cet objet unique ayant appartenu à l'autre et portant son empreinte; fétichiser une telle lettre n'aurait pas vraiment de sens.

La lettre manuscrite implique un important rapport au corps, et c'est pourquoi elle devient fétiche. Elle constitue le seul contact physique possible entre les correspondants : la feuille que le scripteur a touchée le sera ensuite par le destinataire, qui la conservera précieusement. On pourrait même dire que « la lettre d'amour est le corps de l'amant, elle est une part de l'être aimé et, d'une certaine façon, elle est l'amant lui-même<sup>64</sup> », constat qui peut être étendu à la lettre d'amitié et à la lettre familiale. Elle devient un substitut charnel, et Benoît Melançon va même jusqu'à affirmer que l'échange épistolaire consiste à offrir et à recevoir symboliquement des corps<sup>65</sup>. Bien sûr, rien de tel n'est possible avec le courriel et la télécopie. La

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>64</sup> Philippe Brenot, *op. cit.*, p. 8.

<sup>65</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 23.

communication électronique évacue le contact physique, dématérialise les corps : elle ne permet que l'échange de mots. De plus, le message virtuel, sauf s'il est imprimé, est rarement conservé plusieurs années (même si les logiciels de courrier électronique le permettent), et le temps n'a aucune emprise sur lui. Jamais un courriel ne jaunira ni ne se détériorera, jamais les caractères qu'il contient ne pâliront. Un courriel qui date de plusieurs mois est identique physiquement à un autre envoyé il y a quelques jours et ne constituera jamais une preuve du temps écoulé; il n'a pas de valeur symbolique.

C'est surtout cette évacuation du fétichisme qui fait en sorte que l'échange électronique est considéré comme moins « romantique » que la correspondance traditionnelle. Nombre de théoriciens et de romanciers l'ont d'ailleurs noté : Melançon cite notamment Howard Rheingold<sup>66</sup>, William J. Mitchell<sup>67</sup>, Avodah K. Offit<sup>68</sup>, Clifford Stoll<sup>69</sup> et Julian Dibbell<sup>70</sup>. Dans *Le Griffon*, Nick Bantock en fait aussi mention, à travers une lettre du personnage Matthew : « Ces derniers jours, je me suis senti un peu frustré de ne pas pouvoir te contacter plus facilement. Je sais, nous étions d'accord : c'est plus romantique de correspondre par cartes postales [...] mais j'aimerais bien que tu aies un e-mail.<sup>71</sup> » La concision et la précision des messages électroniques accentuent également cette impression. De plus, les courriels sont souvent plus fréquents que les lettres : la rapidité et la simplicité de la transmission des messages, on le rappelle, font en sorte qu'il est facile de les multiplier. La multiplicité des courriels réduit d'autant leur valeur; l'acte d'écrire perd de son importance, il devient même banal. D'autre part, en ce qui concerne la télécopie, essentiellement réservée aux affaires et à l'envoi de documents<sup>72</sup>, il faut noter qu'un même appareil est souvent partagé par plusieurs utilisateurs, ce qui influe

<sup>66</sup> Howard Rheingold, *Les Communautés virtuelles*, Paris, Addison-Wesley France, 1995, 320 p.

<sup>67</sup> William J. Mitchell, *City of Bits*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1995, 225 p.

<sup>68</sup> Avodah K. Offit, *Virtual Love*, New York, Simon & Schuster, 1994, 320 p.

<sup>69</sup> Clifford Stoll, *Silicon Snake Oil*, New York, Doubleday, 1995, 248 p.

<sup>70</sup> Julian Dibbell, « Rape in Cyberspace », *The Village Voice*, 21 décembre 1993, p. 36-42.

<sup>71</sup> Nick Bantock, *Le Griffon*, *op. cit.*, lettre 14.

<sup>72</sup> Dans la fiction épistolaire, par contre, la télécopie est bien sûr utilisée dans un but personnel et intime.

évidemment sur l'intimité reliée à la lettre : comme il est possible qu'elle soit lue par quelques indiscrets, le scripteur s'épanchera moins que dans une lettre manuscrite, et le destinataire percevra moins la lettre comme un objet envoyé pour lui seul. Par conséquent, le romantisme associé à la correspondance en est aussi affecté. Il n'en va pas de même avec le courriel : le destinataire se retrouve habituellement seul devant son écran, et le mot de passe lié à son adresse électronique garantit la confidentialité des messages. D'ailleurs, le mot de passe du courriel joue un peu le même rôle que la clé de l'ancien secrétaire, ce meuble où l'on conservait précieusement les lettres intimes : tant que le mot de passe demeure confidentiel, tant que la clé demeure cachée, la correspondance est à l'abri des regards indiscrets.

#### *Le problème de l'appartenance au genre épistolaire*

Comme on l'a vu, les échanges électroniques présentent plusieurs caractéristiques les différenciant de la lettre traditionnelle, à tel point que certains théoriciens s'interrogent sur leur appartenance au genre épistolaire. Benoît Melançon, par exemple, affirme que le courrier électronique est essentiellement différent de la lettre et qu'il relève davantage de la parole : « ce courrier peut être un nouveau lieu de création littéraire et un nouveau thème, mais [...] il n'est pas une nouvelle forme de l'épistolaire. Au contraire : c'en est la négation, ou la contre-épreuve, un prolongement du téléphone [...].<sup>73</sup> » Or, il convient de nuancer ces propos puisque le courriel semble plutôt une forme hybride relevant à la fois de la conversation téléphonique et de la lettre, qui constituent toutes deux une forme de relation à distance entre deux actants, ou se situant à mi-chemin entre les deux. D'abord, le caractère oral du téléphone s'oppose au caractère écrit de la lettre; le courriel, de son côté, propose une sorte d'oralité écrite. D'ailleurs, un groupe de recherche de l'Université du Québec à Montréal mentionne, sur son site Internet consacré aux nouvelles expériences de la textualité :

---

<sup>73</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 46.

Pour certains, Internet vient modifier la texture de l'expérience de lecture, en laissant l'impression que l'écriture qu'on y trouve s'est dématérialisée au point de se faire passer pour autre chose, un cas dérivé d'oralité, par exemple. Nous assistons avec Internet, suggère-t-on régulièrement, à l'expression d'une oralité seconde, au sens donné à ce terme depuis Walter Ong (*Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, New York, Methuen, 1988), qui s'en sert initialement pour décrire ces situations où la communication orale est médiatisée par l'écrit et la technologie. Mais cette oralité est avant tout silencieuse. Ainsi, Internet est une « oralité non parlée » [...].<sup>74</sup>

Il convient en outre de mentionner que la lettre, le courriel et la conversation téléphonique proposent des contenus différents : chacun de ces supports a sa raison d'être, bien qu'il soit difficile de définir exactement la nature de chacun des contenus. La lettre est plus propice aux longs épanchements et au discours intime, il va sans dire. On pourrait avancer que le courriel demeure plutôt centré sur le moi (quoique de façon beaucoup plus superficielle que la lettre : le courriel doit demeurer bref et efficace), alors que la conversation téléphonique est plutôt un discours construit à deux qui demande davantage d'interactions. L'autre y prend une place aussi importante que soi.

D'autre part, rappelons que la communication électronique (il faut ici joindre la télécopie au courriel) suppose un contact qui n'est jamais simultané<sup>75</sup> : contrairement au téléphone, qui permet au destinataire d'entendre les paroles du destinataire à mesure qu'elles sont dites, le courriel et la télécopie impliquent toujours un contact différé, aussi minime que puisse être la distance temporelle. En effet, même si le destinataire se trouve devant son ordinateur (ou son télécopieur) au moment où le scripteur lui envoie un courriel (ou une télécopie), il demeure que toute la lettre électronique doit être écrite avant d'être expédiée. Comme pour la lettre manuscrite, c'est donc un discours complet qui est envoyé, et non un flux constant

<sup>74</sup> NT2, site du Groupe de recherche sur la lecture de l'Université du Québec à Montréal, dirigé par Bertrand Gervais : [http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net/nonp/dimension\\_mediatique7.html](http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net/nonp/dimension_mediatique7.html). L'« oralité non parlée » vient de Philippe Hert, « Internet comme dispositif hétérotopique », *Hermès*, Paris, CNRS, 1999, no 25, p. 100.

<sup>75</sup> Il faudrait exclure ici l'utilisation de la webcam et des sites de clavardage, qui, eux, permettent un contact simultané.

d'informations, ce qui est le cas avec le téléphone. Par contre, il est vrai que le caractère quasi instantané des échanges électroniques les rapproche de la conversation téléphonique en ce qui concerne la compression de l'espace. Les actants n'ont pas à subir l'attente qu'impose le transport d'un objet matériel puisque les données que comportent le courriel et la télécopie, comme les paroles, ne sont pas tangibles.

Enfin, il faut noter que les comparaisons impliquant le courriel supposent bien sûr que celui-ci contient du texte. Il est effectivement possible d'envoyer seulement des fichiers vidéo; tel est le cas dans la série de bandes dessinées « XX<sup>e</sup> ciel.com<sup>76</sup> » d'Yslaire, qui propose également quelques courriers électroniques textuels. De toute évidence, les courriels vidéo se situent dans une catégorie à part : leur seule similitude avec la lettre est probablement qu'ils contiennent tous deux un message envoyé d'une personne à une autre.

#### 1.4. Le retour aux œuvres de l'âge d'or

Nous avons vu plus haut que la fiction épistolaire des dernières années est particulièrement représentative de son époque. Toutefois, elle ne tourne pas le dos pour autant aux romans qui l'ont fait naître, bien au contraire. Certaines œuvres récentes se réclament ouvertement de la littérature épistolaire de l'âge d'or — c'est le cas du roman *Septuor* de Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, qui rappelle de façon évidente *Les Liaisons dangereuses* de Laclos par sa polyphonie (les deux romans proposent une correspondance à sept voix, d'où le titre de l'œuvre), ses

---

<sup>76</sup> Les courriels et fichiers vidéo sont disponibles sur le site Internet de la série ([www.xxeciel.com](http://www.xxeciel.com)), où on trouve d'ailleurs plusieurs informations supplémentaires sur la trame narrative. Il faut toutefois noter qu'entre le début et la fin de la rédaction de ce mémoire le site Internet a été retravaillé. Il n'offrait initialement que ce que l'on trouve aujourd'hui sous la rubrique « Bonus » du site : il n'y avait aucune allusion au caractère fictif de l'univers d'Yslaire, à l'éditeur ou à la parution d'une suite. Bien sûr, le caractère ludique du site y perd ce que l'aspect commercial y gagne; le jeu entre fiction et réel proposé initialement par l'auteur n'existe plus. Il faut donc considérer dans ce mémoire la version originale du site seulement. Par ailleurs, il faudrait s'interroger sur le caractère épistolaire de cette série : comme les courriels qu'elle présente ne sont pas textuels (ce sont plutôt des séquences vidéo narratives), certains soutiendront sûrement qu'elle ne relève pas du genre épistolaire. Ce débat ne sera cependant pas soulevé ici.

thématiques de trahison et de sexualité, et l'aspect de manipulation présent dans les lettres. D'ailleurs, la quatrième de couverture fait état de cette filiation dans une courte citation de Gilles Pudlowski tirée d'un compte rendu paru dans la revue *Le Point* : « Un *Liaisons dangereuses* années 70, dans le milieu universitaire, l'esprit de dérision en prime.<sup>77</sup> » Ce ne sont pas du tout les mêmes personnages, ni le même milieu, ni la même époque; pourtant, à travers la diégèse, le style et la rhétorique utilisée, la filiation est évidente. On pourrait même parler d'adaptation. Jan Baetens et Dominique Viart soutiennent que ce rapport qu'entretiennent certaines œuvres d'aujourd'hui avec celles du passé est une particularité de la littérature contemporaine :

[Il existe une] nouvelle forme d'attention qui se porte à la littérature des générations précédentes. Ce renouement avec le passé, cette attention à l'héritage littéraire sont sans doute ce qui distingue le plus notre époque de celle dont nous sortons, plus volontiers séduite par les ruptures.<sup>78</sup>

Ce type de référence serait donc très présent dans la littérature contemporaine; à titre d'exemples, on pourrait citer les romans (non épistolaires, cependant) *Aliss*<sup>79</sup> de Patrick Sénécal, une version complètement décadente d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, et *Talion*<sup>80</sup> de Christian de Montella, Jacques Fansten et Louis Gardel, qui revisitent *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Pour les auteurs de littérature épistolaire, rappeler, de façon renouvelée, les œuvres devenues canoniques constituerait peut-être un moyen supplémentaire d'ancrer leurs œuvres dans l'époque contemporaine.

Baetens et Viart reprennent en quelque sorte la position de Gérard Genette, qui parle d'« une littérature contemporaine qui ne se réduit pas à la pratique hypertextuelle mais y recourt avec une visible prédilection<sup>81</sup> »; il y attache d'ailleurs

<sup>77</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, quatrième de couverture.

<sup>78</sup> Jan Baetens et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>79</sup> Patrick Sénécal, *Aliss*, Québec, Alire, 2000, 524 p.

<sup>80</sup> Christian de Montella, Jacques Fansten et Louis Gardel, *Talion*, Seuil, 2003, 820 p.

<sup>81</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 236.

toute une terminologie. Le terme *hypertexte*<sup>82</sup> utilisé par Genette s'applique à « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte<sup>83</sup> ». Le texte antérieur auquel s'attache l'hypertexte se nomme *hypotexte*. Ce sont ces expressions qui s'appliquent à la relation existant entre *Septuor* et *Les Liaisons dangereuses*, le premier étant l'hypertexte du second, lequel constitue l'hypotexte du premier. Genette précise encore cette terminologie, invoquant la diversité des relations pouvant exister entre deux textes. Il serait inutile et fastidieux de reproduire ici toutes ces définitions; seule celle de *forgerie*, qui constitue le type de transformation particulier liant les deux œuvres mentionnées, sera donc retenue. La forgerie est définie comme une imitation — l'auteur d'une imitation « raconte une tout autre histoire [...] mais en s'inspirant pour le faire d'un type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par [l'auteur de l'hypotexte]<sup>84</sup> » —, une imitation sérieuse. En reprenant la base de l'histoire imaginée par Laclos, le genre épistolaire qui l'avait si bien servi, le style utilisé dans les lettres, les thèmes principaux, Pujade-Renaud et Zimmermann ont donc créé une œuvre relevant de la forgerie.

En somme, la littérature épistolaire contemporaine se révèle profondément liée au contexte littéraire et social dans lequel elle s'inscrit. Non seulement présente-t-elle le caractère éclaté propre aux productions contemporaines, mais elle fait une utilisation significative des nouvelles technologies de la communication, se voulant à l'image de la société des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Les créations épistolaires des dernières années exploitent également les nouvelles techniques d'impression, telle l'utilisation de l'image, créant ainsi de nouveaux enjeux, dont certains ont été explorés dans ce premier chapitre. Il convient maintenant d'expliquer comment la forme des œuvres

---

<sup>82</sup> Il importe de distinguer l'hypertexte décrit par Genette de l'hypertexte informatique, ce texte qu'on lit directement sur l'écran d'un ordinateur et dont les différentes parties sont reliées entre elles par des liens virtuels permettant d'y accéder dans un ordre aléatoire.

<sup>83</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 14.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 12.

épistolaires a évolué. Le prochain chapitre s'attachera à démontrer que l'ajout de l'image et l'utilisation de l'aspect matériel de la lettre mènent à une lecture plus active, et que la mise en pages des romans doit être prise en considération. Ces questions théoriques seront illustrées par de nombreux exemples tirés des œuvres du corpus, proposant ainsi une étude plus concrète des enjeux formels de la littérature épistolaire contemporaine.

## CHAPITRE II

### LA MATÉRIALITÉ DES ŒUVRES ÉPISTOLAIRES CONTEMPORAINES

La lettre possède deux aspects fondamentaux : son texte — qui sera étudié dans le troisième chapitre — et son corps, qui constitue le sujet principal de ce deuxième chapitre. En effet, la lettre est probablement la seule production littéraire dont le côté matériel revêt une aussi grande importance; le premier chapitre a d'ailleurs fait valoir la notion de fétichisme qui lui est rattachée. C'est cette particularité qui sous-tend la principale innovation survenue dans le champ de la littérature épistolaire depuis sa renaissance : l'exploitation matérielle de la lettre dans les œuvres contemporaines. Comme on l'a vu, l'objet-lettre a toujours été très important dans la correspondance, sa production et sa réception relevant même du rituel<sup>1</sup>. Toutefois, cette importance ne se reflétait que dans le discours des romans, et non dans leur matérialité : le lecteur n'avait accès qu'à la parole du personnage sur la graphie, le papier ou l'aspect de l'enveloppe. C'est ce que souligne Geneviève Haroche-Bouzinac :

[La] dimension matérielle [de la lettre] s'accorde à la personnalité des scripteurs. Comme le remarquent les chercheurs en archives et les éditeurs de correspondance, la publication (hormis l'impression en *fac-similé*) ne peut restituer cet aspect. Vue, toucher, odorat, tous ces sens sont mis à contribution pour remplacer la présence. Le contenu du message intègre ces éléments et les commente fréquemment.<sup>2</sup>

Mais les progrès des techniques d'impression ont engendré une nouvelle façon de traiter et de rendre la matérialité, en en permettant l'imitation dans l'œuvre littéraire. D'abord, l'image a pu y être intégrée<sup>3</sup>. Plus récemment, de nouvelles techniques sont apparues, rendant possible entre autres le collage d'éléments sur les pages (comme les

---

<sup>1</sup> Voir page 22.

<sup>2</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 39.

<sup>3</sup> De nouvelles formes littéraires ont ainsi pu être développées, telle la bande dessinée : « bande dessinée et cinéma n'ont dû leur naissance tardive — comparativement à la littérature — qu'à l'évolution des techniques, soit, pour la bande dessinée, l'invention de la lithographie » (Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 9-10).

enveloppes dans les livres-objets de Nick Bantock). L'avancée des différents logiciels (de traitement de textes, entre autres) a également joué un rôle significatif, permettant au roman traditionnel d'adopter une mise en pages plus aérée et comportant davantage de divisions, reproduisant ainsi certaines caractéristiques de la lettre véritable<sup>4</sup>. Ces progrès constants, et de plus en plus rapides, ont fait naître dans certains secteurs du champ littéraire, et particulièrement dans celui de la littérature par lettres, une recherche incessante d'innovation matérielle : à l'instar de la littérature pour la jeunesse<sup>5</sup>, la fiction épistolaire regroupe aujourd'hui des œuvres extrêmement différentes les unes des autres sur ce plan — le premier chapitre de ce mémoire l'a d'ailleurs mis en évidence — et tend, depuis quelques années, à repousser les limites du champ épistolaire traditionnel. C'est ainsi que des œuvres de plus en plus éclatées voient le jour, tout comme nombre de productions artistiques intégrant la lettre<sup>6</sup>. Jean Perrot, dans un article sur la littérature jeunesse, observe d'ailleurs que « [c']est bien la recherche d'un renouvellement incessant qui anime la créativité dans le domaine du livre de jeunesse<sup>7</sup> », affirmation qu'on pourrait également appliquer à la littérature épistolaire contemporaine.

Cette créativité s'est bien sûr traduite par la production de nouvelles formes, mais aussi par le renouvellement de la présentation des romans par lettres (romans

<sup>4</sup> Si la littérature épistolaire canonique ne pouvait reproduire l'aspect matériel réel des lettres, elle mettait tout de même en œuvre d'autres effets de réel dans le discours, dont la tentative d'authentification qui sera étudiée dans le chapitre 3 (section 3.1.1).

<sup>5</sup> Jean Perrot définit le secteur du livre pour la jeunesse comme « un ensemble complexe et néanmoins fascinant de livres et d'objets difficiles à définir [...]. La multiplication de telles productions dans le système des objets contemporains dessine un ensemble qui va du livre animé [...] et de l'album jusqu'aux bandes dessinées [...], à la presse [...], aux livres reproduisant les scénarios de films de cinéma, jusqu'aux romans illustrés. » (Jean Perrot, « Le dynamisme de l'édition pour la jeunesse », in Jean-Yves Mollier (dir.), *Où va le livre?*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, La Dispute, coll. « États des lieux », 2002, p. 112 et 126.)

<sup>6</sup> À ce titre, la performance artistique « Voyage stationnaire », présentée en février 2004 au Centre Dare-dare (Montréal), doit être signalée : les artistes Édouard Pretty et Ève Dorais ont envoyé, pendant six mois, des cartes postales de l'étranger à des destinataires inconnus, leur racontant leur voyage — imaginaire —, sans quitter leur cuisine de Montréal. La réunion de toutes ces cartes a ensuite engendré une exposition s'inscrivant autant dans le champ des arts visuels que dans celui de la littérature : la lecture des cartes postales formait une histoire palpitante, alors que leur disposition dans la cuisine d'un faux-appartement présentait un intérêt esthétique certain.

<sup>7</sup> Jean Perrot, *op. cit.*, p. 129.

traditionnels, par courriels et par télécopies, et romans hybrides). Chacun de ces types d'œuvres a fait naître des problématiques qui lui sont propres, et qui seront étudiées dans ce chapitre. Mais avant de se pencher sur ces différents éléments, il importe de définir sommairement les changements techniques et sociaux qui ont eu, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, un impact sur le monde du livre et, par conséquent, sur leur présentation matérielle.

### 2.1. L'évolution du contexte historique<sup>8</sup>

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, depuis l'âge d'or de la littérature épistolaire, le monde du livre et de l'imprimé en général a connu de profonds changements. Effectivement, on ne produit plus le livre aujourd'hui comme on le faisait au temps de Laclos : de nombreuses mutations sont survenues dans ce secteur, particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Albert Labarre, « [des] innovations techniques, liées à la révolution industrielle, ont assuré à la production du livre une croissance extraordinaire<sup>9</sup> » pendant cette période, entre autres par une évolution des techniques d'impression (assurant plus de rapidité) et une production accrue de papier (grâce à de nouvelles machines et à l'utilisation de matières premières moins rares). L'augmentation de la quantité d'ouvrages ainsi produits a entraîné une baisse des prix qui, combinée à la nouvelle logique de consommation de la période industrielle, a assuré un marché florissant à l'imprimé. L'alphabétisation croissante a également joué un rôle important en faisant augmenter le nombre de consommateurs potentiels. Le secteur du livre, dont la prospérité était ainsi assurée, a alors pu se diversifier, jouer sur la présentation de l'œuvre. Ces grandes innovations se sont poursuivies au XX<sup>e</sup> siècle : les années 1990 ont vu naître, entre autres, la digitalisation des techniques d'imprimerie, qui sont aujourd'hui complètement dématérialisées, et ont

<sup>8</sup> Le but de cette section n'est pas de présenter une histoire du livre, mais uniquement de rappeler quelques éléments qui permettront de mieux comprendre mon objet. Pour plus d'informations sur l'histoire du livre, consulter Albert Labarre, *Histoire du livre*, 8<sup>e</sup> édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2001, 128 p.; et Frédéric Barbier, *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, coll. « U — Histoire », 2000, 304 p.

<sup>9</sup> Albert Labarre, *op. cit.*, p. 105.

été le cadre de leur diversification (apparition de l'imprimerie au laser, au jet d'encre, par transfert thermique, etc., de nouveaux procédés qui permettent une meilleure qualité visuelle). « Le développement continu de l'informatique et des procédés électroniques implique une évolution profonde du livre et de l'édition<sup>10</sup> », une évolution incessante qui est à la base de la recherche constante d'innovation et qui se répercute sans aucun doute sur la littérature épistolaire contemporaine. Les œuvres choisies dans mon corpus le démontrent d'ailleurs très bien : les romans présentent une mise en pages reproduisant certaines caractéristiques de la « vraie » lettre (rendue possible par les logiciels de traitement de texte), utilisent différentes polices de caractères pour imiter les graphies particulières des correspondants, font appel aux techniques de reproduction de l'image, etc. Quant au récit illustré, à la bande dessinée et au livre-objet, ils font appel à l'illustration et au collage d'éléments sur les pages pour former une œuvre où le texte n'est plus le seul générateur de sens, imposant au lecteur une participation accrue que ce soit par le déchiffrement de deux langages différents (texte et images) ou par la manipulation exigée.

## 2.2. L'illustration et le collage : le récit illustré, la bande dessinée et le livre-objet

La série « Lou », *Inconnu à cette adresse*, *Lettres au maire de V.*, la série « XX<sup>e</sup> ciel.com », la série « L'Étoile du matin » : chacune de ces œuvres, à sa manière, utilise la matérialité du livre et de la lettre pour mettre en valeur la correspondance en tant que texte, en tant qu'objet, parfois même en tant que processus. En effet, la production comme la réception de la lettre sont une « [s]uite ordonnée d'opérations aboutissant à un résultat » — c'est ainsi que *Le Petit Robert* (2000) définit le processus —, la production demandant un processus de réflexion avant l'écriture, et la réception, un processus de manipulation avant la lecture. Bref, la matérialité de ces types d'œuvres sert le texte et l'acte épistolaires, à travers la mise

<sup>10</sup> Albert Labarre, *op. cit.*, p. 123-124.

en place de problématiques qui sont particulières à chacun et qu'il convient d'explorer<sup>11</sup>.

