

Tangence



Les jeux de l'amour et de la prudence selon Isabelle de Charrière : portraits, tableaux et scènes

Monique Moser-Verrey

Number 60, May 1999

L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008086ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008086ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moser-Verrey, M. (1999). Les jeux de l'amour et de la prudence selon Isabelle de Charrière : portraits, tableaux et scènes. *Tangence*, (60), 134–155.
<https://doi.org/10.7202/008086ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les jeux de l'amour et de la prudence selon Isabelle de Charrière : portraits, tableaux et scènes

Monique Moser-Verrey, Université Laval

Le corps de la jeune fille à marier est un enjeu au même titre que sa dot dans les milieux aristocratiques que fréquentent les héroïnes des romans d'Isabelle de Charrière. La jeune fille doit par conséquent soigner son image dès son entrée dans le monde. Elle n'est guère responsable de la réputation ni de la fortune de sa famille, mais son corps lui appartient et si elle le pare et le met en jeu à son avantage, elle pourra, dans le meilleur des cas, s'attirer les hommages d'un jeune homme fortuné qui corresponde à ses goûts. La question est évidemment de savoir quel langage le corps d'une jeune fille peut ou doit parler dans le monde pour arriver à cette fin. Portant une attention particulière aux portraits, aux tableaux et aux scènes inclus dans la première partie des *Lettres écrites de Lausanne* (1785), nous montrerons pour quelles raisons et par quels moyens l'écriture d'Isabelle de Charrière met en valeur l'éloquence du corps de la jeune fille.

Vraisemblablement, les *Lettres écrites de Lausanne* auraient pu constituer un triptyque. Les *Œuvres complètes* d'Isabelle de Charrière présentent, en effet, outre les deux premières parties du roman, une série de trois *Suites* d'une ou deux pages dans lesquelles l'auteure explore trois voix narratrices différentes pouvant chacune reprendre le fil des histoires de Cécile et de Caliste qui s'entrecroisent dans les deux parties achevées. En abordant ce roman épistolaire par ses suites possibles, il est facile d'en situer rapidement l'enjeu principal.

La première ébauche rend la plume à l'épistolière principale. Celle-ci ne signe pas ses lettres et ne nomme personne car « les accidents qui peuvent arriver aux lettres [lui] font toujours peur » (XII, p. 152)¹. Malgré cet anonymat jalousement gardé, les

1 Isabelle de Charrière, Belle de Zuylen, *Œuvres complètes*, 10 vols, Amsterdam, G.A. van Oorscot, 1979-1984, [éd. crit. Jean-Daniel Candaux, C.P. Courtney, Pierre H. Dubois, Simone Dubois-De Bruyn, Patrice Thompson

lecteurs des *Lettres écrites de Lausanne* savent qu'il s'agit d'une veuve de 36 ou 37 ans dont la fille, Cécile, approche de ses 18 ans. Ces deux femmes sont en voyage pour aller rejoindre dans le Languedoc leur parente, tel que la mère l'avait projeté avec cette correspondante à la fin de la première partie du roman. L'épistolière s'adresse maintenant à un ami anglais qui lui a confié, dans la seconde partie du roman, l'histoire de ses amours malheureuses avec la merveilleuse Caliste. Hélas, cette femme remarquable vient de succomber à son destin, soit le mal d'aimer sans retour². Face à ce désastre, l'épistolière compatissante éprouve, cependant, le besoin d'interroger l'imprévoyance de l'amant désolé :

Vous vous accusez beaucoup, et j'avoue que dans les premiers moments il m'aurait été difficile de vous excuser. Mais en relisant, en méditant, en comparant, je trouve qu'il vous a manqué de prévoir ce que les événements produiraient sur vous ou sur les autres et que vous n'avez point eu d'autre tort ou d'autre défaut. Je la comprends cette ignorance, cette imprévoyance. Je comprends cette indolence de l'imagination. (XIII, p. 239)

Il s'ensuit une réflexion que Dennis M. Wood, à qui l'on doit l'établissement du texte et les notes, n'hésite pas à mettre en parallèle avec la célèbre tirade du *Hamlet* de Shakespeare dans laquelle le héros se demande s'il est plus noble de souffrir ou d'agir (XIII, p. 623). Mais en dépit de toute son imagination, l'épistolière se découvre impuissante face au destin qui a frappé Caliste et se reconnaît elle-même imprévoyante face à celui qui pourrait frapper sa fille Cécile, alors qu'elle la laisse se promener dans des prairies où il y a « quelquefois des serpents » (XIII, p. 240). Comme le signale l'animal évoqué, les perplexités existentielles en question ne sont pas étrangères à la sexualité, mais l'auteure abandonne ici la discussion du sort malheureux de Caliste, ainsi que le procès d'imprévoyance adressé à son amant et ne donne pas d'autres nouvelles du voyage en Languedoc.

Jerome Verduyssen et Dennis M. Wood]. Toutes les références (tomaines et paginations) indiquées dans le corps du texte renvoient à cette édition. L'orthographe et la ponctuation des citations sont modernisées.

2 Cette formule résume une réflexion pertinente menée par Paul Pelckmans, selon laquelle le deuil occulte dans l'histoire de *Caliste* un manque d'amour en l'occurrence meurtrier. Paul Pelckmans, « La fausse emphase de la "mort de toi" », *Neophilologus*, vol. LXXII, n° 4, 1988, p. 506-511.

La seconde ébauche donne la parole au père d'Édouard dont William est le gouverneur. Trouvant son fils trop immature, ce père perspicace a voulu que le jeune Lord fortifie son tempérament en voyageant à travers l'Europe pendant dix-huit mois avec son parent. En homme éclairé, il semble avoir été heureux d'apprendre que son fils s'est épris à Lausanne de la jeune Cécile. Le fait qu'elle ne soit ni anglaise ni riche ne l'inquiète pas, car étant très fortuné, il « aime que les races se croisent et que les nations se mêlent » (XIII, p. 243). Mais les avis de ce père attentionné ne peuvent pas avoir d'emprise sur le présent car la nouvelle de la mort de Caliste coupe « ce bavardage » (XIII, p. 243). Isabelle de Charrière reprendra plus tard, dans *Sir Walter Finch et son fils William* (1799), le compte rendu des soins qu'un père peut rendre à son fils³. Le sujet de cette œuvre qui ne paraîtra qu'après sa mort fait pendant à l'attention que Cécile reçoit de sa mère dans les *Lettres écrites de Lausanne*.

La troisième ébauche donne enfin la parole à Cécile qui, dix ans plus tard, soit en avril 1795, adresse à sa mère une lettre de Berne où elle est mariée. Cette dernière possibilité matérialise les espoirs les plus hardis de la mère de Cécile, tels qu'ils sont inscrits dans les dernières lignes de la première partie du roman. Bien que Cécile aime Édouard, le jeune Lord ne se déclare pas. Il importe donc à sa mère qu'elle oublie « un enfant si peu digne de sa tendresse et rend[er] justice à un homme qui lui est supérieur à tous égards » (XIII, p. 180). Cet homme est un Bernois, neveu du bailli du pays de Vaud, dont Cécile et sa mère ont fait connaissance dans une grande assemblée au château de Lausanne. Il sert dans le même régiment qu'un parent de l'épistolière. Or ce régiment est stationné en Languedoc, dans le voisinage de la parente censée recevoir Cécile et sa mère... On peut donc supposer que, selon cette troisième hypothèse, la mère a su manœuvrer de façon à établir sa fille aussi avantageusement qu'elle le souhaitait. Cependant, Isabelle de Charrière avait déjà donné la parole à une jeune femme raisonnablement mariée, grâce aux bons soins de sa mère, dans les *Lettres de Mistriss Henley*. Il n'y avait donc pas là d'avenue véritablement nouvelle.

3 La parenté qui existe entre les *Lettres écrites de Lausanne* et *Sir Walter Finch et son fils William* donne lieu à une intéressante réflexion sur la multiplication des voix et la déconstruction des stéréotypes discursifs effectuée par les Suites qu'entraînent ces œuvres dans Jenene J. Allison, *Revealing Difference. The Fiction of Isabelle de Charrière*, Newark, University of Delaware Press, 1995, p. 61-80.