### 2.2.1. La série « Lou »

*Ta Lou qui t'aime* et *Ma Lou adorée* d'Élisabeth Brami proposent une mise en image de l'écriture de la jeune protagoniste, Lou. L'illustratrice Béatrice Poncelet a dessiné autant le papier que la graphie du personnage. À l'exception de petites illustrations reprenant certains thèmes du discours — par exemple, une partition musicale lorsque Lou parle de ses cours de piano —, c'est l'écriture qui constitue l'image. Inversement, l'image constitue l'écriture : voilà une illustration plutôt concrète de l'éclatement des frontières discuté dans le premier chapitre. Ici, aucune distinction n'est possible entre le langage visuel et le langage écrit puisqu'ils se confondent.

Selon Reinhard Krüger, « nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en pages et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture<sup>12</sup> ». Dans les lettres de Lou, en effet, la spatialité de l'écriture (ou la matérialité du texte) est bien exploitée : l'écriture n'est pas considérée uniquement comme une représentation de la langue, mais plutôt comme un signe visuel, une image. Le mot regagne son statut de signe triple : « Il faut d'abord mettre en évidence le fait que le mot est un signe à plusieurs dimensions : à dimension sémantique, phonétique et graphique.<sup>13</sup> » Élisabeth Brami et Béatrice

<sup>11</sup> Il importe ici de noter que cette section constitue surtout un travail d'observation.

<sup>12</sup> Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », in *Signe/Texte/Image*, sous la dir. d'Alain Montandon, Lyon, Césura Lyon, 1990, p. 17. La conception du livre en tant qu'objet total s'apparente évidemment à la conception de la lettre comme texte et objet.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54. Áron Kibédi-Varga abonde aussi en ce sens, bien qu'il néglige l'aspect sémantique : « Le texte [...] relève à la fois de l'ouïe et de la vision. Oral, il se visualise par la présence d'un destinataire : son corps et ses gestes sont inséparables de ce que nous entendons. Écrit, il se visualise par la typographie, le format des pages, etc. — tout en restant oral dans la mesure où nous mimons mentalement l'intonation supposée du destinataire. Le texte n'échappe jamais à aucun des deux sens,

Poncelet proposent ainsi une diégèse suivie mais où la valeur sonore des mots est exploitée — par exemple, les correspondantes font appel à différents jeux de mots, dont des allitérations et des rimes : « Ma chère Mamouche chérie (il faut prononcer aussi vite que “Les chemises de l’archiduchesse...”<sup>14</sup>) » —, au même titre que leur valeur graphique, comme dans ce passage sur la graphie de Lou : « Comment tu trouves ma nouvelle écriture penchée?<sup>15</sup> » Le commentaire sur l’écriture n’est certes pas nouveau dans la littérature épistolaire, mais, comme pour la texture du papier et le parfum de la lettre, il fallait jusqu’ici se fier uniquement à la parole du personnage; le lecteur d’une œuvre contemporaine peut au contraire voir l’écriture, en juger par lui-même. De plus, la graphie constitue une façon inédite d’appréhender le personnage de Lou; conjointement avec le discours, l’écriture révèle la jeune fille. Par exemple, on note une évolution sensible de la graphie entre les deux volumes de la série, qui se déroulent dans le cadre de deux étés consécutifs dans la vie de Lou, âgée de 9 puis de 10 ans<sup>16</sup> : le passage de l’enfance à l’adolescence se perçoit non seulement dans le texte, mais aussi dans l’image, dans l’écriture, qui est moins tremblante et témoigne d’une plus grande confiance en soi, ou du moins d’une pratique plus assidue de l’écriture. L’image vient ici compléter le texte, combler les non-dits, elle apporte des informations que le texte ne pourrait pas donner. En effet, comme on le verra dans le troisième chapitre<sup>17</sup>, il est impossible pour le scripteur de se représenter de façon tout à fait juste puisqu’il n’a pas une vision objective de lui-même. Ainsi, Lou ne serait pas en mesure de porter un tel jugement sur sa graphie : d’abord, elle n’a pas en sa possession, contrairement au lecteur, un exemple de son ancienne écriture qui lui permettrait de faire la comparaison. De plus, la petite ne saurait probablement

---

notre perception est toujours double. » (*Discours, récit, image*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1989, p. 90.)

<sup>14</sup> Élisabeth Brami, *Ta Lou qui t’aime*, *op. cit.*, lettre 7.

<sup>15</sup> Élisabeth Brami, *Ma Lou adorée*, *op. cit.*, lettre 2. Notons que les interrogations du personnage sur sa graphie vont de pair avec la « quête d’identité et d’autonomie de l’adolescence » dont parle Daniela Di Cecco dans son ouvrage *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec* (Montréal, Remue-ménage, 2000, p. 35).

<sup>16</sup> Voir les annexes D et E, p. 119-120.

<sup>17</sup> Voir la section 3.2 sur l’autoreprésentation.

attribuer l'assurance de l'écriture à une maturité nouvellement acquise. Par conséquent, son discours ne reflèterait pas nécessairement ce que la graphie laisse percevoir. Ici, texte et image sont utilisées de concert dans la détermination du personnage.

Par ailleurs, la reproduction de la graphie donne également accès aux ratures et aux ajouts de mots dans la lettre. Ainsi, le lecteur voit le soin apporté à l'élaboration de la lettre (les fautes d'orthographe sont corrigées, certaines lettres sont refaites plus clairement). Il perçoit aussi le processus d'écriture et l'évolution de la réflexion par l'ajustement des phrases, probablement lors de la relecture de la lettre. Par exemple, lorsque Lou demande à sa grand-mère si on peut être vraiment amoureuse à son âge, elle biffe le point d'interrogation qui termine la phrase pour ajouter : « (pour de vrai : pas comme Camille [est amoureuse] de [Leonardo] Di Caprio)<sup>18</sup> ». Encore une fois, la mise en image de l'écriture est ici révélatrice du personnage. Il convient toutefois de souligner que, si l'exploitation de la matérialité est fort différente, elle suppose les mêmes *topoi* qui étaient à l'œuvre dans la littérature épistolaire canonique. Entre autres, les ratures laissent deviner une certaine spontanéité de l'écriture, et évoquent la sincérité. Les figures de correction<sup>19</sup>, reproduites ici graphiquement, faisaient aussi partie du discours des romans de l'âge d'or : il n'était pas rare qu'un personnage amoureux s'excuse d'avoir laissé échapper tel propos en affirmant écrire spontanément, sans réfléchir<sup>20</sup>.

Enfin, l'illustration de l'écriture permet aussi l'intégration de commentaires graphiques au discours. En effet, la dimension variable des lettres a une valeur

<sup>18</sup> Élisabeth Brami, *Ma Lou adorée*, op. cit., lettre 8.

<sup>19</sup> Voir la section 3.3.2 de ce mémoire pour une brève analyse de la fonction qu'occupent les figures de correction dans la rhétorique épistolaire.

<sup>20</sup> Geneviève Haroche-Bouzinac cite notamment un passage de la troisième des *Treize Lettres amoureuses d'une dame à son cavalier* de Boursault (1700) : « La plus grande marque d'amour que vous me puissiez donner (j'ai pensé dire d'amour, et j'en aurais eu un regret sensible), comme j'écris sans réflexion, et que je ne relis pas ce que j'écris, si malheureusement ce mot m'échappe, je vous prie d'avoir une assez bonne opinion de moi pour croire que je n'ai voulu mettre qu'amitié, et que ma plume est allée plus vite que ma pensée. La plus grande marque, dis-je, que vous me puissiez donner d'une tendre et véritable amitié... » (*Op. cit.*, p. 140.)

expressive certaine : certains passages dénotant un grand enthousiasme sont rédigés en caractères plus gros — « Ça va être SUPER!<sup>21</sup> » —, et ceux évoquant des moments difficiles, en caractères plus petits — « [Cet] hiver, quand tu as été malade, j'ai cru que tu étais morte (j'ai même peur d'écrire le mot).<sup>22</sup> » L'illustratrice utilise le jeu graphique pour mimer l'intonation et ainsi orienter le sens du texte, exploitant d'un même coup le sens, le son et l'aspect visuel du mot. L'image est utilisée pour donner plus de puissance au discours, pour lui conférer une intensité difficilement reproduite par les mots. Notons toutefois que l'image, ici, n'occupe pas une fonction inédite : constituant une nouvelle façon de mimer l'intonation, elle reprend en fait une fonction assurée, dans les romans épistolaires canoniques, par la ponctuation. Dans les *Lettres d'une Péruvienne*, par exemple, le personnage de Zilia écrit : « Tu m'as vue à tes pieds, barbare Aza, tu les as vus baignés de mes larmes, et ta fuite... Moment horrible! [...] Mais, déjà arrivé en Espagne au comble de ses vœux... Regrets inutiles! Désespoir infructueux!... Douleur, accable-moi.<sup>23</sup> » On voit bien que le point d'exclamation et les points de suspension, qui révèlent l'émotion et imitent le soupir (en ce qui concerne les points de suspension), donnent au texte une dimension expressive relevant de l'oralité. La matérialité constitue donc, dans la série « Lou », une façon renouvelée de rendre des éléments déjà présents dans les œuvres épistolaires.

### 2.2.2. *Inconnu à cette adresse*

Dans ce roman bref illustré, l'utilisation de l'image est ponctuelle : une seule illustration est présente, à la toute fin du récit, constituant la chute de la diégèse. Il convient toutefois de rappeler que cette seule image, une enveloppe portant le sceau de la poste « Inconnu à cette adresse », est particulièrement forte : elle a un grand

<sup>21</sup> Elisabeth Brami, *Ta Lou qui t'aime*, op. cit., lettre 9. Voir l'annexe D, p. 119.

<sup>22</sup> Elisabeth Brami, *Ma Lou adorée*, op. cit., lettre 6.

<sup>23</sup> Madame de Grafigny, « *Lettres d'une Péruvienne* », in Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon (éd.), op. cit., p. 358.

pouvoir narratif (évoquer la mort du personnage) et témoigne d'une vengeance épistolaire réussie. Privilégier l'image au détriment des mots pour clore le récit ajoute à la brutalité de la chute puisque toute l'information contenue dans l'illustration est intégrée d'un seul coup par le lecteur : alors que le discours textuel doit être parcouru signe après signe, l'image peut au contraire être déchiffrée en bloc au premier regard. Selon Jan Baetens, « l'image est étudiée comme un signe spatial, dont les parties s'offrent *simultanément* à la vue, là où, rivée à la ligne, l'écriture se prête à une lecture essentiellement *temporelle*.<sup>24</sup> » L'information écrite est par conséquent déchiffrée petit à petit et dans un ordre prédéterminé, ce qui n'est pas le cas pour l'information contenue dans l'image : tel qu'expliqué dans le premier chapitre<sup>25</sup>, le type de lecture requis par chacun de ces langages est différent, l'image demandant une lecture dite tabulaire et l'écriture, une lecture dite linéaire. Il existe d'ailleurs un contraste important entre l'élaboration très graduelle de la vengeance épistolaire et son aboutissement, cette enveloppe annonçant la mort de l'Allemand. Le choix d'intégrer l'image au roman bref relève donc de l'efficacité narrative. Encore une fois, cependant, la matérialité constitue simplement une nouvelle façon de traiter un enjeu déjà présent dans la fiction par lettres : le problème de la chute. Janet G. Altman s'attache entre autres à cette question et note les principaux motifs utilisés pour expliquer la cessation de la correspondance, dont la mort, la renonciation à l'amour et la réunion des amis éloignés<sup>26</sup>. Selon la théoricienne, la lettre, en plus d'être le véhicule de la narration, a souvent une valeur symbolique : elle peut être signe de vie, d'amour, etc. La cessation de la correspondance constitue donc autant la chute de l'histoire que la rupture de ce symbole. L'image d'*Inconnu à cette adresse*, qui évoque la mort du personnage, s'inscrit ainsi dans cette catégorisation.

---

<sup>24</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 47. L'auteur souligne.

<sup>25</sup> Voir p. 28.

<sup>26</sup> Janet G. Altman, *op. cit.*, p. 154.

### 2.2.3. *Lettres au maire de V.* et la série « XX<sup>e</sup> ciel.com »

Bien qu'il s'agisse dans les deux cas de bandes dessinées comportant une relation épistolaire, l'œuvre d'Alex Barbier et la série d'Yslaire traitent la lettre différemment. À ce sujet, il a été souligné que la première parle *par* lettres, alors que la seconde parle plus souvent *de* lettres. En effet, les *Lettres* forment une correspondance traditionnelle, par lettres manuscrites; de plus, toute l'œuvre est épistolaire, c'est-à-dire que le seul texte présent est celui contenu dans les lettres. L'échange se fait entre différents membres de la communauté de V., qui adressent tous leurs lettres au maire de la ville. Il semble qu'un loup-garou menace les habitants du village, qui transmettent au maire ragots et suppositions sur leurs concitoyens, chacun accusant son voisin d'être la dangereuse bête. Ce sont en général ces suppositions qui sont représentées graphiquement (mais les cases montrent aussi parfois la situation d'écriture — une main tenant une plume devant une feuille de papier — ou ce que le scripteur voit pendant sa rédaction). Le tout se faisant bien sûr sous le couvert de l'anonymat, il est impossible pour le lecteur de déterminer la vérité.

À l'inverse, la série « XX<sup>e</sup> ciel.com » privilégie une correspondance électronique, qui ne comporte que des séquences filmiques, donc des images, envoyées par courrier électronique, et aucun texte<sup>27</sup>. Le texte de la bande dessinée est constitué pour la majeure partie des commentaires et réflexions du personnage principal et narratrice, la psychanalyste Eva Stern, sur différents événements et sur les courriels qu'elle reçoit, et pour le reste de dialogues entre différents protagonistes. Le début de *Mémoires 99* présente bien quelques courriels (on en compte cinq), mais, comme ils servent davantage à introduire la suite de l'intrigue, ils ne seront pas pris en considération ici. Les séquences filmiques représentent des fragments de la vie d'Eva, de la vie de son frère Frank (supposément tué lors de la Seconde Guerre mondiale), et d'événements marquants du XX<sup>e</sup> siècle. Envoyés par un destinataire

<sup>27</sup> Voir l'annexe H, p. 123.

anonyme (nommé « @nonymous »), les courriels laissent supposer que Frank Stern est toujours vivant, ou plutôt qu'il est devenu un ange, être immortel tentant de communiquer un message à sa sœur maintenant très âgée. Bref, en ce qui a trait à l'échange épistolaire, on peut affirmer que la série élude « les rapports classiques du texte et de l'image : l'image étant d'ordinaire censée illustrer le texte, le texte étant censé légènder l'image<sup>28</sup> ». L'absence de texte rend les courriels particulièrement difficiles à déchiffrer (même pour le personnage destinataire) : les images n'ont à première vue aucun lien entre elles, et rien ne vient les expliciter. C'est d'ailleurs ce qui permet à l'intrigue et au mystère de se construire. Les courriels relevant davantage du message codé que de la communication d'informations, ils donnent à l'œuvre un côté obscur qui vient réitérer son appartenance au genre fantastique. Il importe toutefois que le lecteur demeure attentif aux nombreuses significations que peuvent comporter les images : comme elles ne sont pas vraiment circonscrites ni orientées par le texte — les suppositions d'Eva guident la réflexion du lecteur, mais comme ce ne sont que des suppositions, elles peuvent l'amener dans une mauvaise direction —, elles conservent le caractère polysémique qui leur est inhérent<sup>29</sup>. On pourrait ainsi soutenir que l'absence de texte dans cette série permet aux images de dévoiler toutes leurs significations; elle impose au lecteur de s'arrêter pour réfléchir à ces séquences filmiques dont le sens, n'étant pas dicté, pourrait être pluriel.

Les *Lettres au maire de V.* comportent un rapport texte/image plus classique. La correspondance textuelle et manuscrite semble relativement compréhensible : bien que l'anonymat des scripteurs rende l'intrigue difficile à élucider, le message contenu dans les lettres demeure clair. Mais même si le discours épistolaire est compréhensible en lui-même, il demeure néanmoins indissociable de l'image. Deux

<sup>28</sup> Jean Dermay, « Le visible et le lisible dans les œuvres croisées de Michel Butor et André Villers », in Jean-Louis Bonnat (dir.), *Des mots et des images pour correspondre. Actes du 2<sup>e</sup> colloque international « Les correspondances »* (13-14-15 septembre 1984), Nantes, Université de Nantes, 1986, p. 181.

<sup>29</sup> Roland Barthes rappelle en effet que « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une "chaîne flottante" de signifiés », et que « [l]a polysémie produit une interrogation sur le sens » (*L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 31).

types de rapport texte/image, empruntés à Dominique Demers, semblent ici à l'œuvre. D'abord, certaines sections relèvent de ce que Demers appelle le « texte euphémique » : « [le] texte sert souvent à préciser, mais il lui arrive aussi de se faire particulièrement discret, d'en dire volontairement moins.<sup>30</sup> » C'est le cas entre autres lorsque le scripteur de la lettre, qui semble être un enfant, écrit : « Après ma maman est venue / Pour me calmer elle a dit / Je l'aime / Et elle aussi elle m'aime et je l'aime aussi.<sup>31</sup> » Le lecteur s'attendrait alors à des images plutôt tendres; les vignettes accompagnant le texte montrent plutôt une grosse femme en petite tenue, dans des poses lascives. Le texte de la lettre est donc ici purement euphémique, et le sens se trouve véhiculé surtout par l'image. D'une certaine façon, le lecteur n'a pas accès à tout le sens que recèle l'œuvre s'il ne s'attache qu'au texte. Le même phénomène se produit dans d'autres parties de la bande dessinée, avec le rapport de « l'image interprète libre » : « [l']image impose ici sa propre vision du monde, tant pis s'il y a détournement de sens. La sobriété du texte encourage cette autonomie de l'image. Le texte sert de point de départ; à partir de là, l'image se croit tout permis.<sup>32</sup> » Dans ce cas, l'image ne dit pas nécessairement moins que le texte, mais elle dit autre chose. On remarque ce type de rapport entre autres lorsqu'un personnage écrit : « Oh! Vous, vous collectionnez les amants, qu'elle m'a dit, la concierge. / Je me fabrique des souvenirs, que je lui ai répondu, pour quand je serai vieille comme vous!<sup>33</sup> » L'image représente alors des têtes d'hommes dans ce qui semble être des bocaliers de formol : elle interprète le texte d'une certaine façon, lui donnant une connotation autre que celle attendue par le lecteur. Celui-ci doit donc être attentif aussi bien au texte qu'à l'image, le sens de l'œuvre se trouvant dans la combinaison de ces deux aspects : si le texte ne dit pas tout ce que l'image montre, l'image est difficilement compréhensible lorsqu'elle est lue seule, compte tenu du style graphique particulier d'Alex Barbier.

<sup>30</sup> Dominique Demers, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville (Québec), Québec/Amérique Jeunesse, coll. « Explorations », 1994, p. 140.

<sup>31</sup> Alex Barbier, *op. cit.*, p. 75-76. Voir l'annexe I, p. 124.

<sup>32</sup> Dominique Demers, *op. cit.*, p. 141.

<sup>33</sup> Alex Barbier, *op. cit.*, p. 27-28.

D'autre part, l'image dans les *Lettres au maire de V.* comporte, au même titre que les lettres, plusieurs changements de points de vue. En effet, même si les relations entre le texte et la représentation visuelle varient (représentation de la situation d'écriture, des ragots contenus dans la lettre ou de ce que le scripteur voit pendant la rédaction, tel que mentionné plus haut), l'image suit généralement le regard du destinataire, elle est directement liée à sa propre perception des choses. Cette variation des points de vue (visuels) est particulièrement pertinente dans une bande dessinée utilisant la lettre, car elle constitue l'un des aspects fondamentaux de la théorie de l'épistolaire : dans les œuvres polyphoniques, c'est-à-dire qui présentent un réseau de correspondance entre plusieurs personnages, le lecteur est confronté à « plusieurs visions du monde. La multiplication des personnages entraîne la multiplication des points de vue et des éclairages.<sup>34</sup> » Jean Rousset parle plutôt d'une « perspective divisée — par rupture, alternance, permutation. Tel est le statut du roman par lettres, qui fragmente l'optique du livre en foyers multiples et organise la ronde des points de vue [...].<sup>35</sup> » Ainsi, chaque lettre d'un destinataire différent est illustrée par ce que ce personnage voit ou a vu. Le langage pictural reprend ainsi le *topos* du point de vue, une caractéristique importante du langage textuel particulier à l'épistolaire.

Cette perspective est par ailleurs tout à fait opposée à celle choisie dans *Mémoires 98* et *Mémoires 99*, qui privilégie une perspective unifiée. La série ne respecte pas l'optique caractéristique du roman épistolaire, qui « abolit plus ou moins totalement le narrateur omniscient, commentateur ou du moins orienteur du propos, pour laisser comme face à face le lecteur et la voix propre des personnages<sup>36</sup> ». Elle s'en écarte à la fois par le texte et par l'image. Le texte, d'abord, ne laisse place qu'à la vision d'Eva, qui est la narratrice de la majeure partie de la série. Il n'existe qu'un seul *je* dans la narration, et c'est celui de la vieille dame. Et comme les courriels ne contiennent pas de texte, ce *je*, ce regard subjectif n'est pas celui qui s'exprime dans

<sup>34</sup> Julien Harang, *L'Épistolaire*, Paris, Hatier, coll. « Profil histoire littéraire », 2002, p. 94.

<sup>35</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>36</sup> Lucie Desjardins et Marc-André Bernier, « Épistolaire », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 187.

la correspondance. Il existe donc bel et bien un narrateur (quoique non omniscient), qui commente et oriente le propos. L'image, pour sa part, laisse percevoir une instance omnisciente : si le texte reflète la conscience et le regard d'Eva, l'illustration s'en écarte, s'élève et montre la narratrice qui s'exprime. Le lecteur la voit qui réfléchit devant son écran d'ordinateur, qui s'allume une cigarette, qui reçoit une jeune stagiaire dans son bureau. Il existe donc une tension entre la perspective adoptée dans le texte et la perspective adoptée dans l'image : celle-ci a beau suivre la psychanalyste, s'attacher à ses pas, elle ne rend pas son regard, elle ne dit pas *je*.

#### 2.2.4. La série « L'Étoile du matin »

*Le Griffon*, *Alexandrie* et *L'Étoile du matin* racontent l'histoire d'un jeune couple, Isabella et Matthew, dont le destin est lié à celui de Sabine et Griffon, des personnages qui semblent venir d'un autre monde. Ensemble, ils mènent un combat contre les forces du mal qui tentent de renverser l'ordre du monde. Les œuvres de Nick Bantock sont les seuls livres du corpus à exploiter aussi bien le langage visuel que l'aspect de la manipulation, qui sont tous deux reliés au « paratexte<sup>37</sup> de la lettre » : si on considère que la lettre est un texte dans sa totalité, tout ce qui l'entoure et la présente — l'enveloppe, le timbre, l'estampe de la poste, les éléments joints, le papier, etc.<sup>38</sup> — devient son paratexte. Dans le livre-objet, le paratexte épistolaire

<sup>37</sup> Rappelons que Gérard Genette définit ainsi le paratexte : « L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte [...]. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* [...]. » Il poursuit un peu plus loin, expliquant que le paratexte « est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être et qui est le texte. Quelque investissement esthétique ou idéologique [...], quelque inversion paradoxale qu'y mette l'auteur, un élément de paratexte est toujours subordonné à "son" texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence. » (*Seuils*, *op. cit.*, p. 7 et 17.)

<sup>38</sup> Inclure le papier et la graphie, par exemple, dans les éléments paratextuels peut sembler discutable puisque l'aspect matériel de la lettre, à la fois objet et texte, n'est pas toujours « subordonné » au texte. Mais je suivrai ici Gérard Genette : « [Il] faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède,

joue incontestablement un rôle : l'enveloppe, d'abord, est le support du nom et de l'adresse du destinataire, ainsi que des différents sceaux de la poste et du timbre. Ces informations annoncent en quelque sorte le contenu de la lettre. En effet, tandis que le nom et l'adresse indiquent au lecteur qui est le destinataire de la lettre, l'oblitération de la poste permet de déterminer qui est le scripteur, ou du moins la ville d'où la lettre a été expédiée, ce qui en donne déjà un bon indice. Avec ces renseignements, le lecteur sait dans quelle partie de la correspondance globale devra se ranger l'information qu'il s'apprête à lire (la série présentant un réseau de correspondance entre quatre personnages, plusieurs dialogues s'installent); quel style sera adopté dans la lettre, chacun des correspondants possédant son style propre; à quelles questions celle-ci répondra probablement, puisqu'il aura lu la lettre précédente de cet échange; la longueur relative de la missive, finalement, une carte postale étant souvent beaucoup moins longue qu'une lettre avec enveloppe. Le papier et la calligraphie, pour leur part, suggèrent le soin apporté à la lettre, tandis que les éléments joints (par exemple, une carte d'affaire ou un dessin) sont présents à titre explicatif ou performatif — un dessin de Matthew pour démontrer son nouveau talent<sup>39</sup>, un reçu permettant à son détenteur d'aller chercher un colis mystérieux<sup>40</sup>, ou encore un lion de papier en guise de talisman<sup>41</sup> —, mais toujours reliés à un passage de la lettre.