Les trois *Suites* problématisent en fin de compte la question de la prévoyance dont il faudrait pouvoir faire preuve en imaginant d'avance le destin de ceux qu'on aime, afin de les rendre heureux. Qu'il s'agisse de la mère et de sa fille, du père et de son fils, ou encore de l'amant et de son amante, la prudence du premier semble toujours être déterminante, mais ne saurait garantir l'épanouissement du second. Ce constat troublant sert de moteur aux fictions déployées dans les deux parties achevées où la prévoyance d'une mère et l'imprévoyance d'un amant désolent, l'une et l'autre, la jeune femme à marier. Si l'on a finalement affaire à un diptyque plutôt qu'à un triptyque, c'est que ce contraste montre de façon poignante combien les jeux de l'amour et de la prudence dictés par l'impératif du mariage peuvent être douloureux, lorsqu'aucun hasard ni aucune audace ne semblent vouloir résoudre le dilemme et par là même conclure l'histoire⁴.

Dans la première partie du roman que nous nous proposons d'analyser maintenant, les principaux enjeux, sont certes les projets de vie et les amours dans ce que l'éditeur des lettres appelle dans ses notes «le beau monde», «les gens les plus distingués» ou encore «les gens de la première classe» (XIII, p. 158). La voix de l'épistolière développe le point de vue d'une mère sans grande fortune qui doit parier sur les charmes et les talents de sa fille pour pouvoir la marier. En effet, Cécile vit avec sa mère d'une modeste rente à Lausanne où se trouve aussi toute la famille de son père. «Cécile est parente des parents de ma mère, aussi bien que des parents de mon mari, elle a des cousins et des cousines dans tous les quartiers de notre ville, et je trouve bon qu'elle vive avec tous, à la manière de tous, et qu'elle soit chère à tous» (XIII, p. 158), dit cette mère, dont la tâche principale est de «faire voir» sa fille «aux jeunes hommes qui pourraient penser à elle...» (XIII, p. 138) tout en ménageant ses plaisirs et sa réputation. Les dix-sept lettres qu'elle adresse à sa parente du Languedoc, dans la

4 L'inachèvement de l'œuvre a donné lieu à un débat critique qui met en cause l'exigence traditionnelle de mener une histoire à sa fin au nom d'une spécificité de l'écriture-femme dont l'ouverture serait l'apanage. Voir notamment Susan Klem Jackson, «The Novels of Isabelle de Charrière, or, A Woman's Work Is Never Done», *Studies in Eighteenth-Century Culture*; vol. XIV, 1985, p. 299-306; et Elizabeth J. MacArthur, «Devious Narratives: Refusal of Closure in two Eighteenth-Century Epistolary Novels», *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXI, 1987, p. 1-20. La nature réflexive du propos n'appelle pas, à vrai dire, de fin.

première partie du roman, décrivent donc cette entreprise aussi délicate qu'hasardeuse.

Il est probable que Cécile, le prénom de l'héroïne des *Lettres écrites de Lausanne*, constitue un clin d'œil au lecteur des *Liaisons dangereuses* parues trois ans plus tôt. Dans la première lettre de chacun de ces romans épistolaires, Laclos et Charrière insistent sur l'expression «pauvre Cécile». Tandis que la petite Volanges, qui trahit sa vulnérabilité par son babillage de couventine ignorante des usages du monde, se qualifie elle-même par des expressions telles que «la pauvre Cécile» ou encore «ta pauvre Cécile»⁵, la mère qui nous intéresse dit et répète : «ma pauvre Cécile, que deviendra-t-elle?» (XIII, 138-139). Les roués du roman libertin mettront tout en œuvre pour perdre la pauvre enfant promise à un mari qu'elle ne connaît pas en lui faisant découvrir sa sensibilité et céder aux instances de Valmont, le séducteur, selon les desseins de Madame de Merteuil, l'intrigante.

Isabelle de Charrière ne s'intéresse pas aux personnages de roman que sont Madame de Merteuil et Valmont. Aussi, la mère de sa Cécile affirme-t-elle que : «les vicieux déterminés, les véritables méchants sont aussi rares que les hommes parfaits et les femmes parfaites». Et elle ajoute : «On ne voit guère tout cela dans des fictions mal imaginées» (XIII, p. 161). Il n'y a pas dans les *Lettres écrites de Lausanne* d'attaque plus précise contre les *Liaisons dangereuses*, mais dans la *Suite des Trois femmes* notre auteure développe son esthétique déterministe du roman et s'en prend explicitement aux *Liaisons dangereuses* dans une longue note. Adoptant le scepticisme que Rousseau affiche dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) à l'égard de la valeur cathartique du théâtre de Voltaire, elle doute de celle des grands romans épistolaires qui, à son avis, séduiront davantage les libertins qu'ils ne les effraieront :

Madame de Merteuil est plus mal punie encore et une femme qui aura ses penchants pourra dire, donnez-moi ses plaisirs, donnez-moi le même empire sur tous ceux sur lesquels je voudrai régner, je saurai bien ne pas écrire de si imprudentes lettres et je ne prendrai pas la petite vérole que j'ai déjà eue. (IX, p. 135)

5 Laclos, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, p. 12, [éd. crit. Laurent Versini].

S'écarter de tous les modèles romanesques qui illustrent en l'occurrence le vice, mais plus souvent encore la vertu⁶, les *Lettres écrites de Lausanne* s'intéressent au «mélange de passion et de raison, de faiblesse et de vertu, tel qu'on le trouve ordinairement dans la société» (XIII, p. 136). Cette approche pragmatique des réalités communes affichée dans la dédicace veut rendre justice à la complexité des mouvements de l'âme tantôt sensible, tantôt ferme, et contester les idéalizations propres aux discours reçus sur la jeune fille qu'ils soient moralisateurs⁷ ou romanesques. Il s'agit, entre autres, de nuancer et de repenser⁸ la vulnérabilité de la «pauvre» jeune fille qui, après tout, n'est pas seule dans le monde, mais au côté de mères et de gouvernantes souvent bienveillantes. L'éditeur de *Trois femmes* impute, d'ailleurs, le triste sort de Clarissa au fait que Richardson «fait rester Miss Howe plus immobile que son amitié et son caractère ne le comportent» (IX, p. 135). En travaillant prioritairement la relation mère-fille, le premier volet des *Lettres écrites de Lausanne* cherche donc à illustrer une solidarité féminine exemplaire dans le noyau familial le plus restreint.

L'éducation sentimentale de Cécile, qui constitue l'action du premier volet en question, s'étend du 30 novembre 1784 au mois de mars de l'année suivante. Elle s'achève sur la discussion d'un éventuel célibat. La jeune fille imagine volontiers ne jamais quitter

6 Le potentiel subversif des *Lettres écrites de Lausanne*, en ce qui concerne la construction discursive du bonheur domestique propre aux romans épistolaires de l'époque, est bien démontré dans Charlotte Daniels, *Subverting the Family Romance: Françoise de Graffigny's Lettres d'une Péruvienne, Isabelle de Charrière's Lettres écrites de Lausanne, and George Sand's Indiana*, Pennsylvanie, University of Pennsylvania, 1992, p. 98 ss. et Joan Hinde Stewart, «Mapping the Quotidian. Isabelle de Charrière», *Gynographs: French Novels by Women of the Late Eighteenth Century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 96-117.

7 L'épistolière est véhémentement à ce sujet: «avec des mots [...] on tourmente les femmes, les mères, les jeunes filles, tous les imbéciles qui se laissent moraliser» (XIII, p. 138).