D'autre part, les timbres et les enveloppes (ou le recto des cartes postales) possèdent, outre leur fonction paratextuelle, un caractère artistique indéniable. Il a d'ailleurs été mentionné dans le premier chapitre que les livres-objets de Nick Bantock relevaient à la fois du roman et du livre d'art : l'image présente donc, sous une forme littéraire et de façon originale, l'art postal de Bantock. Contrairement à la bande dessinée, dont l'image est narrative et constitue un langage illustrant une diégèse, celle du livre-objet est non narrative : elle ne fait pas progresser l'histoire et

---

par exemple, des choix typographiques, parfois très significatifs, dans la composition d'un livre), ou purement factuelles. » (*Ibid.*, p. 13.)

<sup>39</sup> Nick Bantock, *Alexandrie*, *op. cit.*, lettre 4.

<sup>40</sup> Nick Bantock, *Le Griffon*, *op. cit.*, lettre 6.

<sup>41</sup> Nick Bantock, *L'Étoile du matin*, *op. cit.*, lettre 10.

ne constitue pas une trame narrative. Le sens complet de l'œuvre se trouve donc dans le texte seulement. Toutefois, cette image joue un rôle important dans l'orientation du propos en créant une ambiance mystérieuse qui accompagne la diégèse et en ajoutant une touche matérielle d'exotisme à l'intrigue, qui se déroule entre autres en Égypte et à Paolo, ville d'un univers inconnu. L'art visuel contribue ainsi à encadrer l'histoire.

La manipulation du livre-objet constitue également un aspect qu'il importe d'étudier. Le lecteur, pour parvenir à déchiffrer le texte, doit ouvrir les enveloppes, en extraire les lettres et les déplier; l'acte de lecture devient donc plus conscient, moins mécanique. Effectivement, pour le lecteur avancé, la lecture est généralement devenue un automatisme, c'est-à-dire « un processus rapide, mené en parallèle et extrêmement aisé, qui n'est pas limité par la capacité de la mémoire à court terme, n'est pas sous le contrôle direct du sujet, et permet d'exercer des comportements spécialisés très performants<sup>42</sup> ». Il n'a pas à réfléchir pour tourner la page : il fait cette action sans même y penser. Ainsi, il ne prend pas conscience du fait que la lettre, avant d'être une partie de la correspondance, est un texte en soi. Christian Vandendorpe note que,

[en] plus des qualités intrinsèques de rapidité et de facilité qu'évoque la notion d'automatisme, et le fait que celui-ci « n'est pas sous le contrôle direct du sujet », c'est-à-dire qu'il n'exige pas d'attention, on notera que ce processus est mené en parallèle avec d'autres, et qu'il ne mobilise pas les ressources de la mémoire à court terme. [...] Un fonctionnement automatique est assez facile à isoler lorsqu'il s'agit d'une activité motrice, comme de marcher ou taper à la machine, et que cette activité est exercée dans des conditions idéales. Mais la dichotomie entre processus automatique et non automatique peut être trompeuse, car la plupart des activités automatiques résultant d'un apprentissage vont aussi mettre en jeu, à des degrés divers, des processus de contrôle. À titre d'exemple, même la marche pourra nécessiter toute notre attention si le terrain présente des difficultés.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Walter Schneider, Susan Dumais et Richard Shiffrin, « Automatic and Control Processing and Attention », in Raja Parasuraman et D.R. Davies (dir.), *Varieties of Attention*, Orlando, Academic Press, p. 1. Cité par Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisaion », *op. cit.*, p. 240.

<sup>43</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisaion », *ibid.*

Un livre demandant une manipulation qui sort de l'ordinaire engagera par conséquent l'attention du lecteur, l'aspect manuel de l'acte de lecture perdant sa passivité. Par la recréation du rituel de la réception de la lettre étudié dans le premier chapitre (c'est-à-dire le processus qui consiste à ouvrir l'enveloppe, à en sortir la lettre, etc.), la matérialité de la lettre est mise en évidence.

Reinhard Krüger, qui étudie les iconotextes, c'est-à-dire « des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable<sup>44</sup> », se penche plus particulièrement sur un poème dont les vers suivent une spirale au lieu de la ligne traditionnelle. À ce sujet, il soutient que

[chaque] lecteur a, au cours de son apprentissage des lettres, aussi appris la mécanique de la lecture. Si elle est suffisante pour la plupart des livres, il y a aussi des livres qui ne manquent pas de rompre avec la mécanique de la lecture et de confier au lecteur le statut de nouveau [*sic*] apprenti. Le dialogue suscité entre le lecteur et l'iconotexte qui joue sur la visualité de la page est un dialogue corporel. Il tend à la désautomatisation des habitudes qu'a pris l'œil face au texte ainsi qu'à la désautomatisation de la main lisante. [...] À défaut d'une organisation habituelle du texte, la lecture devient de manière consciente ce qu'elle a été depuis toujours : l'acte de la manipulation d'un objet dans l'espace.<sup>45</sup>

La série de livres-objets « L'Étoile du matin » agit donc de la même façon que l'iconotexte : son support inhabituel oblige le lecteur à reprendre contact, autant physiquement qu'intellectuellement, avec le livre, objet et texte, et surtout avec la lettre, également objet et texte.

### 2.3. La présentation visuelle du roman

Parce que la correspondance au XXI<sup>e</sup> siècle se pratique de différentes façons — par la lettre manuscrite, le courriel, la télécopie — et que la littérature épistolaire contemporaine est représentative de ces nouvelles pratiques d'écriture, le roman par lettres peut prendre diverses formes. Ainsi, le roman traditionnel (proposant des

<sup>44</sup> Alain Montandon, « Préface », in Alain Montandon (dir.), *op. cit.*, p. 7.

<sup>45</sup> Reinhard Krüger, *op. cit.*, p. 32.

lettres manuscrites), le roman par courriel ou par télécopies, et le roman hybride offrent des présentations visuelles spécifiques, qui permettent dans certains cas de les identifier d'un seul coup d'œil, sans même avoir parcouru le texte. Comme on l'a vu, ce sont les différentes ressources des logiciels de traitement de texte et de mise en pages qui ont permis l'évolution de la présentation des romans : jeu sur les polices de caractères, utilisation différente de l'espace de la page, reproduction de documents textuels, etc. Plusieurs moyens existent pour donner au roman le même dynamisme visuel que dans les œuvres étudiées dans la section précédente.

### 2.3.1. *La Marchande d'enfants, Septuor et Tu seras mon couteau*

Le roman de facture classique sera le premier abordé. La principale différence matérielle entre les romans contemporains et ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle se situe sans doute sur le plan de la mise en pages<sup>46</sup>. En effet, si les seconds présentaient les lettres de façon continue, c'est-à-dire l'une à la suite de l'autre en ne laissant que quelques interlignes supplémentaires entre elles, les œuvres de mon corpus proposent plutôt une seule lettre par page. Dans certains cas, comme dans *La Marchande d'enfants*<sup>47</sup> de Gabrielle Wittkop, même si la lettre (ou la fin de la lettre si elle compte plus d'une page) tient sur le recto d'une feuille, le verso demeure vierge. Ce choix de mise en pages a pour résultat, en plus de mettre le texte en valeur, de rendre la représentation de la lettre manuscrite plus fidèle à la réalité : dans une véritable correspondance, chaque lettre est complètement séparée de celle qui la suit chronologiquement, et aucun lien matériel n'existe entre elles. Comme avec le livre-objet, la lettre est mise en valeur en tant que texte en soi, et non seulement en tant que partie de la correspondance. Ainsi, même sans l'intervention de l'image ou du collage, on tente ici de reproduire le corps même de la lettre. D'autre part, cette séparation visuelle

<sup>46</sup> Il convient toutefois de noter que rien n'empêcherait la même mise en pages d'être utilisée dans une réédition contemporaine d'un roman épistolaire canonique.

<sup>47</sup> Le roman, qui se déroule au XVIII<sup>e</sup> siècle — clin d'œil à l'âge d'or de l'épistolaire? —, met en scène une maquerelle, Marguerite, qui explique par lettres le déroulement des orgies qu'elle organise à une amie qui souhaite s'initier au métier. Viols et meurtres sordides d'enfants (c'est la « marchandise » que préfèrent ses clients) sont racontés avec légèreté, plaisamment.

rend plus perceptible la distance temporelle entre les envois; comme le lecteur doit passer à la page suivante à chaque nouvelle lettre, il prend conscience qu'à cet instant s'opère une rupture, un changement. Cette présentation joue également un rôle de détermination : l'œuvre épistolaire est ainsi facilement reconnaissable. De la même façon que pour le roman par courriels, comme il sera démontré plus loin, la mise en pages du roman traditionnel est codifiée : sans que des règles aient été vraiment énoncées, une norme s'est établie, respectant la présentation sûrement la plus claire, la plus efficace pour le lecteur.

Toutefois, certains romans ne respectent pas ce type de présentation. Deux exceptions seront mentionnées ici. D'abord, *Septuor*, de Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, reprend dans un cadre contemporain *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, on l'a déjà dit. L'innocente Cécile devient Mathilde, une nouvelle professeure de l'université que l'ambition pousse à accorder ses faveurs sexuelles à son patron. Se sentant menacée, une autre professeure, Michèle, tente de lui faire perdre sa réputation en l'initiant à la débauche. L'autre roman est *Tu seras mon couteau*, de David Grossman, qui raconte l'histoire d'amour strictement épistolaire de deux inconnus, Yaïr et Myriam.

Premièrement, dans le cas de *Septuor*, on a utilisé la même mise en pages que dans *Les Liaisons dangereuses*; la stratégie est efficace, et le parallèle est rapidement fait entre les deux romans par le lecteur. Outre une présentation des lettres en continu, Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann ont également repris la mention, au début de chaque missive, des noms de l'expéditeur et du destinataire en majuscules : ainsi, « Le Vicomte de Valmont à la Marquise de Merteuil » devient « Vincent à Michèle<sup>48</sup> ». Seules différences, la date, qui se trouvait chez Laclos à la fin de chaque lettre, se trouve dans *Septuor* au début de chacune, tel que le veut maintenant l'usage; et les lettres, qui étaient numérotées dans *Les Liaisons dangereuses*, ne le sont plus.

---

<sup>48</sup> Soulignons également la correspondance des initiales : le V et le M, qui ont été conservés, facilitent l'identification de ces personnages à leurs modèles.

De son côté, *Tu seras mon couteau* propose également une mise en pages continue, mais l'effet en est différent. Le roman est divisé en deux parties : dans la première, ce sont toutes les lettres de Yaïr qui sont rassemblées, séparées simplement par quelques interlignes et la datation (très discrète, sous la forme « 5.8 » pour le 5 août, par exemple). La deuxième partie, consacrée à Myriam, semble se situer entre le journal intime et la lettre : il s'agit d'un monologue suivi, mais il est adressé à Yaïr. Tout le roman se situe visuellement davantage du côté du journal intime que de celui de l'échange épistolaire tel que présenté aujourd'hui; c'est peut-être le but recherché par l'auteur. En effet, en établissant cette ressemblance matérielle, on met également en évidence le lien discursif entre ces deux genres littéraires<sup>49</sup>. Représentative, sur ce plan, de l'éclatement des genres discuté dans le premier chapitre, l'œuvre brouille les frontières entre ces deux formes d'écriture fondées sur la subjectivité et l'intimité. Les personnages se livrent l'un à l'autre complètement, franchement, en laissant tomber leurs barrières; et cette complicité est accentuée par la présentation, qui suggère que la lettre peut être équivalente au journal intime. Bref, même lorsque la présentation diverge de celle habituellement associée au roman épistolaire contemporain, elle est signifiante et éclaire le discours.

### 2.3.2. *Et si on se rencontrait?*

Le roman par courriels se distingue à bien des égards du roman épistolaire de facture traditionnelle. D'une part, le type d'écrit privilégié, le courriel, diffère de la lettre quant au genre de discours qu'il contient, à sa longueur, etc. Il suppose aussi un rapport différent au temps et à l'espace. Mais le roman par courriels est également particulier sur le plan de la mise en pages. En effet, au premier coup d'œil, sans même lire le texte, il est généralement évident qu'une œuvre épistolaire donnée est constituée de courriers électroniques et non de lettres manuscrites. C'est le cas, entre autres, du roman *Et si on se rencontrait?* : sa mise en pages est caractéristique et

<sup>49</sup> Frédéric Calas considère le journal intime comme une « voie parallèle » de l'épistolaire (*op. cit.*, p. 39). À ce sujet, voir également Susan Lee Carrell, *op. cit.*

répond à une norme maintenant bien établie. Cette norme repose presque exclusivement sur la présence de l'enveloppe électronique<sup>50</sup>, qui contient entre autres l'adresse du scripteur et celle du destinataire. Il faut toutefois rappeler que les adresses inscrites sur l'enveloppe électronique sont des adresses électroniques et qu'elles n'ont, par conséquent, aucun emplacement géographique. L'ordre dans lequel apparaissent ces renseignements, auxquels s'ajoute généralement l'objet du message, varie selon les logiciels de messagerie.

Le roman *Et si on se rencontrait?* présente la relation, amicale puis amoureuse (et adultère), qui se construit entre Flavie et David, ainsi que les questionnements, les bouleversements et la passion qui leur sont liés. L'œuvre répond à la norme de l'enveloppe électronique, de façon toutefois approximative. Effectivement, au début de chacun des courriels, le lecteur prend connaissance de l'adresse électronique du destinataire, de la date et de l'heure de l'envoi, ainsi que de l'objet du message, qui sont séparés par une interligne simple. Par contre, l'adresse électronique de l'expéditeur est absente, tout comme la mention « Expédié » qui précède habituellement la date de l'envoi. Écrites en caractères gras, ces informations sont détachées du texte de la lettre par une interligne double; ainsi, l'enveloppe virtuelle est bien visible. Dans le roman par courriels, l'enveloppe, prise dans son ensemble, occupe sans doute au départ une fonction de détermination, c'est-à-dire que sa présence fait en sorte que le lecteur un tant soit peu avisé comprend automatiquement que le texte qu'il s'apprête à parcourir est un courrier électronique. Cependant, chacune des informations de l'enveloppe a également une fonction explicative et doit être considérée individuellement. Par exemple, aux pages 112 à 116 du roman, les heures d'envoi des courriels sont particulièrement importantes : quatre courriels sont

---

<sup>50</sup> Annie Ledoux, dans son mémoire de maîtrise intitulé « De la lettre au courrier électronique : une nouvelle pragmatique au cœur des changements technologiques », définit l'enveloppe électronique, ou enveloppe virtuelle, comme étant « un encadrement rejoignant la structure canonique de la lettre [...] ». Nous y retrouvons, entre autres, l'adresse du scripteur, celle du destinataire, la datation et d'autres éléments qui constituent le contexte du message. » (Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 43.) Ces informations sont présentes au début de chaque courriel de *Et si on se rencontrait?*.

envoyés l'un à la suite de l'autre, à 5 h 33, à 9 h 16, à 12 h 33 et à 16 h 43. Considérer la proximité temporelle des envois permet au lecteur de comprendre un élément diégétique crucial : l'urgence qu'éprouvent les personnages quant à l'évolution de leur relation. De même, lorsque le personnage David s'inquiète du silence de Flavie — l'objet du courriel est « Allô? », et les premières phrases, « Allô Flavie, Je n'ai pas de nouvelles de toi. Qu'est-ce qui se passe?<sup>51</sup> » —, le lecteur peut comprendre que la temporalité du monde virtuel est différente de celle du monde réel<sup>52</sup> s'il s'attache aux date et heure du dernier envoi du jeune homme : le courriel intitulé « Allô? », envoyé le 25 mai à 10 h 25, suit un message expédié le 24 mai à 3 h 57. Mais si la perception du temps, dans le courriel, est différente de celle de la lettre — le courriel fait naître un présent perpétuel, comme on l'a indiqué dans le premier chapitre —, la situation du scripteur est identique : un silence jugé trop long inquiète et fait surgir le doute chez le destinataire. Du même coup, la souffrance liée à l'attente, souvent mentionnée par les théoriciens de l'épistolaire par rapport à la littérature canonique, réapparaît.

Par ailleurs, l'enveloppe électronique peut également servir d'écran à un courriel : comme l'enveloppe de la lettre manuscrite, elle cache son contenu et doit être ouverte pour que le texte devienne visible. Ainsi, un courriel envoyé d'une adresse électronique donnée peut avoir été écrit par n'importe qui; son enveloppe trompera le destinataire puisqu'elle affichera le nom de l'expéditeur habituel. C'est ainsi que David, le personnage de *Et si on se rencontrait?*, croit recevoir un courriel de Flavie alors qu'à la lecture du message il se rend compte que c'est en fait le petit ami de celle-ci qui a utilisé son adresse électronique pour communiquer avec lui. Pourtant, l'enveloppe virtuelle était identique à celles des courriels de Flavie reçus précédemment. Seul l'objet du courriel, qui n'a rien de sympathique, aurait pu le mettre en garde : « Salut le smatte<sup>53</sup> ». Bref, en plus des fonctions déterminative et

<sup>51</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 40.

<sup>52</sup> Benoît Melançon fait d'ailleurs remarquer que « le communicateur électronique [...] navigue du plaisir presque immédiat (ma lettre est arrivée à destination et on m'a répondu) aux interminables angoisses (ma lettre est arrivée à destination et on ne m'a pas répondu [...]) » (*op. cit.*, p. 22-23).

<sup>53</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 98.

explicative, l'enveloppe électronique peut occuper une fonction d'écran et ainsi devenir un moteur de l'action. La matérialité du roman par courriels est ici fortement liée au texte puisqu'elle permet de faire avancer la diégèse.

Mais si la majorité des romans par courriels se ressemblent en ce qui a trait à la mise en pages, du moins en ce qui concerne l'enveloppe électronique, ils ne répondent pas nécessairement à un standard quant au nombre de missives par page : certains proposent une présentation continue alors que d'autres privilégient le modèle « un courriel par page », à l'instar des romans épistolaires traditionnels. Toutefois, la présentation continue est beaucoup plus courante — malgré mes recherches, j'ai trouvé un seul roman, *Venise.net*<sup>54</sup>, qui présentait un seul courriel par page — puisqu'elle permet d'intégrer autant des courriels longs que de plus courts. Évidemment, une série de messages très courts (comme le sont la majorité des courriels) répartie à raison d'un message par page ne serait ni pratique pour le lecteur, qui devrait alors tourner les pages très rapidement, ni économique ou écologique, puisqu'une grande quantité de papier serait alors inutilisée. De plus, le fait de présenter les courriels de façon continue est plus conforme à la réalité de l'utilisateur de messagerie électronique : lorsque la fonction « Répondre » du logiciel de messagerie est toujours utilisée pour poursuivre une correspondance entre deux internautes, l'ensemble des messages échangés dans cette correspondance suit la réponse envoyée par le destinataire.

Cette présentation continue des courriels permet, d'autre part, de faire ressortir la différence entre la police de caractères utilisée par David (Arial) et celle utilisée par Flavie (Times New Roman). Reflétant les variations visuelles des divers logiciels de messagerie, cette particularité met également en évidence le changement de scripteur dans le roman épistolaire. Donc, la présentation continue des courriels n'altère en rien la clarté de l'échange puisque l'enveloppe virtuelle et le changement de police de caractères séparent les messages entre eux de façon évidente et efficace.

---

<sup>54</sup> Thierry Maugenest, *Venise.net*, Paris, Liana Levi, 2003, 160 p.

Enfin, on peut remarquer la présence d'une binette, la figure souriante, aux pages 12 et 72. Annie Ledoux explique que l'utilisation de binettes « permet de traduire les états d'âme à travers un visage typographique<sup>55</sup> ». Dans le roman de Julie Durocher et Charles Paquin, la binette connote, dans les deux cas, l'ironie, la blague, le rire; on comprend à la lecture que le scripteur n'est pas vraiment sérieux. La première binette est utilisée par David, qui dit vouloir connaître l'âge de sa correspondante pour déterminer celui du public cible de son documentaire<sup>56</sup>. La seconde se trouve dans un courriel de Flavie, qui demande à son destinataire s'il tente de combler son absence en faisant la fête<sup>57</sup>. En l'absence du correspondant, la binette se substitue à l'expression faciale; et comme le courriel ne peut marquer l'émotion par la graphie, contrairement à la lettre, l'utilisation de ces petits visages vient humaniser et personnaliser, peut-être, les messages électroniques. Sur le plan visuel<sup>58</sup>, elle vient du moins donner le ton à l'échange.

### 2.3.3. *Cinq Mouches bleues* et « Les phoques de San Francisco »

L'utilisation de la télécopie en littérature est beaucoup moins fréquente que celle du courriel; on doit peut-être attribuer cette moindre présence au fait que la télécopie est associée davantage à la vie professionnelle qu'à la correspondance personnelle<sup>59</sup>. Comme la littérature épistolaire est avant tout une représentation de l'intime, il semble aller de soi que cette forme d'écrit soit souvent laissée de côté. Les romans qui l'intègrent malgré son caractère impersonnel sont donc plutôt rares, et la place qu'ils lui laissent est habituellement restreinte; je n'ai d'ailleurs trouvé aucun roman entièrement par télécopies lors de mes recherches. Dans le roman *Cinq Mouches bleues* de Carmen Posadas, qui compte plus de 300 pages, seules quatre

<sup>55</sup> Annie Ledoux, *op. cit.*, p. 43.

<sup>56</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>58</sup> Sur le plan du discours, il a été mentionné dans la section 2.2.1 que la lettre utilise la ponctuation pour imiter l'intonation et l'émotion.

<sup>59</sup> Peut-être aussi que la télécopie ne répond à aucun « besoin » en littérature, contrairement au courriel, qui est une forme de discours spécifique et très différente de la lettre.

télécopies sont présentées, bien que le texte fasse mention d'une ou deux autres, auxquelles le lecteur n'a pas accès. Le télécopieur est ici utilisé pour son aspect pratique, sa rapidité : il permet à Rafael Molinet, en vacances dans un hôtel de luxe isolé, de recevoir sans délais les messages de sa nièce Fernanda. Celle-ci lui transmet des informations susceptibles de l'aider à élucider le meurtre d'une personnalité bien en vue de Madrid, dont certains des suspects, tous des membres de la jet-set madrilène, se trouvent dans le même hôtel que Molinet. De son côté, la nouvelle de Pierre Mertens intitulée « Les phoques de San Francisco », qui compte une cinquantaine de pages, comprend cinq télécopies; toutefois, deux seulement sont complètes, les trois autres n'étant représentées que par quelques extraits. Toutes sont échangées entre un écrivain suisse, en voyage à San Francisco pour un congrès, et son amante anglaise, demeurée en Europe : s'ennuyant à mourir parmi ses pairs, Pavol Timeška profite de l'éloignement pour envoyer des lettres d'amour à sa maîtresse.

C'est peut-être cette utilisation restreinte de la télécopie en littérature qui fait en sorte que sa présentation visuelle n'est pas encore déterminée, ou figée<sup>60</sup> : dans les deux œuvres mentionnées, elle diffère complètement. Dans *Cinq Mouches bleues*, elle est presque identique à celle de la lettre : lieu de l'expédition à gauche, datation à droite, puis adresse au destinataire, corps de la lettre, signature et possiblement post-scriptum. Selon le destinataire, le lieu de l'expédition est parfois sujet à un clin d'œil au caractère professionnel de ce type d'écrit : les télécopies du personnage Fernanda portent l'en-tête de l'entreprise de son mari (« Paprika et Aneth, Cocktails, dîners et réceptions en tout genre »), suivie d'une citation qui fait office de publicité, « Le meilleur ne doit pas toujours être le plus cher.<sup>61</sup> » Cette ressemblance avec la présentation de la lettre n'est évidemment pas fortuite : les télécopies personnelles suivent en effet la même mise en pages que la lettre manuscrite, elles ne supposent pas une présentation particulière, contrairement au courriel. Par ailleurs, la télécopie

---

<sup>60</sup> Mais cette indétermination est aussi représentative de la réalité : les formulaires de télécopie diffèrent souvent d'un utilisateur à l'autre.

<sup>61</sup> Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 99.

est représentée par une police de caractères différente de celle utilisée pour le reste du texte, et elle est également mise en retrait : ses marges de gauche et de droite sont plus grandes. Ainsi, elle est bien mise en évidence, ce qui est particulièrement important dans l'œuvre de Carmen Posadas puisque les télécopies y sont parfois entrecoupées de texte : pensées du destinataire lors de la lecture, irruptions du narrateur, résumé de parties moins importantes de la lettre.

Dans la nouvelle de Pierre Mertens, cependant, la télécopie est plutôt intégrée au corps du texte : elle n'en est séparée par aucune interligne supplémentaire, sa police de caractères et ses marges sont identiques à celles du reste du texte. Encadrée de guillemets, elle semble davantage apparentée au dialogue — ou plutôt au monologue — qu'à la lettre, bien que commençant par le lieu d'expédition et le numéro de télécopieur d'où le message est envoyé, par exemple « The Stanford Court — FAX 415-391-0513<sup>62</sup> ». D'ailleurs, la méthode privilégiée pour présenter les lettres est caractéristique de la place qu'elles occupent dans la diégèse : Mertens, en intégrant parfois des extraits, et non la totalité, d'une télécopie, fait en quelque sorte intervenir le personnage scripteur dans le discours du destinataire. Tous deux semblent dialoguer. Une question posée dans une télécopie suscite une réponse dans le discours du personnage narrateur et mène finalement la narration. Benoît Melançon affirme d'ailleurs que le courrier électronique — et, par extension, les communications électroniques en général, donc la télécopie — « vient s'ajouter à d'autres modes de circulation tous azimuts de la *parole*<sup>63</sup> »; il le considère comme « un prolongement du téléphone<sup>64</sup> » et s'attache à démontrer « la dimension presque orale de l'écriture électronique, de cette conversation sans voix<sup>65</sup> ». Dans *Cinq Mouches bleues*, au contraire, la télécopie est utilisée de la même façon que la lettre;

<sup>62</sup> Pierre Mertens, *op. cit.*, p. 123.