8 Il est vrai que les romans d'Isabelle de Charrière exemplifient ses idées et sont dès lors davantage des essais que des œuvres de pure imagination épousant parfaitement les codes du genre épistolaire. Ainsi les *Lettres écrites de Lausanne* ne sont pas exemptes d'incongruités formelles parfois révélatrices, comme le montre l'étude de Yvette Went-Daoust, «Lettres écrites de Lausanne. "J'ai un foible pour mon sexe"», Yvette Went-Daoust (dir.), *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen): de la correspondance au roman épistolaire*, Amsterdam-Atlanta, G.A. Rodopi, «CRIN», vol. 29, 1995, p. 117-126.

sa mère. Dans cette hypothèse, les deux femmes iraient tenir boutique ou établir une pension en Hollande ou en Angleterre dans l'espoir «de devenir assez riches pour acheter une maison entourée d'un champ, d'un verger, d'un jardin» (XIII, p. 179) au-dessus du lac Léman, face aux Alpes de Savoie. Si elles étaient sœurs jumelles, la mère n'y verrait pas d'inconvénient non plus. Dans sa projection idyllique, la solidarité féminine exemplaire est donc conçue comme une gémellité autosuffisante.

La dépendance matérielle⁹ des femmes au sein du patriarcat régissant le beau monde dont font partie Cécile et sa mère est reconnue d'emblée comme étant la circonstance qui réduit la jeune fille et sa mère à la nécessité de susciter l'amour et la demande en mariage d'un homme pouvant les prendre en charge. On a vu que le travail pourrait leur épargner cette démarche avec l'inconvénient d'interrompre la lignée. Pour donner à sa fille de meilleures chances de s'établir en couple selon ses goûts, la mère rêve aussi d'être souveraine afin de modifier le contrat social en conséquence. Dans cette hypothèse, elle voit sa fille «belle, bien élevée et bonne comme elle est» et «à ses pieds tous les jeunes hommes de sa propre classe, qui ne voudraient pas déchoir, et ceux d'une classe inférieure, qui auraient l'ambition de s'élever» (XIII, p. 143).

Les formules utilisées ici par Isabelle de Charrière pour exprimer les vues utopiques d'une mère uniquement occupée du bonheur de sa fille font appel de la façon la plus économique possible au langage du corps. Le code de l'amour courtois semble informer la façon dont cette mère rêve l'entrée de sa fille dans la société. Aux valeurs invoquées qui se nomment «préjugé de noblesse» ainsi que «sentiment de noblesse» (XIII, p. 143) correspondent le portrait de la femme idéale (belle, bien élevée et bonne) ainsi que l'image de la posture de tout prétendant honorable. Selon ce code on aperçoit l'emblème de l'union parfaitement noble dans ce tableau qui montre l'homme faisant acte de soumission devant la femme qui incarne physiquement, socialement et moralement tout ce qu'il y a de meilleur.

9 Les thèmes de la dépendance et de la solitude ont été plus particulièrement étudiés par Sigyn Minier-Birk, «Les *Lettres écrites de Lausanne* de Madame de Charrière : rapports familiaux et exigences sociales au XVIII^e siècle», *Selecta*; vol. IV, 1983, p. 23-27; et *Madame de Charrière : les premiers romans*, Genève, Slatkine, 1987, p. 45 ss.

La force de ce langage remontant aux premières sources de notre littérature est fabuleuse, car le tableau évoqué donne à voir l'amour de l'homme dans le choix d'un objet auquel il s'est rendu, mû par le désir d'être reçu pour pouvoir se donner. L'analyse proxémique la plus élémentaire permet de lire le choix de la partenaire dans l'orientation du corps ainsi que la demande soumise dans la posture, car le corps est baissé ou prosterné. En effet, le *Petit Robert* définit aujourd'hui encore la locution «aux pieds de quelqu'un» par «devant lui (en étant baissé ou prosterné)»¹⁰. Si la mère de Cécile s'attache à cet emblème dans sa rêverie politique, c'est que l'amour courtois accorde à la femme le statut de souveraine qu'elle revendique pour repenser les structures sociales en fonction des besoins de sa fille.