<sup>63</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 10. Je souligne.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 46. Rappelons, d'autre part, que la lettre était considérée au XVIII<sup>e</sup> siècle comme le prolongement de la conversation. La dimension orale de l'écriture existait donc déjà. Áron Kibédi-Varga souligne d'ailleurs que le texte fait appel autant à la vue qu'à l'ouïe (voir la note 13 à la page 50 de ce mémoire).

<sup>65</sup> *Ibid.*

le personnage Rafael Molinet déplore d'ailleurs d'avoir à lire « une aussi longue lettre<sup>66</sup> » reçue par télécopieur. Bref, la télécopie demeure une forme d'écrit au statut plutôt vague, autant sur le plan du discours que sur celui de la présentation.

#### 2.3.4. *Je vous écris* et la série « Parpot »

Chaque chapitre de l'œuvre d'Inoue Hisashi, *Je vous écris*, présente la destinée d'une femme : une employée qui finit par tuer la fillette de son patron et amant lorsqu'elle découvre sa trahison; une jeune femme qui raconte sa vie à son professeur, de son mariage jusqu'à son divorce; une autre, vouée depuis sa naissance à la vie religieuse, qui fuit avec un homme qu'elle prend pour le Christ; etc. Rappelons que les chapitres prennent la forme de nouvelles, se terminant tous par une chute narrative abrupte, et que le dernier, qui réunit tous les personnages dans une prise d'otages, constitue la liaison qui fait de l'œuvre à la fois un recueil de nouvelles et un roman. La série d'Alain Monnier présente quant à elle la quête d'amour de Barthélémy Parpot, un homme souffrant d'un léger retard mental. Sa générosité et sa grande naïveté le conduiront dans différentes aventures, éternelle victime souhaitant porter secours à la femme aimée (différente dans le premier volume et dans le second), qui cherche vengeance.

Ces romans hybrides révèlent leur éclatement autant sur le plan du texte que sur celui de la présentation<sup>67</sup>; ainsi, les différents types d'écrits qu'on y retrouve sont facilement identifiables — on distingue la carte postale de la lettre au premier coup d'œil, par son contenu comme par sa facture visuelle — et la clarté du discours en est d'autant plus grande. Deux méthodes sont employées pour donner une spécificité visuelle à chacune des entités textuelles : les procédés typographiques et les procédés de l'image.

<sup>66</sup> Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 303.

<sup>67</sup> Rappelons toutefois que *Je vous écris* exploite la matérialité d'une façon beaucoup moins marquée que la série « Parpot ». Les procédés utilisés — l'encadré et le changement de police de caractères — permettent tout de même d'identifier rapidement les différentes formes d'écrits.

Les procédés typographiques, d'abord, consistent à varier les polices de caractères utilisées et à reproduire la mise en pages du type d'écrit concerné. Par exemple, dans *Signé Parpot*, les lettres de Barthélémy Parpot utilisent la police Times New Roman et les caractères romains; on y trouve la date, le nom et l'adresse de l'expéditeur, le nom du destinataire, puis le texte de la lettre, avec la signature à la fin, le tout disposé suivant les conventions épistolaires. Les extraits du journal intime du personnage Claudine Courvoisier, de leur côté, sont en caractères italiques — la police utilisée, peu commune, est différente de celle des lettres —, et seule la date apparaît au début du texte. Si, dans un même extrait, on trouve plusieurs entrées, la date est présente chaque fois afin de bien les séparer, tel qu'on le fait en général dans les journaux intimes.

De leur côté, les procédés de l'image peuvent être distingués, d'une part, par l'utilisation d'encadrés ou d'ombrages : entre autres, dans *Je vous écris*, une déclaration de mariage se trouve dans un encadré<sup>68</sup>, suggérant la délimitation physique de la feuille constituant le support du document. D'autres exemples de ces méthodes de reproduction se trouvent dans *Signé Parpot* : le texte du faire-part des funérailles de Pierre Ménard<sup>69</sup> est encadré de trois bandes noires, témoignant d'une certaine distinction, d'un souci du détail en ce qui concerne l'aspect visuel de l'avis de décès, alors que l'ombrage est utilisé pour les articles de journaux, suggérant plutôt l'aspect grisâtre du papier journal. Les procédés de l'image peuvent également consister à reproduire tel quel un document — un chèque, un morceau d'une page d'annuaire téléphonique ou le certificat d'immatriculation d'une automobile, par exemple —, c'est-à-dire à présenter au lecteur une illustration de ce document et non un texte le reproduisant par une mise en pages adéquate. Dans cette catégorie, on trouve entre autres une enveloppe portant la mention « retour à l'expéditeur NPAI<sup>70</sup> », NPAI signifiant « N'habite Plus à l'Adresse Indiquée »; c'est le même type d'image

<sup>68</sup> Inoue Hisashi, *op. cit.*, p. 60.

<sup>69</sup> Alain Monnier, *Signé Parpot*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 60.

qui apparaît à la fin du roman bref *Inconnu à cette adresse*, avec une mention légèrement différente mais comportant la même signification. Dans les deux cas, l'image est utilisée afin que le lecteur comprenne l'information au premier regard et qu'il en soit saisi. Sa signification première — son sens dénotatif — est la même dans les deux œuvres, c'est-à-dire que le destinataire n'était pas en mesure de recevoir la lettre. Toutefois, certaines différences existent entre les deux romans : dans celui d'Alain Monnier, cette illustration se trouve au tiers du livre, alors que dans celui de Kressmann Taylor elle le clôt. Dans le premier cas, elle représente donc une péripétie qui sert à faire progresser la diégèse et est explicitée dans les pages qui la suivent. Dans le second, elle constitue la chute du récit; elle porte donc en elle-même assez de sens pour être comprise seule. Bref, la fonction de l'enveloppe dans *Signé Parpot* est différente de celle de la même enveloppe dans *Inconnu à cette adresse*. On comprend ainsi qu'une image, au même titre qu'un mot, comporte une certaine signification mais que le contexte dans lequel elle est utilisée est tout aussi important; c'est lui qui permettra au lecteur de comprendre la connotation de l'image, un aspect étudié par Roland Barthes dans son ouvrage *L'Obvie et l'obtus*. Barthes oppose ainsi le message littéral, perceptif ou dénotatif véhiculé par l'image — « Au niveau du message littéral, la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, à la question : qu'est-ce que c'est?<sup>71</sup> » — au message symbolique, culturel ou connotatif. En effet, l'image comporte des « significations extensionnelles, plus floues et plus riches à la fois. Des attributs du référent apparaissent dans le signifié, des références [...] au savoir personnel des récepteurs; c'est ce que l'on nomme les valeurs de connotation d'un signe.<sup>72</sup> » Ainsi, dans le cas du signe constitué par l'enveloppe portant la mention « Inconnu à cette adresse » ou « Retour à l'envoyeur NPAI », les deux romans offrirait la même valeur de dénotation (un destinataire ayant changé d'adresse) mais non de connotation : le personnage de *Signé Parpot* a quitté son domicile, ce qui complique la tâche des policiers qui tentent de le retrouver et laisse entendre qu'il est

<sup>71</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 31.

<sup>72</sup> Claude Cossette, *Les Images démaquillées*, Québec, Riguil internationales, 1983, p. 323.

coupable des délits qui lui sont imputés, alors que celui d'*Inconnu à cette adresse* a été emmené par la Gestapo et a probablement été tué. L'image dans le roman hybride doit donc être mise en relation avec les autres segments, textuels ou non, afin de révéler sa signification connotative et, du même coup, sa pleine valeur narrative.

Les œuvres épistolaires contemporaines proposent donc, somme toute, une présentation renouvelée par rapport à celles des siècles précédents. Elles illustrent de façon éloquente les nouvelles stratégies éditoriales « qui reposent sur des perspectives d'innovation esthétique<sup>73</sup> ». En effet, le livre n'est plus, au XXI<sup>e</sup> siècle, que le support du texte : il est perçu aussi comme un objet dont la matérialité peut être exploitée pour mettre son contenu en valeur. Comme pour la lettre, le livre porte son sens autant dans l'image, la graphie et la mise en pages que dans le texte épistolaire. C'est peut-être d'ailleurs une des raisons qui ont favorisé la renaissance de la littérature épistolaire : cette possibilité de mettre en valeur la matérialité de l'œuvre permet au genre de se renouveler et d'intéresser un public plus vaste. Fréquenter les œuvres épistolaires devient, dans certains cas, un jeu, une pratique ludique qui engage autant les sens que l'intellect.

Mais si l'aspect matériel des œuvres se présente de façon renouvelée, le discours qui y est tenu a également connu une certaine évolution. Il convient donc de se pencher sur les différentes composantes de ce discours afin de comprendre globalement où se situe la littérature épistolaire contemporaine par rapport à celle des siècles précédents.

---

<sup>73</sup> Jean Perrot, *op. cit.*, p. 138.

### CHAPITRE III

#### LE DISCOURS DES ŒUVRES ÉPISTOLAIRES CONTEMPORAINES

Si l'étude de la matérialité permettait de démontrer l'évolution de l'objet-lettre, celle du texte a l'intérêt de mettre en lumière à la fois les points de continuité et les points de rupture de la fiction épistolaire entre son âge d'or et l'époque contemporaine, par rapport aux *topoi* de l'épistolaire traités dans les ouvrages théoriques. Il s'agit ici de se pencher sur quelques-unes des caractéristiques déjà présentes dans les œuvres de fiction épistolaire afin de voir comment s'articule leur présence dans la production contemporaine. Parmi l'ensemble de ces enjeux fondamentaux, un choix a été fait en fonction des particularités des œuvres de mon corpus.

Afin que chacune des différentes « couches » des œuvres soit étudiée, le chapitre a été divisé en trois sections : la première s'attache à l'auteur et au lecteur de l'œuvre, en traitant de la situation de double énonciation inhérente à la littérature épistolaire. On verra que la tentative d'authentification des œuvres, qu'on remarque surtout dans les préfaces et qui est si caractéristique des romans épistolaires de l'âge d'or, est reprise de façon renouvelée aujourd'hui, témoignant de l'évolution du genre. La double énonciation engendre également un certain voyeurisme puisque le lecteur est confronté à une correspondance qui ne lui est pas adressée. La deuxième section est consacrée au personnage en tant que tel et à la façon dont il se voit et se représente : elle abordera les notions d'autoperception et d'autoreprésentation, et s'attachera à l'apparition d'une intimité enfantine. La troisième section, enfin, explicitera la relation existant entre les personnages, destinataire et destinataire. Les types de lettres, qui sont significatives des genres de relations — amoureuse, amicale, professionnelle, etc. — représentées dans les échanges, seront interrogés. La constatation de la prépondérance des relations amoureuses et amicales mènera à l'étude de la rhétorique épistolaire : à travers les différentes stratégies utilisées dans la

lettre pour persuader l'autre des sentiments qu'on éprouve à son égard, force sera de constater que la persuasion, qui va parfois jusqu'à la manipulation, est l'une des principales caractéristiques de la littérature épistolaire.

### 3.1. Une double énonciation

Le roman par lettres, qu'il soit monophonique ou polyphonique, sous-tend une situation de double énonciation. En effet, dans la fiction épistolaire, il existe invariablement deux niveaux de communication : d'abord celui des personnages qui communiquent par lettres, ensuite celui de l'auteur qui s'adresse à un lecteur externe. Ainsi, bien que, sur le plan de la fiction, les personnages s'expriment directement, sans la médiation d'un narrateur, il ne faut pas oublier qu'une instance extérieure se charge du récit : celui-ci est tout d'abord l'œuvre d'un auteur qui s'adresse à un lecteur éventuel. Le second niveau englobe donc en quelque sorte le premier. Le style de l'auteur peut se faire sentir à travers la voix de ses protagonistes; en élaborant son roman d'une certaine façon, en donnant la parole à un personnage et non à un autre, en ordonnant les lettres, il guide la lecture. C'est d'ailleurs ce que soutient Laurent Versini au sujet des *Liaisons dangereuses* :

Si bien masqué que soit Laclos, il est présent à chaque instant, par sa lucidité, par son ironie, par sa sensibilité, par la composition même de son recueil. Le style individuel d'un auteur ne se confond pas avec le matériel linguistique qu'il emploie, mais se définit par l'usage qu'il en fait, par ses mots, ses tours, et ses thèmes favoris.<sup>1</sup>

Le premier niveau de communication n'est donc pas simplement virtuel : l'auteur peut entretenir une véritable relation avec son lecteur.

Une autre particularité de la littérature épistolaire est tributaire de cette double énonciation : il s'agit de la tentative d'authentification qui était présente dans la majorité des romans par lettres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Effectivement, « [l]a structure de double énonciation permet [...] de donner au lecteur l'illusion qu'il reçoit

---

<sup>1</sup> Laurent Versini, *Laclos et la tradition*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, p. 425-426.

des propos vrais<sup>2</sup> » : d'une part parce que les personnages s'expriment directement, et d'autre part parce que, à travers certaines formes de paratexte, l'auteur peut faire irruption dans l'œuvre sous le masque d'un éditeur fictif. Aujourd'hui, la figure de l'auteur autofictionnel peut jouer le même rôle et, du même coup, renouveler cet enjeu caractéristique.

### 3.1.1. La tentative d'authentification ou l'illusion romanesque

Si la double énonciation de la littérature épistolaire suppose une communication entre l'auteur et le lecteur, il n'en demeure pas moins que celui-là s'est longtemps effacé afin de laisser croire à l'authenticité de la correspondance présentée. Aujourd'hui encore, à travers des éléments paratextuels, certaines œuvres de mon corpus ont cette visée authenticatrice — ou, du moins, elles constituent un clin d'œil aux stratégies d'authentification présentes dans les romans épistolaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En effet, et je l'ai souligné dans l'introduction de ce mémoire, le roman avait mauvaise presse à cette époque, « une époque défiante à l'égard de l'invraisemblance, de la fiction, du romanesque<sup>3</sup> ». Le développement de la nouvelle historique, du roman-mémoires (qui, se voulant un miroir de l'Histoire, constituent une forme de vérité) et du roman par lettres (qui suggère une mise en scène de la subjectivité<sup>4</sup>) constituera une façon de sortir de cette impasse. Pour rapprocher le récit épistolaire de l'expérience vécue, l'auteur prétend se dissimuler derrière un simple rôle d'éditeur, affirmant bien souvent que la correspondance est authentique.

Pour conférer à l'œuvre une once d'authenticité supplémentaire, une supercherie de l'auteur place autour de la correspondance des épistoliers un abondant péri-texte fictif (préface, notes, titres) qui s'ingénie à proclamer l'authenticité de la correspondance offerte au public. Par ce moyen basé sur un effet de dénégation — je ne suis pas l'auteur de ce livre, je n'en suis que

<sup>2</sup> Lucie Desjardins et Marc-André Bernier, *op. cit.*, p. 187.

<sup>3</sup> Laurent Versini, *Le Roman épistolaire, op. cit.*, p. 50.

<sup>4</sup> On se souvient, pour l'avoir vu dans l'introduction de ce mémoire, que la philosophie des Lumières suggérait que la vérité, la connaissance étaient tributaires de l'expérience personnelle et de la perception des sens. On prônait par le fait même une pluralité de vérités, la subjectivité devenant une forme de vérité propre à chacun.

l'éditeur, pour preuve, regardez ce que j'ai trouvé dans cette armoire —, la fiction est dissimulée.<sup>5</sup>

Ce type de paratexte<sup>6</sup> est même si répandu dans la littérature épistolaire qu'un ouvrage a été entièrement dédié à l'étude de la fonction éditoriale dans ces romans<sup>7</sup>. Toutefois, c'est surtout la préface qui intéresse les théoriciens puisqu'elle supporte à elle seule l'incursion de l'auteur/éditeur dans le texte : sans la préface, les notes ou les commentaires seraient souvent inappropriés, alors que la première peut être présente sans les seconds. Bongjie Lee explique cependant qu'« une seule note suffit [...] pour faire d'un texte un roman à éditeur<sup>8</sup> », comme dans le roman *Valmore, Anecdote françoise* de Loaisel de Tréogate, paru en 1776. Pour sa part, Frédéric Calas considère la préface comme un « [m]aillon important dans la chaîne de communication, [qui] relie la fiction au hors-texte tout en étant elle-même une fiction, un mensonge dont la force illocutoire et performative réside dans l'affirmation paradoxale du caractère non fictif de l'œuvre<sup>9</sup> ». Les autres éléments paratextuels viennent plutôt appuyer cette préface nécessaire à l'authentification, qui devient une sorte de parcours obligé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle tombera toutefois en désuétude dès la deuxième moitié du siècle, avec l'ascension du genre romanesque dans la hiérarchie littéraire, et n'est plus de rigueur aujourd'hui.

---

<sup>5</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> Bien que Frédéric Calas utilise le terme *péritexte*, je privilégierai celui, plus vaste, de *paratexte*, qui, comme l'explique Gérard Genette (*Seuils, op. cit.*, p. 11), englobe le péritexte — les éléments entourant le texte mais se situant dans le même volume : le titre, la préface, etc. — et l'épitéxte — les éléments se situant à l'extérieur du volume : entretiens, correspondances, journaux intimes, etc. Le site Internet de la série « XX<sup>e</sup> ciel.com » étant situé dans une zone épitéxte, le paratexte sera davantage en mesure de désigner toutes les formes de tentative d'authentification. Je reviendrai plus loin sur le site Internet de la série.

<sup>7</sup> Bongjie Lee, *op. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 62.

La préface jouait pourtant un rôle important dans l'œuvre épistolaire : c'est elle qui était le cadre du pacte de lecture<sup>10</sup> instauré entre l'auteur et le lecteur, dictant la façon de lire l'œuvre, guidant sa réception.

Un texte contient toujours en lui-même une notice sur son mode d'emploi; dans le cas du roman par lettres, elle se trouve dans le périphrase pseudo-éditorial. Le périphrase est là pour rappeler que tout roman repose sur une « convention », mais dans ce cas précis, cette mention est intégrée à la production romanesque, c'est-à-dire à la fiction. Ce n'est pas un discours extérieur, même s'il cherche à le paraître, mais une voix de la fiction. Le périphrase voudrait imposer un protocole de lecture, qui n'aurait pas l'air d'en être un, parce que l'auteur est obnubilé par le souci de faire vrai et naturel comme s'il fallait « *des signes qui n'aient pas l'air de signes* ». <sup>11</sup>

Ce pacte de lecture est similaire à celui proposé dans la préface des *Lettres à mademoiselle Brochu*<sup>12</sup> de Maxime-Olivier Moutier, un livre du corpus dont on n'a guère parlé jusqu'ici. Relevant de l'autofiction, cette œuvre laisse à l'auteur/personnage un rôle très similaire à celui du pseudo-éditeur du XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux instances se présentant comme des voix de la vérité, l'une intradiégétique, l'autre extradiégétique. L'ouvrage s'ouvre sur un avant-propos dans lequel l'auteur tient un discours qui veut authentifier la correspondance présentée. Par ce fait même, le « protocole de lecture » demande au lecteur d'attribuer au texte le statut documentaire — jusqu'à un certain point toutefois, Moutier y affirmant avoir retravaillé le texte original de sa correspondance.

J'ai écrit ces lettres alors que j'étais fou. À ce moment-là, j'habitais seul, sur le boulevard Saint-Joseph. [...] J'avais décidé de mettre en acte une vieille idée que je traînais depuis loin dans l'enfance. Celle de prendre une femme pour lui

<sup>10</sup> « Un des principaux problèmes auxquels sont confrontés les auteurs de romans épistolaires demeurera, durant plus de deux siècles, la question de l'authenticité de la correspondance publiée. Chaque auteur, à sa manière, va donc instaurer un pacte de lecture propre au roman épistolaire, fondé sur cette prétendue authenticité. [...] La notion de *pacte de lecture* désigne l'ensemble des procédés instaurés par l'auteur pour guider son lecteur et orienter la réception de son œuvre. Les préambules, préfaces et autres avertissements permettent souvent à l'auteur de nouer explicitement un tel pacte avec le lecteur. » (Julien Harang, *op. cit.*, p. 85.)

<sup>11</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 111. Citation tirée de Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 45.

<sup>12</sup> Cette œuvre monophonique présente les lettres d'amour passionnées de Maxime-Olivier à Valentine Brochu, une jeune femme qu'il connaît à peine mais qu'il a décidé de convaincre de son amour.

faire entendre tout ce que je me devais de faire entendre dans la vie. [...] Le produit de cet effort porte à présent le titre *Les Lettres à mademoiselle Brochu*. [...] Sauf que j'ai triché. C'est-à-dire que j'ai beaucoup retravaillé l'écriture de ces *Lettres*. Non pas par inhibition soudaine, mais parce que certaines d'entre elles étaient illisibles. Le tout n'avait pas de sens. [...] J'ai reconstruit chacune de ces lettres, bien que j'en aie rigoureusement préservé la spontanéité, la panique et la maladresse<sup>13</sup>. Le désir est le même. Il n'est alors plus question de la chose telle qu'elle fut au début, mais plutôt d'un livre.<sup>14</sup>

On voit que cet avant-propos propose des stratégies apparentées à celles utilisées dans les préfaces pseudo-éditoriales du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'abord, il s'agit d'établir une distance entre le scripteur des lettres et l'instance préfatoire. Alors que le pseudo-éditeur soutient qu'il a simplement trouvé les lettres ou qu'on les lui a fait parvenir, l'auteur autofictionnel mentionne qu'il les a rédigées alors qu'il était fou; le destinataire et le préfacier sont donc considérés comme deux entités différentes, l'auteur lucide et l'auteur fou. Présenter la correspondance d'un destinataire autre serait donc peut-être un gage d'authenticité, relevant d'une instance qu'on pourrait qualifier d'objective. Une autre hypothèse pourrait aussi être émise : comme l'autofiction comporte nécessairement une part d'autobiographie, donc de « vérité subjective », la correspondance *peut* être tenue pour vraie. Mais l'effet produit demeure le même que le préfacier soit extérieur à l'histoire ou qu'il suggère que la correspondance est autobiographique : la tentative d'authentification est perceptible.

On peut également remarquer, dans l'extrait de la préface des *Lettres*, la mention du boulevard Saint-Joseph; la diégèse est ainsi située dans un cadre réel, sur ce boulevard bien connu de Montréal. Cette information participe du discours authentifiant; bien sûr, à elle seule, elle ne saurait persuader le lecteur, mais elle concourt sans doute à ancrer le récit dans le réel, à renvoyer à une certaine vérité historique. Elle est du moins la preuve de ce « souci de faire vrai et naturel comme s'il fallait "*des signes qui n'aient pas l'air de signes*" » dont parlait Frédéric Calas.

<sup>13</sup> Comme on le verra dans la deuxième partie de la section 3.3.2, ces maladresses stylistiques font partie des stratégies rhétoriques visant à donner au discours un accent de spontanéité, qui évoque la sincérité.

<sup>14</sup> Maxime-Olivier Moutier, *op. cit.*, p. 9-10.

La connotation du réel était déjà présente dans les préfaces pseudo-éditoriales du XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple dans la volonté de « dissimuler » l'identité des correspondants dans les *Lettres portugaises* (écrites à « un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal<sup>15</sup> », dont le nom est tu). Le choix de substituer des astérisques au nom de la protagoniste dans les *Lettres galantes de Madame \*\*\** de la présidente Ferrand (1691) — astérisques qui laissent supposer que cette personne est trop importante et que les propos tenus sont trop intimes pour qu'on dévoile l'identité de l'épistolière — est également représentatif de ce souci d'inscrire l'œuvre dans le réel : l'intervention du pseudo-éditeur peut se faire sentir autant dans le titre que dans la préface, si l'on suit les propos de Bongjie Lee. En effet, la théoricienne attribue à l'éditeur fictif onze fonctions<sup>16</sup>, dont celle d'intituleur; les autres sont celles de copiste, de découvreur, de traducteur, de publieur, de correcteur, d'annotateur (qui fournit, par le biais de notes, des informations supplémentaires au lecteur, reliées par exemple à des informations que le lecteur a acquises dans des passages précédents ou au travail de l'éditeur), de commentateur, d'informateur (qui raconte certains événements survenus dans le monde romanesque mais qui ne sont pas relatés dans le manuscrit), d'organisateur et de personnage-éditeur (qui peut être représenté par différents personnages accomplissant des actions dites éditoriales par rapport aux lettres : contrefaçon, annotation, etc.). L'auteur autofictionnel peut s'acquitter de la majorité de ces fonctions : la préface et le glossaire<sup>17</sup> des *Lettres à mademoiselle Brochu* sont suffisants pour l'affirmer. Évidemment, l'auteur ne saurait être le découvreur au sens strict de sa propre correspondance, ni son traducteur, et le travail

<sup>15</sup> Guilleragues, « Lettres portugaises », in Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon (éd.), *op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> Frédéric Calas propose les mêmes fonctions éditoriales, à quelques exceptions près : le terme *publicateur* est préféré à celui de *publieur*, et il omet les fonctions d'intituleur et de personnage-éditeur (*op. cit.*, p. 52-55).