La construction visuelle du roman dynamise enfin cet emblème qui figure au centre de la rêverie de notre épistolière. La grande affaire pour Cécile et pour sa mère est, en effet, d'obtenir cet aveu assorti d'une demande en mariage de la part du jeune homme auquel elles donnent d'un commun accord leur préférence, la première par amour et la seconde de façon raisonnée. Mais, quel portrait masculin choisir? Par quel tableau donner à voir le choix de son cœur en tant que jeune fille? Quelles mises en scène imaginer en tant que mère? Ces questions sont graves car l'enjeu est de taille. C'est ni plus ni moins, comme l'affirme la mère et le répète la fille: «la grande affaire de notre vie» (XIII, p. 160).

Nous plaçons ici avec circonspection les termes portrait, tableau et scène, car nous faisons l'hypothèse qu'en tant que figures fondamentales de la représentation du corps humain dans le roman, ces sous-genres qui permettent au lecteur de visualiser les personnages et l'action du roman, articulent aussi verbalement certains messages non verbaux véhiculés par l'image et le

10 Dans une analyse des *Lettres neuchâteloises*, Claire Jaquier souligne aussi le symbolisme, à son avis, polysémique de cette gestuelle récurrente: «c'est Meyer qui tombe aux pieds de Marianne, en signe de respect (et non de soumission érotique comme c'est le cas lors de la chute de Julianne)». Voir «Le damier, la harpe, la robe salie: médiations et symboles du désir dans l'oeuvre romanesque d'Isabelle de Charrière», *Une Européenne: Isabelle de Charrière en son siècle. Colloque de Neuchâtel (11-13 novembre 1993)*, Jean-Daniel Candaux et Doris Jakubec (dir.), Hauterive, Gilles Attinger, 1994, p. 181.

mouvement des corps. C'est ici que les acquis de la nouvelle communication¹¹, qui s'intéresse aux langages du corps, peuvent faciliter l'analyse de la forme et de la fonction des signes non verbaux¹² inscrits dans les segments du discours romanesque que l'esthétique des genres définit en faisant appel à la peinture (portait, tableau) et au théâtre (scène), parce que ces segments convoquent l'image au sein même du texte.

Les interactions verbales intéressent aussi la linguistique, comme le montrent les synthèses proposées par Catherine Kerbrat-Orecchioni¹³. Nous lui empruntons la terminologie qu'elle propose pour rendre compte des signes non verbaux, car celle-ci distingue clairement les signes corporo-visuels, qui nous intéressent plus particulièrement, des signes voco-acoustiques. De plus, elle intègre la motricité du corps en distinguant les signes statiques des signes cinétiques lents et des signes cinétiques rapides. Ces catégories sont très utiles, parce qu'elles coïncident avec les caractéristiques qui permettent de distinguer les portraits des tableaux et des scènes. Dans ces sous-genres le corps apparaît, en effet, stable, en mouvance ou en action. Cette mobilité variable sert, entre autres, à révéler la personnalité des personnages, leurs affects et leur place dans la société décrite. La fonction des segments de texte qui retiendront notre attention est donc relativement bien définie.

Voyons pour commencer les portraits, car le premier souci de notre épistolière est d'offrir à sa correspondante des « portraits » de Cécile et de ses amants ou éventuels prétendants. Dans sa perspective de mère attentive, elle privilégie l'image de sa fille qui est dès lors la mieux étudiée. Puis, elle fait aussi défiler les images d'une dizaine de prétendants qu'elle présente par paires selon leurs états. Il y a deux ministres, deux bourgeois, deux jeunes

11 Yves Winkin proposait cette expression au début des années quatre-vingt pour regrouper les recherches sur le langage non verbal menées dans plusieurs disciplines des sciences humaines. Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, Sigman, Watzlawick, *La nouvelle communication*, [dir. Yves Winkin], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

12 On consultera à ce sujet les catégories proposées par Paul Ekman et Wallace V. Friesen, « Origin, Usage and Coding : The Basis for Five Categories of Non-Verbal Behavior », *Semiotica*, n° 1, 1969, p. 49-98.