<sup>17</sup> « À la fin du livre, j'ai cru bon joindre un petit glossaire des lieux, noms ou prénoms de certains personnages apparaissant au fil des lettres. Afin que l'on puisse s'y référer au besoin. Comme on ne les retrouve pas dans le *Larousse*, j'ai cru pertinent d'en tracer le portrait tout en ajoutant, parfois, quelques renseignements supplémentaires que le lecteur attentif appréciera sûrement. » (Maxime-Olivier Moutier, *op. cit.*, p. 11.)

de publieur ne relève pas de lui; le personnage-éditeur, enfin, pourrait être remplacé par le personnage-auteur, puisqu'il y a adéquation entre l'auteur, le narrateur et le personnage<sup>18</sup>.

Il convient en outre de noter que l'éditeur comme l'auteur autofictionnel peuvent être les responsables de la « retouche » des lettres. Dans les deux cas, le but recherché semble identique : prouver l'authenticité des lettres (si elles doivent être retouchées, c'est qu'elles ont été écrites non pas par un auteur, un professionnel de l'écriture, mais par des gens ordinaires), mais aussi la passion dont elles témoignent. Il relève du lieu commun d'affirmer qu'un scripteur dont les sentiments sont exacerbés ne se soucie guère de la structure de sa lettre, ni de sa graphie, ni du discours incohérent qu'il y tient. Maxime-Olivier Moutier, dans sa préface, soutient en effet que les lettres ont dû être retravaillées puisqu'elles étaient illisibles et que « le tout n'avait pas de sens ». Cette affirmation met en évidence la passion, voire la folie, qui l'habitait à l'époque de l'écriture des lettres. Elle expose du même coup la distance qu'a prise l'auteur par rapport à l'épisode de sa vie dans lequel s'inscrit la correspondance : au même titre qu'il peut maintenant dire qu'il a écrit ces lettres « alors [qu'il] étai[t] fou », il est capable d'affirmer qu'aux yeux d'un être raisonnable son discours n'avait pas de sens. Dévoiler ainsi les ficelles du roman et le travail qui a été accompli accentue l'impression que l'auteur dit la vérité.

La préface laisse donc à penser qu'il existe deux textes sensiblement différents, et que c'est à l'éditeur [ou à l'auteur] qu'il faut imputer cette modification. Outre le fait que ces lettres « zéro » se veulent un rituel se donnant sur le plan de la stratégie romanesque comme une authentification du recueil, ces changements réalisés par l'éditeur sur le prototexte travaillent l'imaginaire du lecteur. Cette retouche jette un voile ambigu sur l'œuvre. Elle fait naître un curieux désir, car d'un côté l'éditeur livre des lettres privées au public, de l'autre il cache une partie de la correspondance. Par une sorte de malice suprême, qui est en même temps *gage de qualité*, il signale au lecteur les

---

<sup>18</sup> C'est d'ailleurs ce en quoi consiste le pacte autobiographique énoncé par Philippe Lejeune : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [l'identité du nom : auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 26.)

modalités de son intervention faite de transactions, manipulations, coupures, élagages.<sup>19</sup>

Effectivement, c'est un gage de qualité, une preuve de sincérité que de mentionner l'existence d'un prototexte; une nouvelle tentative d'authentification, donc, qu'exploitent l'éditeur fictif comme l'auteur autofictionnel. Mais bien que plusieurs stratégies soient identiques dans les préfaces pseudo-éditoriale et auctoriale pour convaincre le lecteur de l'authenticité des lettres, il importe de rappeler l'appartenance des *Lettres à mademoiselle Brochu* au genre de l'autofiction; il s'agirait davantage, dans cette œuvre, de brouiller les frontières entre le réel et la fiction que de simplement proclamer que la correspondance n'est pas fictive. « Le roman, même dit autobiographique, n'est jamais une autobiographie; par sa nature même, le roman est fiction, et n'est que cela, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir des rapports troubles avec la vérité, de manière volontaire ou non.<sup>20</sup> » Malgré tout, il s'agit bien ici de montrer l'auteur au grand jour, de lui faire prendre toute la place, de l'inscrire dans toutes les couches de l'œuvre. Il semble que cela soit la différence la plus importante entre la préface de Moutier et celle des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle : si, dans la première, l'auteur omniprésent se montre et se met en scène, dans la seconde, il se dissimulait derrière le masque de l'éditeur, se cachait, s'effaçait. Cela vient peut-être appuyer la thèse de Benoît Melançon selon laquelle l'époque contemporaine serait marquée par « un criant besoin de se dire<sup>21</sup> ». L'auteur s'exprime et tient à ce que son discours soit considéré pour ce qu'il est, c'est-à-dire une parole personnelle.

La préface pseudo-éditoriale ou auctoriale n'est pas le seul élément pouvant influencer sur la valeur d'authenticité d'une œuvre et révéler la situation de communication de second niveau, c'est-à-dire entre l'auteur et le lecteur. On en retrouve d'autres exemples dans les œuvres de mon corpus. Entre autres, la dédicace de *Septuor* (« À Mathilde et Julien », qui sont les deux personnages principaux du

<sup>19</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 49. Je souligne.

<sup>20</sup> Gilles Perron, « Ces vies qu'on raconte », *Québec français*, no 125, printemps 2002, p. 41.

<sup>21</sup> Benoît Melançon, *op. cit.*, p. 10.

roman) peut être considérée de deux façons : soit Mathilde et Julien sont des personnes réelles, et alors la correspondance est authentifiée (quoique l'œuvre ne présente aucune ambiguïté quant à son aspect fictionnel); soit l'œuvre est simplement dédiée aux personnages en tant que tels<sup>22</sup>. Mais l'existence réelle des dédicataires importe peu, en fait : il suffit que des éléments de la fiction envahissent cet espace généralement dévolu au monde réel pour que le lecteur s'interroge sur l'authenticité du recueil. On peut avancer que ces interactions entre le réel et la fiction constituent un jeu proposé par l'auteur, une invitation lancée au lecteur de se laisser imprégner par l'univers qu'il a créé. Ce jeu semble aussi avoir motivé la création du site Internet [www.XXeciel.com](http://www.XXeciel.com), qui s'inscrit dans le même registre fantastique que la bande dessinée d'Yslaire : il propose d'autres courriels des personnages, d'autres séquences filmiques, et transporte l'internaute dans l'univers des protagonistes en reproduisant entre autres les *bugs* informatiques auxquels ces derniers sont confrontés dans l'œuvre. On peut relever un autre exemple de ce jeu entre réel et fiction dans *Et si on se rencontrait?* : les adresses électroniques des personnages sont de vraies adresses, que les lecteurs peuvent réellement utiliser. Seulement, ce sont les auteurs, Julie Durocher et Charles Paquin, qui se les sont appropriées; il est donc possible d'entrer en contact avec eux de cette façon. La situation de communication entre l'auteur et le lecteur est ici aisément perceptible. Ces deux derniers exemples démontrent de façon éloquente qu'Internet permet à la fiction de sortir du cadre du livre, de s'inscrire dans un certain « réel » — pour autant que l'univers virtuel soit considéré comme faisant partie du réel —, ou du moins dans le quotidien, alors que c'est plutôt le contraire qui prévaut habituellement : le réel s'inscrit dans la fiction. Le deuxième chapitre de ce mémoire démontrait d'ailleurs que les œuvres épistolaires contemporaines ont

---

<sup>22</sup> En effet, selon Gérard Genette, « [c]ertaines œuvres de fiction sont dédiées, par métalepse, à l'un de leurs personnages. [...] La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire [...]. » (*Seuils*, *op. cit.*, p. 136 et 138.) Ainsi, on peut peut-être avancer que la dédicace de *Septuor*, clin d'œil au lecteur, vise à mettre en relief le caractère de vraisemblance lié à la littérature épistolaire.

tendance à reproduire de différentes façons la matérialité des vraies lettres, un bon exemple de l'incursion du réel dans la fiction.

Mais ce ne sont pas seulement les tentatives d'authentification qui sont tributaires de la situation d'interaction entre l'auteur et le lecteur. En effet, l'existence de deux niveaux de communication implique nécessairement une certaine forme de voyeurisme : les lettres relevant du premier niveau de communication — celui où évoluent les personnages —, elles deviennent l'objet de l'indiscrétion du lecteur externe, qui s'immisce dans une correspondance à laquelle il ne participe pas.

### 3.1.2. La position du lecteur : le voyeurisme

L'œuvre épistolaire, qu'elle soit fictive ou non, impose à son lecteur d'accepter la position de narrataire secondaire. Comme l'explique Julien Harang,

[e]n découvrant le contenu de lettres intimes qui ne lui sont pas adressées, le lecteur est contraint, par la forme même de la fiction épistolaire, d'assumer une certaine forme de voyeurisme. Il n'est jamais que le lecteur « en second » de lettres que s'échangent les personnages.<sup>23</sup>

La double énonciation inhérente à la littérature épistolaire rend cette sensation de voyeurisme inévitable. Quelques considérations viennent ajouter à cette impression : d'abord, la lettre « est faite pour contenir, *a priori*, des confidences, des secrets<sup>24</sup> ». Le lecteur, faisant intrusion dans la vie privée des personnages scripteurs, est par conséquent le témoin non seulement d'une correspondance adressée à une autre personne que lui, mais aussi d'un contenu qui ne devrait pas être divulgué. Par exemple, l'échange présenté dans *Et si on se rencontrait?* est tenu secret par le personnage de Flavie, qui tente de cacher à son conjoint sa relation avec David : « [J]e ne suis pas sûre qu'il trouverait ça rigolo, notre petite correspondance. Une chance qu'il ne connaît pas mon mot de passe!<sup>25</sup> » De plus, dans les œuvres contemporaines surtout — du moins dans plusieurs de celles choisies dans mon

<sup>23</sup> Julien Harang, *op. cit.*, p. 90.

<sup>24</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 22.

corpus —, l'érotisme (ou à tout le moins les allusions sexuelles) occupe une place importante, ajoutant au « malaise » du lecteur. C'est que le discours érotique, encore plus que le discours amoureux peut-être, relève de la sphère privée. On en trouve des exemples dans les images de la bande dessinée *Lettres au maire de V.* et de la série « XX<sup>e</sup> ciel.com », dans les romans *Et si on se rencontrait?* — « Je tremblais quand j'ai enlevé ta blouse et que j'ai sucé tes seins.<sup>26</sup> » —, *Signé Parpot* — « On a été tout nu enlacé par terre sur son tapis épais et doux. Au bout d'un moment elle a pris mon ... et on a fait la chose intime.<sup>27</sup> » — et *Les Lettres à mademoiselle Brochu* — « Dans l'oreille, d'une voix sensuellement exposée, tu me demandais si j'avais envie de baiser avec la petite serveuse.<sup>28</sup> » —, ainsi que dans le livre-objet *Alexandrie* — « J'aimerais faire l'amour avec toi maintenant, nous envelopper dans de la moleskine et t'accueillir dans mon corps. M'y autoriseras-tu?<sup>29</sup> » Le roman *Septuor*, quant à lui, regorge de passages sexuels explicites; adapté aux mœurs contemporaines, il va beaucoup plus loin dans cette voie que son modèle libertin, *Les Liaisons dangereuses*. Le lecteur se trouve donc réduit, devant cette profusion d'images érotiques, à une position de voyeur, non plus seulement au sens littéraire du terme, mais également dans son acception la plus courante; comme il ne participe pas à l'échange qui est le lieu de ce discours érotique, le lecteur peut demeurer à l'extérieur et simplement jeter un coup d'œil par le trou de la serrure...

D'autre part, il faut noter que « les textes à la première personne se présentent inévitablement comme un témoignage, comme l'expression directe d'une vérité empirique, à haut degré de crédibilité<sup>30</sup> ». Le lecteur de l'œuvre épistolaire se trouve donc confronté à un discours qui se veut véridique, qui s'inscrit dans le réel, même lorsque rien — ni préface ni indication générique — ne vient appuyer ce témoignage de vérité. En plus d'être parfois le cadre de certaines stratégies d'authentification, la

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>27</sup> Alain Monnier, *Signé Parpot*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>28</sup> Maxime-Olivier Moutier, *op. cit.*, p. 68.

<sup>29</sup> Nick Bantock, *Alexandrie*, *op. cit.*, lettre 6.

<sup>30</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, p. 19.

littérature épistolaire permet aux personnages de s'exprimer directement sans l'intervention d'un narrateur qui pourrait déformer leurs propos; elle « cherche [ainsi] à donner l'impression d'être plus "vraie", plus "sincère" que toute autre forme d'écriture, si bien que le lecteur éprouve le sentiment d'une audacieuse indiscretion, pénétrant comme par effraction dans l'intimité d'un dialogue privé<sup>31</sup> ». Cette prétendue sincérité du dialogue épistolaire accentuerait donc la sensation de voyeurisme. Bien sûr, ces considérations s'insèrent dans une optique davantage théorique que pratique : le lecteur averti sait, somme toute, que le roman par lettres relève de la fiction et que lui-même n'est pas « vraiment » indiscret en prenant connaissance de la correspondance. Cependant, certains romans contemporains renouvellent ce lien entre vérité de l'échange et voyeurisme : ce sont les œuvres autofictionnelles. Comme je l'ai suggéré plus haut, elles placent en effet le lecteur dans un espace flou, un entre-deux où la vie de l'auteur et la fiction se confondent ou s'entremêlent, sans qu'il soit vraiment possible de distinguer les frontières de chacune. Toutefois, puisque c'est le rédacteur des lettres lui-même qui s'expose en dévoilant sa correspondance, il serait peut-être plus juste de dire que le lecteur devient un témoin privilégié, désiré, davantage qu'un voyeur, et que c'est l'auteur-narrateur qui se fait exhibitionniste. Le premier et le second niveaux de la double énonciation se chevauchent alors, le personnage-émetteur ne faisant qu'un avec l'auteur : il s'adresse dans un premier temps à un personnage-récepteur, et dans un deuxième temps à un lecteur externe.

Mais si la narration à la première personne constitue l'expression directe d'une certaine vérité, cela ne signifie pas pour autant qu'elle traduise une vision objective du personnage qui s'exprime. En effet, le *je* scripteur propose une représentation de lui-même tout à fait subjective, d'une part, et qui est dirigée vers un autre, d'autre part : l'échange épistolaire étant une incessante tentative de convaincre, le personnage projette une image déformée de lui-même (il ne se voit et ne se représente pas de la

<sup>31</sup> Lucie Desjardins et Marc-André Bernier, *op. cit.*

même façon selon qu'il s'adresse à sa mère ou à son amante, par exemple) qui contribuera à cette inévitable rhétorique de la lettre<sup>32</sup>. Ainsi, deux images distinctes d'un même être se confrontent : la façon dont le personnage se perçoit et celle dont il se représente dans le discours.

### 3.2. Le personnage : l'autoreprésentation

Invariablement, l'écriture épistolaire implique un discours sur soi. Que le roman présente une monodie, un échange à deux voix ou un récit polyphonique, tous les scripteurs parlent d'un *je* : ils se représentent pour établir une relation avec un *tu*, le destinataire. Entre le personnage en tant que tel et cette autoreprésentation, il existe nécessairement un décalage, la perception de soi étant tout à fait subjective. Comme le souligne Jean Rousset, « ces autoportraitistes se montrent tels qu'ils s'imaginent parce qu'il est impossible de se voir tel qu'on est<sup>33</sup> ». Même la sincérité la plus profonde ne saurait rendre le portrait exact d'un personnage; d'ailleurs, le journal intime n'échappe pas à cette règle, bien qu'il ne soit écrit, en principe, que pour soi-même et qu'il ne devrait donc pas chercher à convaincre. Pourtant, selon ses convictions, son histoire personnelle, ses valeurs, le personnage écrivant minimise, oublie, colore, déforme et s'autocensure parfois. « Agent de simulation ou d'illusion, écran ou piège, miroir trouble ou glace déformante, l'amour-propre figure au premier plan dans toute description de la comédie intime que l'homme se joue à lui-même.<sup>34</sup> » Le personnage écrivant désire correspondre à l'image qu'il se fait de lui-même, celle-ci étant généralement, et peut-être nécessairement, tributaire des comportements sociaux de l'époque : l'individu évoluant au sein d'un groupe social qui le détermine en grande partie, les valeurs dominantes se répercuteront certainement dans son discours. Les notions de bien et de mal, les tabous, les modèles qui ont cours — par

<sup>32</sup> La réflexion sur l'adaptation au destinataire est poussée plus loin dans la section 3.3.2.

<sup>33</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 44. Par ailleurs, dans *Forme et signification* (Paris, José Corti, 1962), Jean Rousset mentionne que cette comédie intime, ces déformations sont en elles-mêmes révélatrices du scripteur. Il ne faudrait donc pas croire que le regard subjectif des personnages sur eux-mêmes empêche le lecteur d'entrevoir leur « vérité ».

exemple, le modèle aryen de l'Allemagne nazie décrit par Martin, le correspondant allemand d'*Inconnu à cette adresse* : « C'est en chantant que nous parcourons nos vallées, nos muscles durs vibrent, impatients de s'atteler à un nouveau labeur; et nos montagnes résonnent des voix de Wotan et de Thor, les anciens dieux de la race germanique.<sup>35</sup> » — donnent un cadre à cette autoreprésentation.

Un autre passage de l'œuvre de Kressmann Taylor illustre clairement cette particularité du discours sur soi, cette image fragmentée caractéristique de l'écriture épistolaire. Dans une de ses lettres, Martin explique à Max, le destinataire juif, le rôle qu'il a joué dans la mort de sa sœur. Bien qu'il la considérait, avant son endoctrinement nazi, comme un « amour de fille » et qu'il souhaitait que Max lui communique son adresse pour qu'elle ait « l'impression de n'avoir qu'à tendre la main pour avoir un foyer<sup>36</sup> », il a refusé de lui donner asile lorsqu'elle était poursuivie par les SA. Il ne se voit pourtant pas comme l'homme aveuglé et cruel que perçoivent le personnage de Max et le lecteur, et se représente même comme un fier patriote qui fait son devoir, comme un homme qui sait demeurer clément malgré tout, voire comme une victime des Juifs.

*Par chance, c'est moi qui ai ouvert la porte. [...] Avec Elsa couchée là-haut, malade, comment aurais-je pu supporter que ma maison fût mise à sac? [...] Bien sûr, en tant que patriote, mon devoir m'apparaissait clairement. Elle avait montré sur scène son corps impur à des jeunes Allemands : je devais la retenir et la remettre sur le champ aux SA. Mais cela, je ne l'ai pas fait. Je lui ai dit : « Tu vas nous faire prendre, Griselle. Cours vite te réfugier de l'autre côté du parc. » [...] Elle devait être épuisée car elle n'a pas couru assez vite et les SA l'ont repérée. Je suis rentré, impuissant; quelques minutes plus tard, ses cris s'étaient tus. Le lendemain matin, j'ai fait transporter son corps au village pour l'enterrer. [...] Pauvre petite Griselle... Je partage ta peine, mais, comme tu vois, je ne pouvais pas l'aider. Maintenant je dois te demander de ne plus m'écrire. [...] C'est déjà bien assez fâcheux pour moi qu'une Juive soit venue chercher refuge dans mon domaine.<sup>37</sup>*

<sup>35</sup> Kressmann Taylor, *op. cit.*, p. 26.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 42. Je souligne.

Cet exemple montre bien les deux caractéristiques de l'image fragmentée de soi transmise par l'écriture épistolaire : une perception de soi déformée (liée ici à l'endoctrinement) et une autoreprésentation visant à influencer la perception qu'a le destinataire du scripteur<sup>38</sup>. En effet, malgré une description des faits tout à fait accablante pour lui (il a refusé de venir en aide à une personne en danger de mort), Martin se voit comme une victime acceptant de contrevenir à son devoir, et ce, par pure « humanité » : il ne remet pas Griselle aux SA et il fait transporter son corps impur au village pour le faire enterrer. La façon dont se perçoit Martin est donc effectivement déformée. De plus, dans sa lettre, il met l'accent sur son impuissance à sauver la jeune femme — les passages en italiques en témoignent —, bien que les destinataires (interne et externe, c'est-à-dire Max et le lecteur) ne soient pas dupes de ce discours, y voyant plutôt un homme qui refuse d'agir. Martin tente ainsi d'influencer favorablement son correspondant dans le but ultime, peut-être, de le convaincre de mettre un terme à leur correspondance. Indéniablement, le destinataire joue un rôle dans l'autoreprésentation.

Mais c'est aussi le cas en ce qui concerne l'autoperception, car l'image de soi se crée sous le regard de l'autre.

[La lettre] se dirige vers un destinataire, elle s'adresse à quelqu'un, elle est un moyen d'action; dans la lettre, on se raconte et on s'explore, mais pour autrui. [...] Cette présence constante du destinataire à l'horizon change le monologue en dialogue, la confession en action, et modifie profondément la conscience que l'on prend de soi-même aussi bien que la manière dont on se communique.<sup>39</sup>

Jean Rousset explique bien l'importance du destinataire dans l'élaboration de l'image de soi, qui relève à la fois de « la conscience que l'on prend de soi-même » (l'autoperception) et de « la manière dont on se communique » (l'autoreprésentation). Georges Gusdorf adopte la même position, suggérant qu'il s'agit là du « croisement

<sup>38</sup> Le personnage de Flavie, dans *Et si on se rencontrait?*, est bien conscient de cette possibilité : « Lorsqu'on s'écrit, on fait des choix. Tu ne sais pas si je suis fatiguée, si j'ai le goût de rire ou si je viens d'effacer trois fois une phrase avant de repartir sur une autre tangente. » (Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 35.)

<sup>39</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 72.

de deux images : l'image de soi-même que voudrait donner le rédacteur, et l'image de lui-même qu'il se suppose<sup>40</sup> ». Il convient en outre de rappeler que la lettre, comme l'explique Rousset, est un moyen d'action : l'image de soi projetée par le scripteur sert ici à atteindre un but. Dans l'exemple proposé, le rôle de victime impuissante que s'attribue Martin vise, comme on l'a vu, à persuader Max de ne plus lui écrire.

Bref, l'autoperception et l'autoreprésentation composent une image de soi certes fragmentée, mais aussi particulière à chacun et révélatrice de l'individualité des scripteurs, faisant ainsi de la lettre un discours intime.

### 3.2.1. L'intimité épistolaire

Selon Jean-Marie Goulemot, la notion d'intimité aurait été inventée au XVIII<sup>e</sup> siècle. La reconnaissance de l'individualité, nécessaire à l'invention de l'intimité, a sans doute joué un rôle important dans l'engouement de l'époque pour la littérature épistolaire.

[Le] XVIII<sup>e</sup> siècle reconnaît l'existence d'un ensemble de pratiques obéissant à la seule autorité de l'individu, échappant au contrôle de l'institution et à sa volonté gestionnaire, constituant, au sens métaphorique, un lieu pourvu de frontières, relevant du secret de chacun et marquant sa séparation d'avec la sphère du public. On aura reconnu là, d'abord, le privé, et partiellement l'intime, même si l'on admet que le privé peut apparaître souvent comme sa forme socialisée. Si le privé est ce que l'institution admet ou se résout à admettre comme espace de liberté ou comme territoire échappant à son droit de regard, l'intime est ce qui appartient à l'individu en propre comme son secret, ce dont il a, lui seul, une connaissance intuitive. Il peut s'agir de pratiques — et elles relèvent alors du privé —, mais aussi et plus encore de sentiments, d'une intériorité spécifique qui constituent la nature propre et marquent les différences entre les individus.<sup>41</sup>

Le discours intime serait donc révélateur de l'essence de l'individu, de son intériorité. La lettre reflétant le regard subjectif de l'individu sur lui-même et sur ce qui

<sup>40</sup> Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 152.

<sup>41</sup> Jean-Marie Goulemot, « Tensions et contradictions de l'intime dans la pratique des Lumières », in Benoît Melançon (dir.), *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, Nanterre, Université de Paris X, coll. « Littérales », 1995, p. 13-14.

l'entoure, ce sont ces sentiments et cette intériorité qui sont révélés : en les exprimant, le scripteur expose son moi intime et son intériorité, son unicité. La lettre est donc, comme le mentionne Janet G. Altman, « *essentially a private affair*<sup>42</sup> ». Révélatrice de l'intimité et de l'individualité, parfois porteuse du secret, souvent véhicule de la passion, la correspondance relève en général d'un registre privé<sup>43</sup>.

Il convient de noter ici que cette révélation de l'intimité dans la lettre relève d'une nécessaire contradiction. En effet, par le discours épistolaire, l'intime devient « une intériorité extériorisée<sup>44</sup> », « une vérité méconnue appelée à être reconnue<sup>45</sup> ». Il perd ainsi ce caractère secret dont parle Jean-Marie Goulemot : partagé avec un correspondant, il ne relève plus de la seule connaissance de l'individu. Pourtant, sans cette exhibition, l'existence et la réalité de l'intime ne sauraient être démontrées.

La lettre est ce par quoi se prouve l'existence de l'intime [...] et ce qui, par le fait même de sa publicité, le constitue en objet de connaissance. Sur le mode particulier de la fiction, la littérature épistolaire met en scène l'ensemble du processus de socialisation de l'intime : se dire pour exister en se livrant au correspondant par lettre, et, par le procès de la lecture, devenir un bien livré à tous.<sup>46</sup>

Dans mon corpus, cette révélation de l'intime se joue généralement de la même façon que dans les œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle : la lettre expose à la fois une intimité des sentiments (« ces cœurs et [...] ces consciences mis à nu<sup>47</sup> ») et une intimité relevant du corps ou de la sexualité (il y aurait, toujours selon Jean-Marie Goulemot, « un intime du corps au même titre qu'un intime des sentiments ou de la conscience<sup>48</sup> »).

<sup>42</sup> Janet G. Altman, *op. cit.*, p. 48.

<sup>43</sup> Il importe toutefois de différencier la lettre intime, qui s'adresse à une seule personne entretenant une relation intime et privilégiée avec le scripteur, et la lettre familiale ou publique, qui, bien qu'elle soit souvent adressée à une seule personne, est écrite pour être lue devant un certain public (famille, cercle mondain, etc.). Ce dernier type de lettre est nécessairement moins révélateur de l'intimité du scripteur.

<sup>44</sup> Michel Condé, « Marianne intime », in Benoît Melançon (dir.), *L'invention de l'intimité au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Jean-Marie Goulemot, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 17. Cette considération s'applique à la majorité des œuvres épistolaires : il est rare que les correspondants fassent totalement abstraction du corps dans les lettres d'amour, qui composent une

Toutefois, la série « Lou » amène un élément nouveau sur le plan de l'intimité : en mettant en scène un personnage d'enfant, elle exploite nécessairement l'intimité enfantine, une conception plutôt récente. En effet, Antoine Prost souligne, dans *Histoire de la vie privée*, que ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que l'enfant commence à avoir une vie séparée de celle de ses parents, l'école maternelle et la colonie de vacances prenant progressivement une place plus importante. C'est donc à cette époque que l'enfant acquiert une existence qui lui est propre, hors de la famille, obtenant du même coup une certaine intimité. Dans la série d'Élisabeth Brami, cette vie intime est révélée par la lettre : la jeune fille, qui se trouve en colonie de vacances, y expose ses pensées, ses joies et ses incertitudes — « Mais Mamouche, je n'arrête pas de me poser des tas de questions : est-ce que ça existe d'être vraiment amoureuse à mon âge tu crois [...]?<sup>49</sup> » —, qu'elle confie à sa grand-mère. La confiance est d'ailleurs le fondement même de la relation de confiance établie entre les personnages, les deux premières lettres de la série en faisant état. Ainsi, Lou écrit à sa correspondante : « À toi au moins, je peux écrire la vérité (mais juré, tu ne répètes rien?)<sup>50</sup> ». De son côté, sa grand-mère lui rappelle : « [N']oublie pas notre accord : celle qui est triste le dit toujours à l'autre.<sup>51</sup> »

D'autre part, il faut noter que le recours à la figure de l'enfant permet de mettre en évidence les différences dans la façon de se révéler chez la jeune fille et chez l'adulte. D'abord, le ton adopté par les deux correspondantes n'est pas le même : si la petite Lou se confie d'emblée, d'une façon directe et très émotive, voire passionnée, le personnage de la grand-mère présente un style plus travaillé, un ton parfois nostalgique, et se confie plus difficilement. On peut aussi remarquer un style plus soutenu chez la grand-mère, Lou exposant ses sentiments d'une manière plus vive, ponctuée de points d'exclamation et d'interrogation, et adoptant souvent un style plus

---

bonne part des lettres intimes. Par ailleurs, la section 3.1.2 comporte plusieurs exemples de ce discours intime sur la sexualité, qui entraîne en partie la sensation de voyeurisme discutée dans cette même section.

<sup>49</sup> Élisabeth Brami, *Ma Lou adorée*, op. cit., lettre 8.

<sup>50</sup> Élisabeth Brami, *Ta Lou qui t'aime*, op. cit., lettre 1.

<sup>51</sup> *Ibid.*, lettre 2.

oral. Ces éléments stylistiques sont révélateurs de l'intériorité des personnages : les passages utilisant un style plus expressif sont ceux où les protagonistes racontent les moments plus riches en émotions. Par exemple, l'écriture de la grand-mère s'anime lorsqu'elle raconte à Lou les débuts d'un nouvel amour, reflétant ses inquiétudes et son excitation. Et bien que le style de la jeune fille soit en général très vivant, il le devient encore plus lorsqu'elle explique, par exemple, les préparatifs du concert de fin d'été.

Dans un autre ordre d'idées, il convient de se pencher brièvement sur le roman monodique, à travers *Les Lettres à mademoiselle Brochu*. Dans cette œuvre où tout porte à croire que le scripteur n'obtient aucune réponse de sa destinataire, la lettre constitue une forme d'introspection particulière, de regard quasi obsessif sur soi, le personnage révélant ses sentiments les plus intimes à un destinataire muet qui n'alimente pas l'échange. Le roman de Maxime-Olivier Moutier reprend ainsi l'un des enjeux de la théorie épistolaire en utilisant une parole qui sollicite l'autre, mais qui tourne rapidement au monologue et à la mise en scène de soi, de sa souffrance.

[F]aite pour la communication, la parole épistolaire y tourne au solipsisme et fait retour sur cel[ui] qui l'émet; elle conduit, en dépit de sa destination, à l'introspection narcissique, en quoi elle obéit à l'un des besoins de la première personne. La lettre passionnée se transforme ainsi en un soliloque sur la passion, sur l'être souffrant sa passion.<sup>52</sup>

Cette réflexion de Jean Rousset à propos du roman de Guilleragues peut aussi s'appliquer au roman de Maxime-Olivier Moutier, témoignant d'une continuité certaine dans ce type de discours intime depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : la lettre peut être le théâtre d'une exhibition de l'intimité malgré l'absence de l'autre, et le cadre d'une étude de soi, seulement pour soi.

<sup>52</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 22.

### 3.3. Les personnages entre eux : la relation destinateur/destinataire

Une des caractéristiques fondamentales de la littérature épistolaire, basée sur la communication, est la relation qui s'établit entre les correspondants. À la différence du journal intime, qui présente également un discours intime sur soi, l'écriture épistolaire s'oriente autour d'un échange autant dans le discours que dans la position des scripteurs, comme l'explique Janet G. Altman : « *In epistolary writing the reader is called upon to respond as a writer and to contribute as such to the narrative.*<sup>53</sup> » Le lecteur devient à son tour scripteur, et vice-versa. Ainsi, chacun agit sur l'autre, comme l'autre agit sur lui. Pour ce faire, les personnages utilisent des méthodes particulières à l'écriture épistolaire, créant un discours commun qui se construit à chaque lettre écrite et reçue.

On peut supposer que c'est cette particularité (la relation entre les correspondants) qui donne toute sa spécificité à la fiction épistolaire : sans elle, la lettre n'aurait aucune raison d'être. Il est donc nécessaire d'y consacrer la dernière partie de ce mémoire. Il s'agit d'abord d'examiner le discours que tiennent les personnages des œuvres du corpus, afin de vérifier s'il s'apparente à celui des romans par lettres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ou s'il s'en éloigne sensiblement. Pour ce faire, il faudra déterminer quel type de lettres est habituellement privilégié dans la fiction épistolaire, ce qui permettra d'établir si la lettre est utilisée dans le même but qu'avant. La rhétorique épistolaire sera ensuite étudiée afin de mettre en évidence la façon dont elle s'articule dans les œuvres récentes. C'est cet aspect qui aidera à mieux comprendre les relations destinateur/destinataire existant dans les textes de mon corpus : la façon dont les personnages tentent de se convaincre de leurs sentiments, les moyens qu'ils utilisent pour donner un accent de sincérité à leurs lettres et pour susciter la confiance de leur correspondant, par exemple, permettront de mettre en lumière une certaine constance de la littérature par lettres depuis son âge d'or.

---

<sup>53</sup> Janet G. Altman, *op. cit.*, p. 89.

### 3.3.1. Le type de discours

La littérature par lettres des siècles passés — les correspondances véritables comme les textes de fiction — proposait majoritairement des correspondances amoureuses et des récits de voyage<sup>54</sup>. Il n'en est plus tout à fait de même de nos jours : si la lettre d'amour représente encore une partie importante de la production épistolaire de fiction, les récits de voyage et « romans de l'ailleurs » par lettres, leur pendant littéraire, n'ont plus véritablement cours. La figure de l'étranger, auparavant utilisée pour critiquer de façon détournée les mœurs de l'époque<sup>55</sup>, semble aujourd'hui désuète; le jeu qu'elle permettait avec le lecteur<sup>56</sup> est toutefois encore présent dans certaines œuvres, sous une forme renouvelée (pensons au site Internet de « XX<sup>e</sup> ciel.com », qui constitue également, par la reproduction d'éléments de la bande dessinée, un jeu avec le lecteur). En général, la lettre sera plutôt axée sur l'absence, le manque, ou encore la relation du quotidien et l'écriture des émotions. Bref, la présence d'un correspondant en terre inconnue n'influence plus vraiment le contenu de la lettre, qui contiendra sensiblement les mêmes éléments que toute lettre d'amour ou d'amitié.

<sup>54</sup> Pensons entre autres aux *Relations des Jésuites*, parues au XVII<sup>e</sup> siècle. D'autre part, notons que des romans tels que les *Lettres persanes* de Montesquieu et les *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Grafigny constituaient peut-être une reproduction littéraire du récit de voyage : comportant tous deux une figure de l'étranger et faisant preuve d'une certaine fascination pour un ailleurs « exotique », ces œuvres pourraient être qualifiées de « romans de l'ailleurs ».

<sup>55</sup> C'est ce que souligne Jean Starobinski dans sa préface des *Lettres persanes* : « Montesquieu tient à nous révéler, à travers le regard étonné des visiteurs, que la contradiction règne au sein de l'univers occidental lui-même [...]. » Il ajoute plus loin : « De Montesquieu au traducteur-arrangeur présumé [auteur fictif de l'Introduction des *Lettres*], de celui-ci aux Persans, la responsabilité des propos irrévérencieux est refoulée au dehors. L'excuse cousue de fil blanc, qui met au compte de la surprise persane les traits les plus mordants, libère un franc-parler que rien n'arrête. L'insolence bénéficie de l'immunité que l'on accorde à quiconque vient du dehors, libre de tout lien et de toute obligation. (Ç'avait été la fonction du fou de cour, c'est encore, au temps des *Lettres*, celle d'Arlequin; ce sera celle de l'Ingénu et de Figaro.) » (Jean Starobinski, *Préface*, in Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 9-10.)

<sup>56</sup> Ce jeu était constitué, d'abord, de la dénegation de la responsabilité que mentionne Jean Starobinski (voir note précédente), dénegation dont peu étaient dupes. D'autre part, cette figure représentait une sorte de lieu commun de la littérature de l'époque, constituant du même coup un clin d'œil au lecteur averti (de la même façon que les stratégies d'authentification à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle). Enfin, le personnage de l'étranger obligeait le lecteur à une certaine distanciation par rapport à son propre milieu : « le lecteur est entraîné dans un jeu qui l'éloigne de son milieu actuel, et qui le rend indiscretement présent à un monde absent » (Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 14).

On remarque en outre, dans les textes de mon corpus, que le thème du mystère est largement utilisé. En effet, que la correspondance soit amoureuse ou professionnelle — comme dans *Venise.net* —, elle est souvent le lieu d'une énigme à résoudre. Par exemple, les séries « Le Griffon » et « XX<sup>e</sup> ciel.com », de même que la bande dessinée *Lettres au maire de V.* et les romans *Cinq Mouches bleues* et *Venise.net* présentent une intrigue parfois digne de la littérature policière. On constate dans ces œuvres deux traitements différents de la lettre comme partie de l'intrigue : soit elle sert à apporter des informations à l'un des correspondants (par exemple, dans *Cinq Mouches bleues*, le personnage de Fernanda note dans une télécopie : « [C]ette fois, tu me demandes des renseignements sur un homme qui vient d'arriver à ton hôtel, et comme je l'ai fait pour les autres fax, [...] je vais te broser un petit portrait du nouveau personnage [...].<sup>57</sup> »), soit elle constitue l'intrigue elle-même (comme dans « XX<sup>e</sup> ciel.com », où l'intrigue est basée sur l'anonymat du destinataire). Cette utilisation de la lettre constitue peut-être une variante d'un autre *topos* de la littérature épistolaire canonique : la lettre-indice, ou la lettre-dévoilement. En effet, fondée sur l'intime et le secret, la lettre peut facilement trahir, et plusieurs œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont exploité cette fonction<sup>58</sup>. Janet G. Altman l'a d'ailleurs noté : « *as a tangible document the confidential letter is subject to being "overheard" by anyone at anytime, with all the resulting consequences*<sup>59</sup> ». Même si, dans les œuvres contemporaines, la lettre comme partie de l'intrigue n'est pas nécessairement

<sup>57</sup> Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 180.

<sup>58</sup> Frédéric Calas souligne d'ailleurs que « [l']apparente évidence du contrat de la communication épistolaire — message que l'on adresse à un autre en raison de l'absence — ne doit pas faire illusion, car ce contrat sera mis à mal dans le roman. Les correspondances pourront ainsi être soumises à l'indiscrétion des autres épistoliers. Il s'agit d'une composante interne dont sont tirés de puissants effets diégétiques en construisant l'action sur des effractions, des détournements, des abus de lecture. » (Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 14.) La lettre 61 des *Liaisons dangereuses*, entre autres, exploite cette fonction de la lettre : la jeune Cécile y raconte à sa confidente que sa mère a découvert son histoire d'amour avec le Chevalier Danceny en lisant ses lettres. « Maman sait tout. [...] Je me déshabillais quand Maman entra et [...] me demanda la clef de mon secrétaire. [...] Le premier tiroir qu'elle ouvrit fut justement celui où étaient les lettres du Chevalier Danceny. » (Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972[1782], p. 62.)

<sup>59</sup> Janet G. Altman, *op. cit.*, p. 51.

confidentielle, sa fonction demeure la même que pour la lettre-indice : faire avancer l'histoire en apportant de nouveaux renseignements à l'un des personnages.

Mais avant même d'évoquer un thème précis, l'échange épistolaire est marqué par un type de relation existant entre les correspondants, relation qui donnera une certaine couleur, un ton précis à l'écriture. Il existe effectivement, toujours selon Janet G. Altman, *deux catégories de scripteurs* : les amoureux et les amis-confidents<sup>60</sup>. Ces deux types de destinataires sont plutôt constants depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, constituant la grande majorité des scripteurs présentés dans les œuvres de mon corpus. De son côté, Frédéric Calas explique que ces deux catégories de correspondants écrivent principalement *trois différents types de lettres*, dont il décrit la visée :

La lettre d'amour se caractérise par son orientation marquée vers le destinataire afin de l'influencer (fonction conative); la lettre-confiance contient un récit ou un commentaire, elle se caractérise donc par sa dominante narrative; la lettre-reportage joue un rôle informatif, permettant l'expression de différents points de vue personnels sur toutes sortes de sujets.<sup>61</sup>

Les œuvres de mon corpus comportent en général des lettres d'amour (ou d'amitié, dont les caractéristiques discursives sont pratiquement identiques, cherchant toutes deux à convaincre des bons sentiments du scripteur envers le destinataire) et des lettres-confiances. Le roman *Je vous écris* offre bien quelques lettres de politesse (à d'anciens professeurs, par exemple), supposant une relation « de bienséance »; la série « Parpot » utilise entre autres la lettre administrative, et le roman *Venise.net*, la lettre professionnelle (supposant tous deux une relation d'affaires); mais ils constituent des cas exceptionnels. *La Marchande d'enfants*, de Gabrielle Wittkop, est également particulier : il est le seul texte de mon corpus à utiliser uniquement la lettre-confiance, les autres la combinant à la lettre d'amour ou d'amitié. Il est donc

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>61</sup> Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 16. Marie-Claire Grassi propose quant à elle cinq types de lettres : la lettre d'amour, la lettre confession, la lettre polémique et pamphlétaire, la lettre morale, curieuse et « exotique » et, enfin, la lettre didactique (*op. cit.*, p. 93). Cette division, tout aussi valable, n'a pas été retenue parce que, contrairement à celle de Calas, elle ne tient pas compte des différentes fonctions de la lettre de fiction.

également le seul à ne pas placer la relation entre les correspondants au centre de l'œuvre. L'amie à laquelle s'adresse la maquereille Marguerite est simplement une confidente passive et réceptrice d'informations (qui forment au bout du compte la diégèse), et dont la parole n'est pas rapportée. Elle joue toutefois un rôle primordial, permettant au lecteur d'apprendre des choses qui ne seraient pas divulguées autrement. Mais ces cas sont plutôt isolés, l'œuvre contemporaine présentant généralement des lettres d'amour<sup>62</sup> ou d'amitié. La lettre-reportage évoquée par Frédéric Calas, qu'on peut associer aux romans de l'ailleurs, ne figurerait donc plus parmi les formes privilégiées par les auteurs de littérature épistolaire.

Dans une optique analytique, ce sont les lettres d'amour et d'amitié qui sont les plus intéressantes, puisque ce sont elles qui mettent en perspective la relation établie entre les correspondants. Orientées vers le destinataire afin de l'influencer, de le persuader quant aux sentiments qu'éprouve le scripteur, entre autres, elles comportent une visée rhétorique indéniable sur laquelle il convient de se pencher.

### 3.3.2. La rhétorique épistolaire

Trois ouvrages théoriques, principalement, ont servi pour cette section du mémoire. L'*Introduction à la rhétorique*<sup>63</sup> d'Olivier Reboul, d'abord, en expose assez simplement les principes généraux. En plus de parcourir l'évolution de la rhétorique des origines au XX<sup>e</sup> siècle — alors que la technique se renouvelle avec la communication de masse —, il en explique le système, les différents arguments et figures, et propose une lecture rhétorique de certains textes. Le deuxième ouvrage, *Lire l'épistolaire*<sup>64</sup> de Marie-Claire Grassi, s'attache beaucoup plus brièvement à ce sujet, mais présente l'avantage de se pencher sur les caractéristiques spécifiques de la rhétorique épistolaire. Ainsi, l'auteure, après avoir mis en place les grandes lignes de

<sup>62</sup> Il aurait été particulièrement intéressant d'étudier la façon dont on parle d'amour par lettre au XXI<sup>e</sup> siècle, ce que ne me permet pas la longueur de ce mémoire. Toutefois, cet aspect pourrait être évalué ailleurs, surtout en ce qui a trait à l'impact de l'évolution technologique, en tenant compte de la notion d'individualité à l'époque contemporaine.

<sup>63</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 240 p.

<sup>64</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*

l'histoire de cette technique, explique le passage de la rhétorique générale à la rhétorique épistolaire et montre comment la lettre en utilise les ressources, plus particulièrement dans la correspondance de Gustave Flaubert. Finalement, dans *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*<sup>65</sup>, Claude La Charité se penche plus précisément sur la rhétorique épistolaire de la Renaissance, à travers les lettres de Rabelais (sa véritable correspondance comme celle, fictive, intégrée dans ses romans). En plus de présenter les principaux rhétoriciens et manuels de rhétorique jusqu'à la Renaissance, il expose les parties de cette discipline s'appliquant à l'écriture épistolaire rabelaisienne. Utilisés conjointement, les trois ouvrages permettent une bonne compréhension de la lettre et des stratégies qu'elle utilise.

La rhétorique, ou « l'art de persuader par la parole<sup>66</sup> », était liée à l'origine à la pratique judiciaire. Le discours épistolaire en a toutefois rapidement exploité les ressources : dans la lettre, en effet, « il s'agit de solliciter l'attention, de capter la bienveillance d'une autre personne<sup>67</sup> » en jouant sur ses affects. Discours de louanges, de compliments, de blâmes spirituels et d'accusations, visant avant tout à séduire, la lettre joue un « rôle de socialité et de civilité : continuer ou instaurer à distance une conversation avec autrui, un art d'être en bonne compagnie<sup>68</sup> ».

Pour parvenir à persuader le destinataire et à gagner sa sympathie<sup>69</sup>, le scripteur doit exploiter adéquatement les différents aspects de la rhétorique. Afin de déterminer comment ils sont mis en œuvre dans le discours épistolaire contemporain, il convient de se pencher sur ceux qui y interviennent d'une façon plus évidente. Étant donné

<sup>65</sup> Claude La Charité, *op. cit.*

<sup>66</sup> Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 21.

<sup>67</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 152. La lettre fait donc partie du genre démonstratif, qui comprend l'éloge et le blâme, et qui touche entre autres les oppositions bien/mal ou beau/laid. Les deux autres genres rhétoriques sont le judiciaire, qui traite du juste et de l'injuste, et le délibératif, qui touche l'opportun et l'inopportun (comme les discours publics concernant les décisions importantes pour l'avenir de la cité, dans la Grèce antique).

<sup>68</sup> Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>69</sup> Áron Kibédi-Varga souligne que « [l']intention [de la rhétorique] n'est pas nécessairement une volonté consciente de persuasion : la conversation la plus brève, la plaisanterie la plus plate cache [...] une intentionnalité complexe. Gagner la sympathie de quelqu'un, confirmer une entente réciproque sont des buts communicatifs sans doute beaucoup plus souvent visés que les buts proprement persuasifs, c'est-à-dire ceux qui cherchent à manipuler les comportements. » (*Op. cit.*, p. 32.)

l'objet couvert ici, je n'en ai choisi que deux : l'*accomodatio*, qui fait partie de l'*inventio*, et le *stylus negligentiscus*, qui relève de l'*elocutio*.

### L'*accomodatio*

L'*accomodatio* consiste à « répondre aux besoins spécifiques du contexte d'énonciation : [la lettre] doit tenir compte autant de la *persona* du destinataire, du sujet de la lettre que de la *persona* de l'épistolier<sup>70</sup> ». Le scripteur doit donc adapter à la fois son propos au destinataire, son ton au propos et son style au destinataire afin d'assurer une efficacité optimale à son message. Par exemple, dans *Le Griffon*, le personnage de Matthew n'écrit pas de la même façon à Sabine, qu'il connaît à peine, et à son amante puisqu'il n'entretient pas le même rapport avec les deux protagonistes. Il existe en effet une distinction entre la parole amoureuse et la parole amicale, ce que souligne Janet G. Altman<sup>71</sup>; mais les autres types de relation (familiale, professionnelle, etc.) appellent aussi leur propre langage. En fait, chaque statut — amoureux, ami, frère, père, employé, etc. — que possède un personnage sera rendu différemment dans le discours épistolaire : « selon les gens à qui l'on s'adresse, on ne dira pas les mêmes choses, et on n'en parlera pas de la même façon<sup>72</sup> », ce que démontre bien un des chapitres/nouvelles de *Je vous écris*<sup>73</sup>. Ce chapitre présente les lettres d'une seule protagoniste, la jeune Sachiko, qui écrit à différents personnages en employant avec chacun un langage particulier : avec ses parents, elle utilise un ton respectueux et rassurant, leur donnant plusieurs détails pratiques sur sa vie quotidienne; avec son professeur, elle multiplie les marques de politesse et les conventions (elle avoue même, dans une lettre à une amie, avoir utilisé un recueil de modèles épistolaires); avec son amie, elle utilise un langage beaucoup plus coloré, la tutoyant et lui confiant ses pensées intimes et ses sentiments; avec son jeune frère, qu'elle tutoie aussi, elle est très douce, s'intéressant à son sort et lui prodiguant

<sup>70</sup> Claude La Charité, *op. cit.*, p. 58.

<sup>71</sup> Janet G. Altman, *op. cit.*, p. 81.

<sup>72</sup> Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 57.

<sup>73</sup> Inoue Hisashi, *op. cit.*, p. 11-31.

conseils et réconfort; avec son employeur, enfin, elle fait preuve de timidité et démontre une politesse excessive, s'excusant même d'oser le déranger. Le lecteur perçoit par contre un changement de ton lorsque le patron devient l'amant : Sachiko, plus exigeante, lui fait part de ses désirs et de ses inquiétudes, et utilise un langage moins protocolaire (entre autres, elle ne l'appelle plus « Monsieur le directeur », mais plutôt « Monsieur Taichi »). L'*accomodatio* est ici réussie parce que le personnage de Sachiko répond à l'image que se font d'elle ses différents destinataires.

Le contraire se produit dans *Inconnu à cette adresse* lorsque le protagoniste allemand, Martin, commence à tenir des propos antisémites dans ses lettres à Max, le personnage juif. Ces propos, qui ne correspondent pas à l'image que projetait Martin — sa *persona* —, viennent mettre un frein à une communication jusque-là réussie. Max tentera de rétablir à la fois cette image et cette communication en supposant que le message a été « faussé » par la peur de la censure.

Je ne trouve plus le repos après la lettre que tu m'as envoyée. Elle te ressemble si peu que je ne peux attribuer son contenu qu'à ta peur de la censure. L'homme que j'ai aimé comme un frère, dont le cœur a toujours débordé d'affection et d'amitié, ne peut s'associer, même passivement, au massacre de gens innocents. [...] Je suis convaincu que ce n'est pas mon ami qui m'a écrit cette lettre, et que tu vas me le prouver.<sup>74</sup>

Mais lorsque Martin réaffirme ses convictions nazies, il atteint son but : la rupture de la communication (il demande en effet à Max de ne plus lui écrire). Et c'est précisément par l'*accomodatio* — une *accomodatio* inversée, si on peut dire — qu'il parvient à rompre les liens avec son ancien ami. En effet, pour convaincre Max que la bonne entente n'existe plus entre eux, il se montre à l'opposé de ce que son destinataire attend de lui. Ce faisant, il tient tout de même compte de la *persona* de Max (Juif, ouvert d'esprit, pacifique, etc.) : ce dernier, rebuté par la nouvelle personnalité de Martin, rompra effectivement les liens. L'*accomodatio*, même si elle mène à la rupture de la communication, est donc réussie puisque tel était le but recherché.

<sup>74</sup> Kressmann Taylor, *op. cit.*, p. 29-30.

La série « Parpot » joue également sur les exigences de l'*accomodatio*, en démontrant entre autres la distinction entre le statut public et le statut privé d'un même personnage. Par exemple, un protagoniste nommé Hautecour, dirigeant d'entreprise, doit répondre à une requête de son employé Barthélémy Parpot. Dans sa lettre, c'est donc le patron, personnage public, qui s'exprime de façon à combler les attentes de son employé et à perpétuer la bonne entente : « Quelles que soient vos intentions, je vous encourage à être patient et à ne pas hésiter à demander mon aide si vous la jugez nécessaire.<sup>75</sup> » Pourtant, l'individu Hautecour, personnage privé, pense tout autrement. Son assistante note d'ailleurs dans son journal intime : « Monsieur Hautecour est furieux contre les lettres de Parpot et contre les réponses conciliantes qu'il est obligé de lui faire.<sup>76</sup> » La mise en scène de soi contribue donc à l'*accomodatio* pour assurer une bonne communication : ici, Hautecour se dépeint comme un dirigeant à l'écoute de ses employés, soucieux de leur bien-être, afin de plaire à son destinataire et d'ainsi parvenir à son but ultime, qui est de conserver la bonne réputation de l'entreprise.

Utilisée de façon consciente pour manipuler le destinataire, l'*accomodatio* devient parfois calcul. C'est le cas dans *Les Liaisons dangereuses* : Madame de Merteuil et le Vicomte de Valmont maîtrisent si bien les règles de l'adaptation qu'ils régissent le destin de tous leurs correspondants, réussissant à les persuader de n'importe quoi. À ce propos, Jean Rousset souligne que « chaque lettre est si bien adressée à quelqu'un, tellement composée à la mesure de ce destinataire et de sa situation actuelle, que ce destinataire est dans la lettre qu'il va recevoir autant que dans celle qu'il écrira<sup>77</sup> ». Cette caractéristique de l'écriture épistolaire est aussi remarquable dans *Septuor*. En effet, il n'y a qu'à lire quelques lettres du personnage de Michèle, une Merteuil contemporaine, pour s'en rendre compte : afin d'arracher des confidences à sa nouvelle collègue Mathilde, elle se montre complice et pleine de

<sup>75</sup> Alain Monnier, *Un amour de Parpot*, op. cit., p. 28.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>77</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 95.

sollicitude. Elle lui écrit d'ailleurs : « Lorsque je t'ai croisée tout à l'heure, tu m'as semblée passablement perturbée [...]. Veux-tu venir dîner chez moi ce soir? [...] Je viendrai te chercher en voiture et te raccompagnerai à ton hôtel. Fais-moi signe si tu es d'accord.<sup>78</sup> » Toutefois, dans ses lettres à son amant Vincent, elle révèle son véritable but : utiliser les confidences de « cette Mathilde<sup>79</sup> », « cette pouliche<sup>80</sup> », « la pute ratée<sup>81</sup> » pour détruire sa carrière et ainsi obtenir un poste convoité. Ici, l'*accomodatio* relève donc davantage du calcul que de l'adaptation rhétorique.

### *Le stylus negligentisculus*

Il semble que le *stylus negligentisculus*, décrit par Claude La Charité comme une « négligence étudiée », « le ton de la conversation quotidienne<sup>82</sup> », soit considéré depuis fort longtemps comme le plus efficace<sup>83</sup> dans le discours épistolaire : déjà préconisé par Érasme à la Renaissance, il continue de susciter l'adhésion au XVII<sup>e</sup> siècle, alors qu'on applaudit le « style naturel » de Madame de Sévigné. On le perçoit encore aujourd'hui dans la fiction épistolaire, à travers différents effets de spontanéité et d'oralité. Par exemple, les scripteurs de *Et si on se rencontrait?* ponctuent leur discours de « pis », de « cool », d'exclamations et de divers jurons. Ils le font d'ailleurs de plus en plus à mesure que la relation évolue et que la confiance s'installe : on pourrait donc avancer que les effets d'oralité comportent un certain cachet d'authenticité, de sincérité. Olivier Reboul abonde d'ailleurs en ce sens lorsqu'il mentionne que l'émetteur du discours rhétorique « doit se montrer en personne dans son discours, être coloré, alerte, dynamique, imprévu, drôle ou chaleureux, en un mot : vivant. [...] [Cette règle] rend le discours frappant, agréable,

<sup>78</sup> Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann, *op. cit.*, p. 15.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>82</sup> Claude La Charité, *op. cit.*, p. 187.

<sup>83</sup> Selon Claude La Charité, « le *stylus negligentisculus*, le style un peu négligé permet une rhétorique d'autant plus efficace qu'elle est moins apparente » (*ibid.*, p. 185).

entraînant; et surtout elle lui donne son indispensable cachet d'authenticité.<sup>84</sup> » On pourrait également dire que le *stylus negligentisculus* évoque la spontanéité.

Cette spontanéité peut être perçue à travers différents éléments du discours. Par rapport à la lettre d'amour, surtout, Geneviève Haroche-Bouzinac note la récurrence des figures de correction, qui sont pratiquement devenues un lieu commun de la littérature épistolaire : j'ai évoqué, dans la section 2.2.1, les personnages amoureux qui s'excusent d'avoir laissé échapper tel propos en affirmant écrire spontanément, sans réfléchir. Il semble toutefois que les figures de correction discursives soient moins exploitées dans la littérature contemporaine que dans les romans canoniques; du moins, les œuvres de mon corpus n'en comportent pas. On relève même, dans *Et si on se rencontrait?*, un contre-exemple de cette spontanéité épistolaire, lorsque le personnage de Flavie note la possibilité qu'offre le courriel d'effacer et de réécrire plusieurs fois une phrase jugée insatisfaisante : « Lorsqu'on s'écrit, on fait des choix. Tu ne sais pas si je suis fatiguée, si j'ai le goût de rire ou si je viens d'effacer trois fois une phrase avant de repartir sur une autre tangente.<sup>85</sup> » Il semblerait donc que le *topos* de l'écriture épistolaire directe, spontanée et sincère s'estompe. Par contre, les romans illustrés de la série « Lou » présentent une variante graphique des figures de correction : les ratures, comme les corrections écrites, évoquent davantage une écriture rapide et spontanée qu'un long processus de réflexion<sup>86</sup>, se rattachant sans doute au *stylus negligentisculus*.

Geneviève Haroche-Bouzinac souligne également les maladresses stylistiques des épistoliers, qui sont souvent soulignées par les pseudo-éditeurs (comme dans la préface des *Liaisons dangereuses* : « J'avais proposé des changements plus considérables, et presque tous relatifs à la pureté de diction ou de style, contre

<sup>84</sup> Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 73-74. Reboul parle ici du discours oral, mais on peut sans doute appliquer cette affirmation au discours écrit également.

<sup>85</sup> Julie Durocher et Charles Paquin, *op. cit.*, p. 35.

<sup>86</sup> Il aurait d'ailleurs été pertinent d'inclure ici une analyse des liens entre rhétorique et matérialité dans les œuvres de mon corpus, analyse qui n'a pas été poussée plus avant étant donné la brièveté du mémoire.

laquelle on trouvera beaucoup de fautes.<sup>87</sup> »). On trouve aussi des exemples de ces remarques stylistiques dans les œuvres de mon corpus. Entre autres, dans la préface des *Lettres à mademoiselle Brochu*, l'auteur autofictionnel affirme : « J'ai reconstruit chacune de ces lettres, bien que j'en aie rigoureusement préservé la spontanéité, la panique et la maladresse.<sup>88</sup> » Spontanéité et maladresse sont liées puisqu'elles évoquent, dans la forme même du discours, le trouble de la passion; et « la lettre, supposée expression immédiate du spontané, des soubresauts de l'émotion, enregistrement direct d'un cœur qui ne se gouverne plus, sera l'instrument apte à traduire les fluctuations, les incohérences, les contradictions de la passion<sup>89</sup> ».

Claude La Charité souligne également d'autres procédés relevant du *stylus negligentisculus*, dont les jeux de mots et les apostrophes, qui « inscri[vent] le destinataire au centre de la lettre et confère[nt] à celle-ci le ton de la conversation quotidienne<sup>90</sup> ». Il mentionne aussi la quasi-absence de transition entre les différents éléments de la lettre, qui « peut produire l'impression d'une conversation entre familiers<sup>91</sup> ». On retrouve cette parenté avec la conversation dans certaines des télécopies du roman *Cinq Mouches bleues* : l'épistolière Fernanda semble bavarder au lieu d'écrire, passant sans arrêt du coq à l'âne, ajoutant des détails inutiles et des digressions. De plus, bien qu'elle n'utilise pas l'apostrophe en tant que telle, elle s'adresse constamment à son destinataire en utilisant le *tu* et en lui posant des questions, si bien qu'elle l'inscrit effectivement « au centre de la lettre ».

Le film qui [a fait connaître Santiago Arce] s'appelle *Au-dessus de l'ombu* [...]. Lui, de son côté, il est canon, c'est ce que tout le monde dit, tu sais ce que sont les mots à la mode; tu peux poser la question à n'importe qui, on te répondra toujours : « Santiago Arce? Canon, il est ca-non. » Ni sympathique, ni délicieux, ni aucun autre équivalent, c'est à tous les coups : « Santiago Arce? Il est ca-non. » C'est vrai qu'il donne cette impression, tu vois ce genre d'homme qu'on a tout le temps envie de protéger — lui mettre un cache-nez ou lui

<sup>87</sup> Choderlos de Laclos, *op. cit.*, p. 27.

<sup>88</sup> Maxime-Olivier Moutier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>89</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>90</sup> Claude La Charité, *op. cit.*, p. 187.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 186.

tricoter un pull pour ne pas qu'il s'enrhume? Eh bien, il est comme ça. Je n'ai pas la moindre idée de ce que peut bien être un ombu, mais je vais me renseigner sur la question, au cas où je le rencontrerais dans une soirée. Mais, dis-moi un peu, qu'est-ce qu'il peut bien fabriquer seul dans un hôtel, au Maroc?<sup>92</sup>

L'écriture de la protagoniste s'approche encore plus du dialogue lorsqu'elle intègre des effets d'oralité, en insistant entre autres sur la prononciation de « canon ». Or, bien qu'elle comporte plusieurs des caractéristiques de la tradition épistolaire, son écriture ne respecte pas les règles de clarté et de pureté du *stylus negligentisculus* : dense et désordonné, son discours ne possède pas la simplicité requise pour s'inscrire dans le style de la négligence étudiée.

Cette brève étude des deux principaux aspects rhétoriques utilisés dans les textes de mon corpus montre que, sur ce plan, la littérature épistolaire contemporaine se situe dans la continuité des romans canoniques du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'*accomodatio* et le *stylus negligentisculus* constituent toujours des stratégies efficaces pour persuader le destinataire en jouant sur ses affects. Il est toutefois difficile d'évaluer plus précisément l'évolution de la rhétorique dans la fiction par lettres : il faudrait pour ce faire en étudier d'autres aspects, comme la rhétorique de l'image, l'utilisation du secret et l'organisation du discours (l'intégration de formules d'adieu, par exemple). On peut malgré tout réaffirmer le rôle de la lettre comme lieu de communication dans l'absence et comme moyen d'action entre le destinataire et le destinataire, à travers les stratégies de persuasion qui y sont utilisées.

En somme, en ce qui concerne le discours, le chemin parcouru par la littérature épistolaire depuis les romans par lettres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles montre à la fois une évolution et une continuité : la majorité des caractéristiques fondamentales et des *topoi* de la littérature épistolaire sont toujours à l'œuvre, mais parfois sous une forme renouvelée. De plus, certains aspects ne semblent plus

---

<sup>92</sup> Carmen Posadas, *op. cit.*, p. 180-181.

d'actualité (l'utilisation de la lettre dans le roman de l'ailleurs, par exemple) alors que de nouveaux sont apparus (l'intimité de l'enfant, entre autres). La fiction par lettres s'inscrit donc au sein de la littérature contemporaine, venant ainsi infirmer les allégations de plusieurs théoriciens qui ne la considèrent que comme un vestige du passé.

## CONCLUSION

À travers l'étude du champ épistolaire contemporain, ce mémoire cherchait d'abord à réfuter l'affirmation voulant que la fiction par lettres soit devenue aujourd'hui « un peu désuète<sup>1</sup> ». En effet, la réflexion théorique sur le sujet, faut-il le rappeler, s'est élaborée à partir d'un corpus des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ne s'est pratiquement pas renouvelée jusqu'ici, mis à part quelques travaux sur certains points bien précis du genre<sup>2</sup>; tout porte à croire que la production épistolaire contemporaine est encore trop peu connue (et reconnue) pour soulever l'intérêt des théoriciens. Pourtant, les différents éléments étudiés dans les chapitres précédents montrent bien l'ampleur et la diversité de la recherche demandant à être effectuée. Il convenait donc de proposer quelques bases théoriques dans ce champ littéraire délaissé par les chercheurs.

Bien sûr, étudier la littérature épistolaire contemporaine dans son ensemble étant un objectif plutôt vaste vu la difficulté d'en dresser un portrait complet. L'objectif consistait à traiter des principaux enjeux afin de donner une vue d'ensemble de la production des dernières années : présentés dans une structure « en entonnoir » qui s'attachait d'abord au contexte, puis à la structure matérielle du livre, et enfin au texte, les trois chapitres du mémoire ont permis de saisir l'évolution du genre épistolaire sur plusieurs plans. Les textes du corpus, qui ont servi à illustrer les différents aspects abordés, n'ont pas été analysés tour à tour afin d'éviter un discours sur des points trop particuliers dans une étude qui se voulait générale. Sélectionnées dans une optique de diversité, les vingt œuvres choisies montrent bien l'originalité de la production, et leur nombre tout de même important reflète le fait que, si le genre ne

---

<sup>1</sup> Guy Fessier, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> Pensons à *Sevigne@Internet* de Benoît Melançon, qui, comme on l'a vu, se penche sur le courrier électronique.

se trouve pas dans un nouvel âge d'or, il suscite un intérêt assez marqué chez les écrivains pour engendrer une réflexion théorique.

\*\*\*

À la lumière des caractéristiques dégagées, on constate que la littérature épistolaire contemporaine s'articule surtout autour des notions de dialogue et d'impureté, au sens où l'entend Guy Scarpetta<sup>3</sup> : une esthétique qui ne nierait plus ni le passé culturel ni l'avenir, et qui proposerait un mélange des genres, une contamination des arts les uns par les autres, un décloisonnement. Ainsi, le premier chapitre, qui s'attachait aux caractéristiques de la littérature contemporaine, a insisté sur l'importance de l'éclatement des genres, dont sont issues les œuvres hybrides. L'influence de la technologie sur la production épistolaire appelle également une certaine impureté : en permettant, d'une part, l'ajout d'illustrations et le collage d'éléments sur la page, elle a mené au décloisonnement des genres prôné par Scarpetta. D'autre part, en intégrant au roman épistolaire le courriel et la télécopie, qui comportent des enjeux différents de ceux de la lettre, elle a contribué à en faire un genre « impur » : c'est d'ailleurs pour cette raison que Benoît Melançon réfute l'appartenance de ces deux formes de communication à l'épistolaire. Enfin, l'impureté se décèle aussi dans le caractère hypertextuel de certaines œuvres qui, en adaptant des romans épistolaires de l'âge d'or, font appel au passé culturel « sans pour autant revenir en arrière<sup>4</sup> ».

Le deuxième chapitre, en étudiant la matérialité des œuvres épistolaires contemporaines — qui semble à première vue la principale innovation du genre —, est également traversé par les notions d'impureté et de dialogue. En effet, si la matérialité était déjà présente dans le discours du roman par lettres, elle est aujourd'hui à la base des différentes formes d'œuvres : le récit illustré mise sur

---

<sup>3</sup> Guy Scarpetta, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 196.

l'imitation de la graphie, le livre-objet exige un acte de manipulation lors de la lecture, le roman reprend la mise en pages de la lettre, etc. Tributaires de l'éclatement des genres, ces nouvelles formes supposent l'apparition d'enjeux qui ne relèvent pas, *a priori*, de la théorie épistolaire. Un dialogue s'installerait donc entre la fiction par lettres et les différents genres auxquels elle emprunte pour créer des œuvres mettant en valeur le double caractère de la lettre, à la fois texte et objet.

Enfin, le discours des œuvres par lettres, traité dans le troisième chapitre, n'est pas en reste : en intégrant d'une façon renouvelée plusieurs des questions fondamentales de l'épistolaire, les œuvres contemporaines se situent effectivement en position de dialogue par rapport aux romans de l'âge d'or. Comme plusieurs des créations relevant de l'esthétique de l'impureté, elles effectuent « le recyclage d'éléments classiques<sup>5</sup> » en les adaptant à de nouvelles formes littéraires. Par exemple, la situation de double énonciation permet à l'auteur autofictionnel de reprendre, dans sa préface, le discours authentifiant autrefois assumé par le pseudo-éditeur. Dans le même sens, la question de l'autoreprésentation du personnage se situe dans la continuité des romans de l'âge d'or, mais intègre tout de même un aspect de nouveauté. La relation entre les personnages, quant à elle, présente en général une certaine stabilité, par rapport au type de discours et aux stratégies rhétoriques utilisées dans la lettre. Bref, dans l'ensemble, la fiction épistolaire contemporaine ne se situe ni tout à fait dans la continuité des œuvres de l'âge d'or ni tout à fait dans la rupture : elle s'en approche ou s'en éloigne selon l'élément considéré, entretenant avec elles un dialogue constant.

\*\*\*

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

Ainsi, il semblerait que ces notions de dialogue et d'impureté agissent sur deux plans : d'abord, sur un plan générique (c'est-à-dire par rapport aux autres genres avec lesquels interagit la littérature épistolaire contemporaine) et, ensuite, sur un plan historique (c'est-à-dire par rapport aux romans par lettres de l'âge d'or). La fiction épistolaire contemporaine intégrerait donc à la fois l'éclatement des genres caractéristique de la littérature occidentale et la logique de l'accumulation représentative de la culture extrême-orientale. En effet, dans son article « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », Jean-Marie Schaeffer soutient que l'éclatement des genres littéraires en Occident pourrait s'expliquer par son profil historique :

Ce profil est très particulier en ce qu'il est caractérisé [...] par une accélération du rythme des transformations génériques au fil des siècles, accélération dont l'éclatement des genres à l'époque moderne est la conséquence actuelle. [...] La culture littéraire occidentale postantique évolue en effet largement par *ruptures* — le nouveau remplace l'ancien.<sup>6</sup>

La culture extrême-orientale, au contraire, témoigne d'une grande stabilité générique, préférant une logique de l'accumulation, où le nouveau s'ajoute à l'ancien sans le détruire : « le passé du genre est donc toujours présent à l'intérieur même du [genre] actuel<sup>7</sup> », et la notion de rupture préconisée dans la culture occidentale n'a ici aucune portée. Jean-Marie Schaeffer présente ainsi ces deux dynamiques comme des conceptions pratiquement opposées de la littérature. Pourtant, il est possible qu'elles interviennent toutes deux au sein d'un même genre littéraire : c'est le cas dans les œuvres que j'ai étudiées.

Comme on l'a vu, la fiction épistolaire relève, dans une certaine mesure, de l'éclatement des genres : plusieurs œuvres par lettres font intervenir conjointement différents genres artistiques, types de discours ou formes de communication, qui amènent avec eux autant de nouveaux enjeux. Cette nouvelle hétérogénéité vient créer une rupture dans un champ littéraire auparavant homogène : effectivement, les romans épistolaires de l'âge d'or répondaient en grande majorité à une norme bien

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

établie. C'est d'ailleurs ce qui a mené le genre à l'essoufflement et, ultimement, à une quasi-disparition. Mais cette rupture, qui a permis le renouvellement du genre, constitue du même coup une « accumulation » car, même si elle contrevient à la « pureté » de l'épistolaire (pour reprendre le terme de Guy Scarpetta), elle n'en rejette pas pour autant les *topoi*. Au contraire : en ajoutant une nouvelle dimension aux œuvres par lettres, la rupture permet la réactualisation des enjeux traditionnels. Par exemple, le récit jeunesse illustré contribue au renouvellement de la notion de l'intimité épistolaire en misant sur une nouvelle valeur, l'intimité enfantine. De son côté, la bande dessinée explore d'une façon inédite la question du voyeurisme en mettant en images le discours sur la sexualité présent dans bon nombre d'œuvres contemporaines. Quant à l'autofiction, elle réactualise par le pacte autobiographique la question de l'authenticité des œuvres épistolaires, un pari difficile étant donné l'utilisation à outrance de ce subterfuge dans les romans par lettres de l'âge d'or. On comprend ainsi que l'éclatement des genres n'exclut pas une certaine logique de l'accumulation : cette combinaison des deux dynamiques évoquées par Jean-Marie Schaeffer pourrait bien constituer, en fait, la définition la plus juste de la littérature épistolaire contemporaine. Appelant à la fois la notion de continuité et la notion de rupture, l'épistolaire s'avère aujourd'hui d'une diversité remarquable et féconde et se révèle, sans aucun doute, un champ d'étude digne d'intérêt.

## **ANNEXES**

**FACTURE DU GARAGE BMW**

**GRAND GARAGE BMW**

160 bis de Suisse 31000 Toulouse

Spécialiste  


Expert Vandalisme plainte police 06 10 92 ref 125 A

M Menard SEREMIP  
142 RUE Périole  
31000 TOULOUSE

Facture n° 52361

4 pneumatiques .....	1500,00 .....	6000,00
1 pare brise avant.....	4500,00.....	4500,00
1 pare brise arrière....	4500,00.....	4500,00
2 phares.....	600,00.....	1200,00
1 antenne.....	600,00.....	600,00
2 rétrovisuers.....	600,00.....	1200,00
M O 8 heures x 142,30.....		1138,40
Petite fourniture.....		350,00
Macaron BMW (offert)		
<b>Total.....</b>		<b>19988,90</b>
TVA 18,6.....		3717,93
<b>TOTAL TTC.....</b>		<b>23706,83</b>

**EN VOTRE AIMABLE RÉGLEMENT**

**Annexe A.** Tirée de Alain Monnier, *Signé Parpot*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1994, p. 50.

**MINISTÈRE DES AFFAIRES INTÉRIEURES :**

NOTE INTERNE	22/10/1996
DE :	Monsieur Hautecourt, Directeur de la Division du Personnel, des Moyens et des Quotas.
À :	M. Parpot

Monsieur,

Votre lettre du 09.X.96 a ému Monsieur le Ministre qui m'a demandé d'examiner votre cas avec attention. Dorénavant il serait donc préférable que vous me communiquiez directement vos contrariétés.

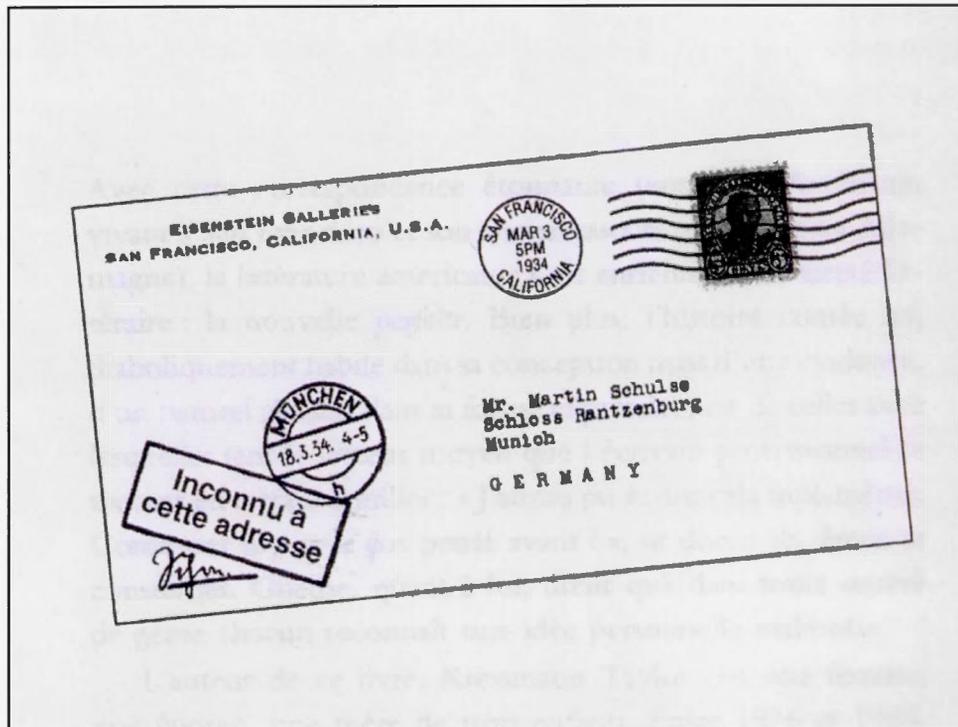
J'ai pris connaissance du délicat problème qui vous occupe actuellement, et je suis prêt à réfléchir aux solutions qui pourraient vous être proposées.

Convenez cependant, cher Monsieur, qu'en matière de sentiments l'Administration ne peut plus être souveraine. Le cœur a ses raisons que l'Administration ignore.

Comme vous le pressentiez une politique de quota en matière d'amour conjugal ne peut exister, car elle serait obligatoirement en contradiction avec les Droits de l'Homme qui sont le fondement de notre Constitution.

En revanche, participer aux diverses activités de l'Association des Salariés pourrait constituer un moyen privilégié pour de nouvelles rencontres. Et d'amitiés en amitiés, qui sait si le destin ne vous conduira pas vers celle qui fondera un foyer avec vous ?

Pourquoi ne participeriez-vous pas, par ailleurs, à la vie syndicale ? Je suis sûr que le Syndicat Autonome des Personnels du Ministère serait heureux de vous accueillir en son sein. Et n'est-ce pas une façon enthousiasmante de se lier avec quelqu'un que de partager un projet ou un idéal ?



**Annexe C.** Tirée de Kressmann Taylor, *Inconnu à cette adresse*, Paris, Autrement, coll. « Littératures », 1999, p. 57.

à préparer le spectacle : c'est après-demain soir. Je fais Thérèse ; j'ai encore les vêtements à trouver et surtout la "serpillière", enfin, le pull que Thérèse offre à Pierre le soir de Noël. Pour le tableau que Pierre a peint exprès pour elle, on va prendre un grand carton d'emballage et les monos vont nous aider parce qu'on a des feutres trop fins. Ça va être SUPER !

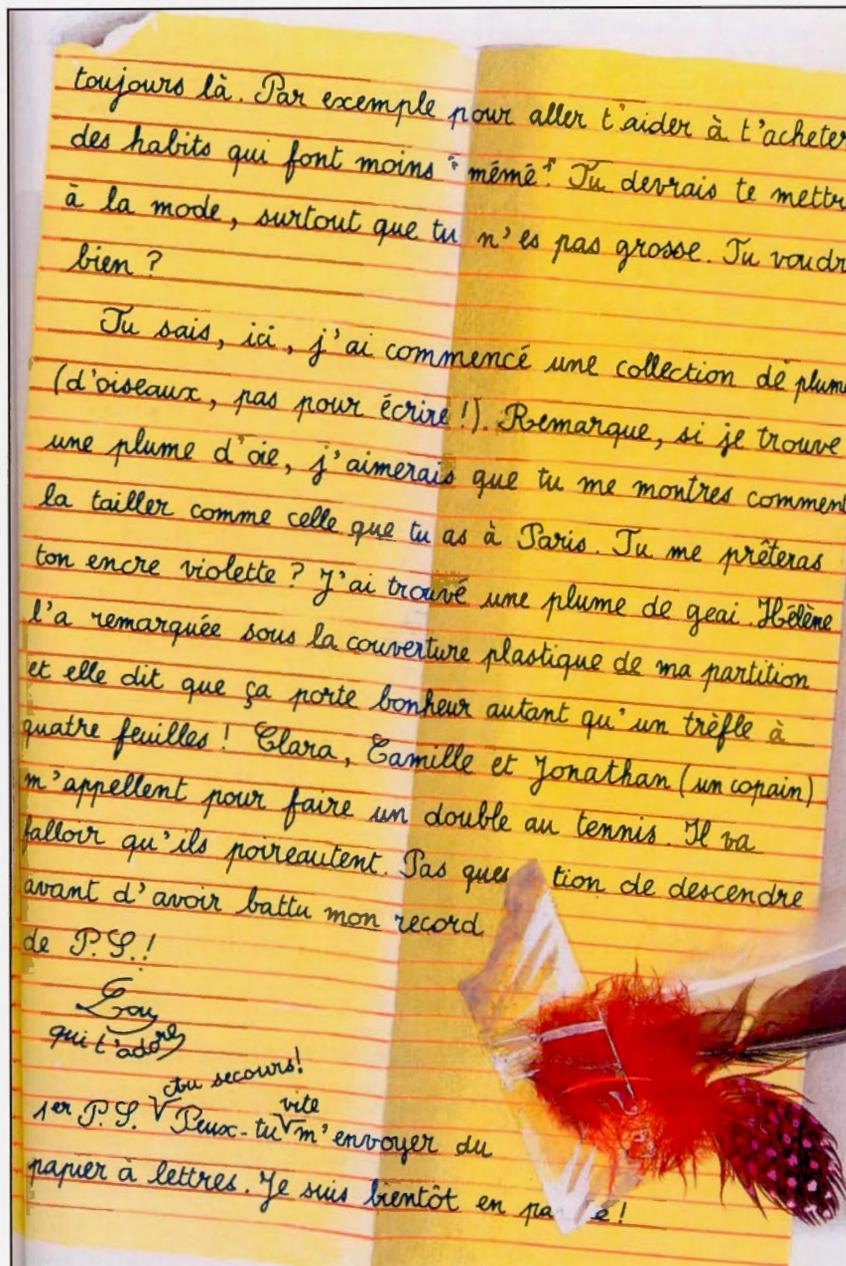
Pour une fois, je vais regretter que Papa ne soit pas là avec le caméscope...

Je me demande ce que c'est que ta surprise : à manger ? À lire ? Ou bien tu as décidé de partir en Égypte à dos de chameau avec ta nouvelle copine ? C'est oncle Gilles et Maman qui vont être épatés !

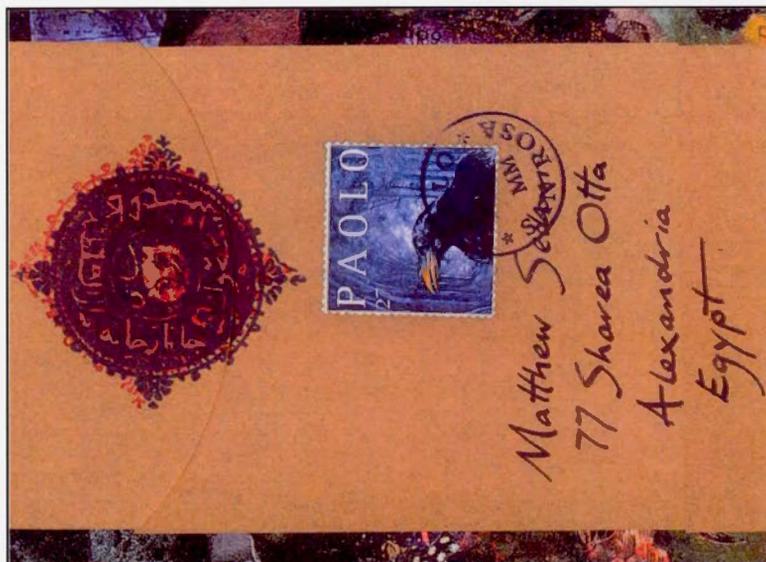
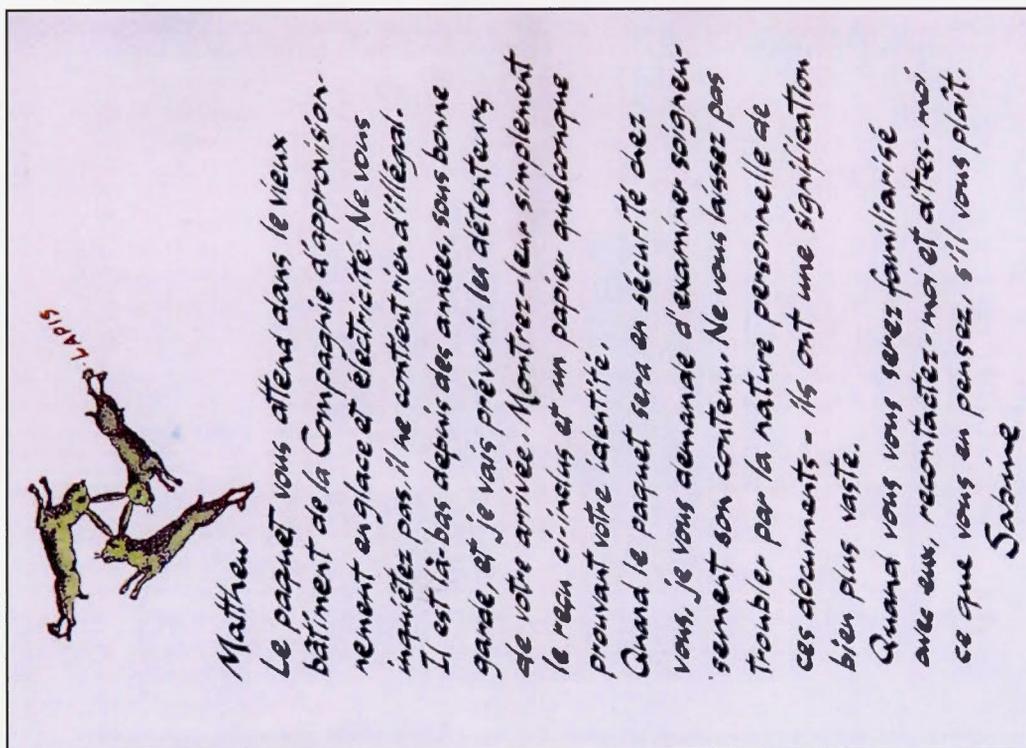
Clara et Sébastien m'appellent. Cette fois, j'y vais.

Grosses bises de ta L'OU (ouh ! ouh ! ouh !)

Ludmilla



Annexe E. Tirée de Élisabeth Brami et Béatrice Poncelet (ill.), *Ma Lou adorée*, Paris, Seuil jeunesse, 2001, non paginé.

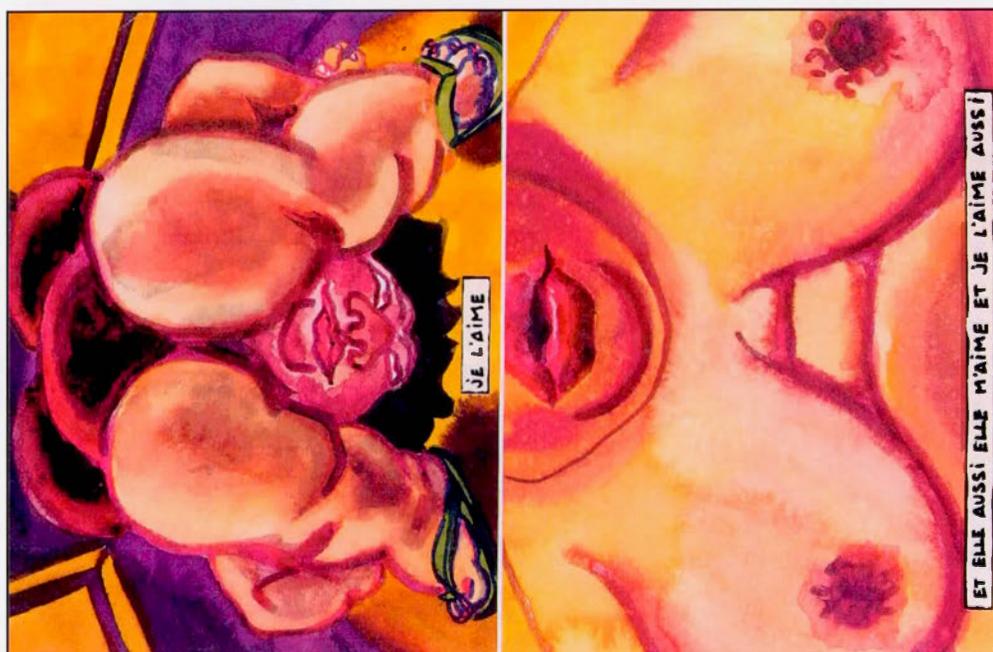
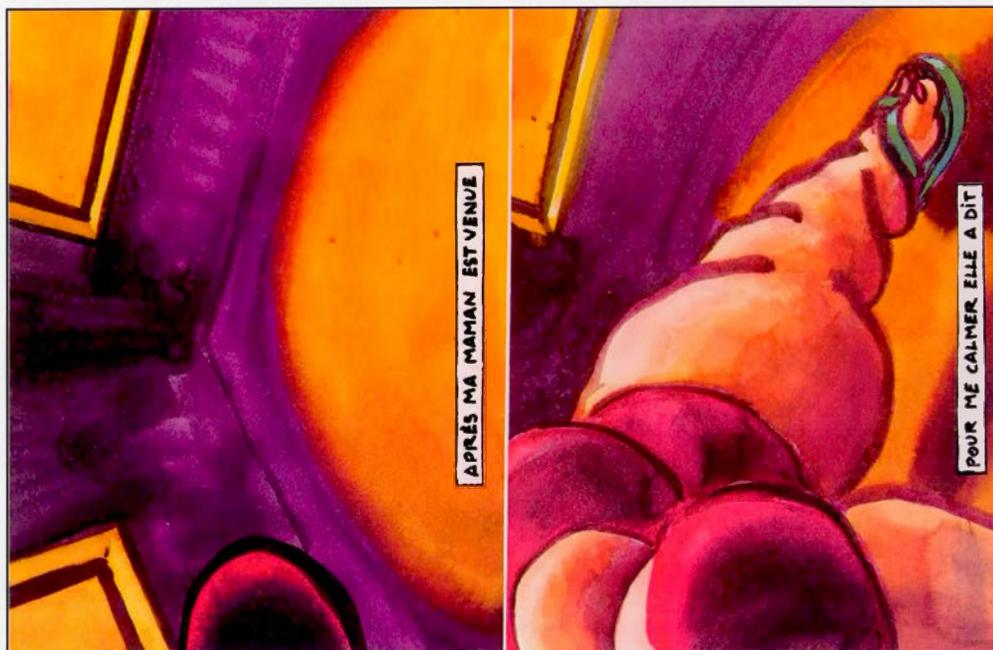


Annexe F. Tirée de Nick Bantock, *Le Griffon*, Paris, Seuil/Chronicle, 2001, non paginé.



Annexe G. Tirée de Nick Bantock, *L'Étoile du matin*, Paris, Seuil/Chronicle, 2003, non paginé.





Annexe I. Tirée de Alex Barbier, *Lettres au maire de V.*, Bruxelles, Fréon, coll. « Amphigouri », 1998, p. 75-76.

## BIBLIOGRAPHIE

## CORPUS ÉTUDIÉ

- Bantock, Nick. 2001. *Le Griffon*. Paris : Seuil/Chronicle, non paginé.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Alexandrie*. Paris : Seuil/Chronicle, non paginé.
- \_\_\_\_\_. 2003. *L'Étoile du matin*. Paris : Seuil/Chronicle, non paginé.
- Barbier, Alex. 1998. *Lettres au maire de V*. Coll. « Amphigouri ». Bruxelles : Fréon, 196 p.
- Brami, Élisabeth et Béatrice Poncelet (ill.). 1999. *Ta Lou qui t'aime*. Paris : Seuil jeunesse, non paginé.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Ma Lou adorée*. Paris : Seuil jeunesse, non paginé.
- Durocher, Julie et Charles Paquin. 2003. *Et si on se rencontrait?*. Montréal : Libre Expression, 176 p.
- Grossman, David. 2000. *Tu seras mon couteau*. Paris : Seuil, 336 p.
- Hisashi, Inoue. 2000. *Je vous écris*. Mas de Vert : Philippe Picquier, 248 p.
- Maugenest, Thierry. 2003. *Venise.net*. Paris : Liana Levi, 160 p.
- Mertens, Pierre. 1991. « Les phoques de San Francisco ». In *Les Phoques de San Francisco*, p. 101-157. Paris : Seuil.
- Monnier, Alain. 1994. *Signé Parpot*. Castelnau-le-Lez : Climats, 192 p.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Un amour de Parpot*. Castelnau-le-Lez : Climats, 200 p.
- Moutier, Maxime-Olivier. 1999. *Les Lettres à mademoiselle Brochu*. Montréal : L'Effet pourpre, 190 p.
- Posadas, Carmen. 2001. *Cinq Mouches bleues*. Paris : Seuil, 320 p.

Pujade-Renaud, Claude et Daniel Zimmermann. 2000. *Septuor*. Coll. « Pocket ». Paris : Cherche-Midi, 192 p.

Taylor, Kressmann. 1999. *Inconnu à cette adresse*. Coll. « Littératures ». Paris : Autrement, 64 p.

Wittkop, Gabrielle. 2003. *La Marchande d'enfants*. Paris : Verticales, 176 p.

Yslaire. 2000. *XX<sup>e</sup> ciel.com : Mémoires 98*. Paris : Les Humanoïdes associés, 64 p.

\_\_\_\_\_. 2001. *XX<sup>e</sup> ciel.com : Mémoires 99*, Paris, Les Humanoïdes associés, 64 p.

#### AUTRES ŒUVRES CITÉES

Boursault, Edme. 1700. *Treize Lettres amoureuses d'une dame à son cavalier*. Cité par Haroche-Bouzinac, Geneviève. 1995. *L'Épistolaire*. Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette, p. 140.

Bray, Bernard et Isabelle Landy-Houillon (éd.). *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Paris : GF-Flammarion, 412 p.

Laclos, Choderlos de. 1972[1782]. *Les Liaisons dangereuses*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 512 p.

Montesquieu. 1973[1721]. *Lettres persanes*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 480 p.

Staël, Madame de. 1987[1802]. *Delphine*. Genève : Droz, 1032 p.

#### ÉTUDES

Altman, Janet G. 1982. *Epistolarity : approaches to a form*. Columbus (Ohio) : Ohio State University Press, 236 p.

Baetens, Jan. 1998. *Formes et politique de la bande dessinée*. Leuven (Belgique) : Peeters, 152 p.

Baetens, Jan et Dominique Viart. 1999. *Écritures contemporaines 2 : États du roman contemporain. Actes du colloque de Calaceite* (Calaceite, 6-13 juillet 1996). Coll. « La Revue des Lettres modernes ». Paris : Minard, 272 p.

- Barbier, Frédéric. 2000. *Histoire du livre*. Coll. « U – Histoire ». Paris : Armand Colin, 304 p.
- Barthes, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In *Poétique du récit*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 180 p. Cité par Calas, Frédéric. 1996. *Le Roman épistolaire*. Paris : Nathan, p. 111.
- \_\_\_\_\_. 1982. *L'Obvie et l'obtus*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 288 p.
- Body-Gendrot, Sophie, Antoine Prost et Gérard Vincent. 1987. *De la Première Guerre mondiale à nos jours, Histoire de la vie privée*, tome 5. Coll. « L'Univers historique ». Paris : Seuil, 634 p.
- Brenot, Philippe. 2000. *De la lettre d'amour*. Coll. « Grain d'orage ». Paris : Zulma, 144 p.
- Breton, Philippe et Serge Proulx. 2002. *L'Explosion de la communication à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> édition. Montréal/Paris : Boréal/La Découverte, 400 p.
- Brunet, Manon. 1994. « La réalité de la fausse lettre : observations pour une épistémologie appliquée de l'épistolarité ». *Tangence*, no 45 (octobre), p. 26-49.
- Calas, Frédéric. 1996. *Le Roman épistolaire*. Paris : Nathan, 128 p.
- Chabot, Marc et Sylvie Chaput. 2002. *Manuscrits pour une seule personne*. Québec : L'Instant même, 156 p.
- Chartier, Roger (dir.). 1991. *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard, 462 p.
- Corbin, Alain et Michelle Perrot. 1987. *De la Révolution à la Grande Guerre, Histoire de la vie privée*, tome 4. Coll. « L'Univers historique ». Paris : Seuil, 636 p.
- Cossette, Claude. 1983. *Les Images démaquillées*. Québec : Riguil internationales, 640 p.
- Coulet, Henri. 1985. « Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXV, no 1, p. 3-17.

- Dambre, Marc et Monique Gosselin-Noat. *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 368 p.
- Demers, Dominique. 1994. *Du Petit Poucet au Dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*. Coll. « Explorations ». Boucherville (Québec) : Québec/Amérique Jeunesse, 272 p.
- Dermy, Jean. 1986. « Le visible et le lisible dans les œuvres croisées de Michel Butor et André Villers ». In *Des mots et des images pour correspondre. Actes du 2<sup>e</sup> colloque international « Les correspondances »* (13-14-15 septembre 1984), sous la dir. de Jean-Louis Bonnat, p. 181-184. Nantes, Université de Nantes.
- Desjardins, Lucie et Marc-André Bernier. 2002. « Épistolaire ». In *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, p. 186-187. Paris : Presses universitaires de France.
- Di Cecco, Daniela. 2000. *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. Montréal : Remue-ménage, 216 p.
- Dion, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.). 2001. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Coll. « Cahiers du CRELIQ ». Québec : Nota Bene, 368 p.
- Duchêne, Roger. 1966. « Du destinataire au public, ou les métamorphoses d'une correspondance privée ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVI, p. 29-46.
- Évrard, Franck. 2003. *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*. Coll. « Les Essentiels Milan ». Paris : Milan, 64 p.
- Fellows, Otis. 1972. « Naissance et mort du roman épistolaire français ». *Dix-huitième siècle*, vol. IV, p. 17-38.
- Fessier, Guy. 2003. *L'Épistolaire*. Coll. « Major ». Paris : Presses universitaires de France, 252 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 480 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Seuils*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 432 p.
- Grassi, Marie-Claire. 1998. *Lire l'épistolaire*. Paris : Dunod, 196 p.

- Groensteen, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 216 p.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Les Écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 432 p.
- Harang, Julien. 2002. *L'Épistolaire*. Coll. « Profil histoire littéraire ». Paris : Hatier, 128 p.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève. 1995. *L'Épistolaire*. Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette, 160 p.
- Hubier, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Coll. « U ». Paris : Armand Colin, 160 p.
- Kibédi-Varga, Áron. 1989. *Discours, récit, image*. Coll. « Philosophie et langage ». Liège/Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 152 p.
- Labarre, Albert. 2001. *Histoire du livre*, 8<sup>e</sup> édition. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses universitaires de France, 128 p.
- La Charité, Claude. 2003. *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*. Coll. « Littérature(s) ». Québec : Nota Bene, 312 p.
- Laurin, Michel, avec la coll. de Michel Forest. 1996. *Anthologie de la littérature québécoise*. Montréal : CEC, 320 p.
- Ledoux, Annie. 2001. « De la lettre au courrier électronique : une nouvelle pragmatique au cœur des changements technologiques ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 142 f.
- Lee, Bongjie, 1989. *Le Roman à éditeur. La fiction de l'éditeur dans La Religieuse, La Nouvelle Héloïse et Les Liaisons dangereuses*. Berne (Allemagne) : Peter Lang, 264 p.
- Lee Carrell, Susan. 1982. *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*. Paris : Jean-Michel Place, 140 p.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 368 p.
- May, Georges. 1967. « La littérature épistolaire date-t-elle du dix-huitième siècle? ». *Studies on Voltaire*, vol. LVI, no 23, p. 823-844.

- Melançon, Benoît (dir.). 1995. *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*. Nanterre : Université de Paris X, 132 p.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Diderot épistolier*. Montréal : Fides, 501 p.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Sevigne@Internet*. Montréal : Fides, 64 p.
- Montandon, Alain (dir.). 1990. *Signe/Texte/Image*. Lyon : Césura Lyon, 212 p.
- Ouellet, Réal. 1972. « La théorie du roman épistolaire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle ». *Studies on Voltaire*, vol. LXXXIX, no 20, p. 1209-1227.
- Perron, Gilles. 2002. « Ces vies qu'on raconte ». *Québec français*, no 125 (printemps), p. 40-42.
- Perrot, Jean. 2002. « Le dynamisme de l'édition pour la jeunesse ». In *Où va le livre?*, 2<sup>e</sup> édition, sous la dir. de Jean-Yves Mollier, p. 109-139. Coll. « États des lieux ». Paris : La Dispute.
- Reboul, Olivier. 1991. *Introduction à la rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, 240 p.
- Rousset, Jean. 1962. *Forme et signification*. Paris : José Corti, 204 p.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Narcisse romancier*. Paris : José Corti, 160 p.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Le Lecteur intime*. Paris : José Corti, 224 p.
- Rowan, Renée. 2002. « Étonnante correspondance ». *Le Devoir* (Montréal), 21-22 décembre, p. F5.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset, 392 p.
- Schneider, Walter, Susan Dumais et Richard Shiffrin. « Automatic and Control Processing and Attention ». In *Varieties of Attention*, sous la dir. de Raja Parasuraman et D.R. Davies. Orlando : Academic Press. Cité par Vandendorpe, Christian. 1998[1994]. « La lecture entre déchiffrement et automatisé ». In *L'Acte de lecture*, sous la dir. de Denis Saint-Jacques, p. 240. Québec : Nota Bene.
- Starobinski, Jean. 1973. « Préface ». In *Lettres persanes*, Montesquieu, p. 7-40. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard.

Vandendorpe, Christian. 1998[1994]. « La lecture entre déchiffrement et automatisé » . In *L'Acte de lecture*, sous la dir. de Denis Saint-Jacques, p. 237-253. Québec : Nota Bene.

\_\_\_\_\_. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte*. Montréal : Boréal, 272 p.

Versini, Laurent. 1968. *Laclos et la tradition*. Paris : Librairie Klincksieck, 796 p.

\_\_\_\_\_. 1979. *Le Roman épistolaire*. Coll. « Littératures modernes ». Paris : Presses universitaires de France, 264 p.

#### SITES INTERNET

Mailomanie, site de Nadia Ivanova sur l'épistolaire.  
<http://perso.wanadoo.fr/greenadine/mailomanie>.

NT2, Nouvelles expériences de la textualité, site du Groupe de recherche sur la lecture de l'Université du Québec à Montréal.  
<http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/net>.

Ricochet, site sur la littérature jeunesse.  
<http://www.ricochet-jeunes.org>.