13 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1990, t. 1, p. 6. Les tomes 2 et 3 du même ouvrage sont parus en 1992 et 1994.

nobles en formation, l'un bernois et l'autre anglais, deux gentilshommes, capitaines au service de la France, l'un du pays de Vaud et l'autre bernois, et finalement deux jeunes Français de passage à Lausanne. Si l'on ajoute à cette brochette le gouverneur du jeune Lord, on arrive à une composition comprenant douze portraits. Pour compléter cette fresque, dans laquelle Cécile est uniquement entourée d'hommes, l'épistolière évoque rapidement deux autres femmes servant de faire-valoir à sa fille, soit une Parisienne à la mode, qui fait impression parmi les jeunes gens, et la femme du capitaine vaudois, qui n'est qu'une désagréable coquette.

L'ampleur et la précision des portraits sont variables. D'emblée, Cécile est la mieux peinte et apparaît comme un être complet, à vrai dire androgyne et cosmopolite. Par comparaison, sa mère l'assimile à «une belle paysanne du pays de Vaud» tandis que sa correspondante du Languedoc aperçoit dans son portrait «[u]n joli jeune homme savoyard habillé en fille» (XIII, p. 139)! L'élaboration du portrait se fait par touches successives qui montrent d'abord l'image de la jeune fille altérée par le mouvement de la danse :

[...] la danse l'échauffe et ne lui sied pas bien : ses cheveux, médiocrement bien arrangés par elle et par moi, lui donnent en se dérangeant un air de rudesse ; elle est trop rouge, et le lendemain elle a mal à la tête ou un saignement de nez. (XIII, p. 138)

Puis elle apparaît figée selon les exigences du portait classique et décrite de la tête aux pieds¹⁴. Mais, comme le mélange des faiblesses et des vertus est une réalité soulignée dans la dédicace, les avantages et les désavantages des traits de l'héroïne sont également soulignés et la santé de son corps semble être un critère au même titre que sa beauté :

Figurez-vous un joli front, un joli nez, des yeux noirs un peu enfoncés ou plutôt couverts, pas bien grands, mais brillants et doux ; les lèvres un peu grosses et très vermeilles, les dents saines, une belle peau brune, le teint très animé, un cou qui grossit malgré les soins que je me donne, une gorge qui serait belle si elle était plus blanche, le pied et la main passables :

14 En ce qui concerne les traits constitutifs du genre, voir Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 169-171.

voilà ma Cécile. (XIII, p. 139)

Enfin, elle est étudiée de près pour préciser son teint avec le secours d'un vocabulaire proprement pictural (transparence, satiné, brillant, mat, terne) et pour rendre compte d'une légère infirmité en termes médicaux (épaississement de la lymphé, engorgement des glandes).

Les portraits masculins, beaucoup plus sommaires, répondent aux préférences de la mère qui tient la plume. Elle est elle-même encore belle et désirable, tout comme sa correspondante qu'elle apostrophe ainsi : « Vous êtes encore belle, vous serez toujours aimable » (XIII, p. 137). De son côté, cette cousine s'intéresse aussi aux succès de sa correspondante : « Vous voulez savoir si Cécile a deviné juste sur le compte de mon ami l'Anglais » (XIII, p. 157). Cécile croit, en effet, que William est amoureux de sa mère et même si celle-ci prétend n'avoir « pas le temps d'y prendre garde », l'intimité qui se développe entre ces deux personnages donne lieu, dans la seconde partie du roman, à la confession de William et pourrait bien, comme on l'a vu dans la *Suite I*, fournir le sujet d'une troisième partie. Dans son récit, William se plaît à faire un portrait contrasté de Caliste et de sa correspondante, car il dit n'avoir cessé de se livrer à des comparaisons depuis qu'il a eu « le bonheur de voir » (XIII, p. 194) notre épistolière. Celle-ci le distingue d'ailleurs aussi en brossant son portrait : « il y a dans sa physionomie, dans tout son extérieur, je ne sais quel charme que je n'ai vu qu'à lui » (XIII, p. 152). L'attrait mutuel se concrétise dans cette tentative de caractérisation particulièrement retenue et nuancée.

Lorsqu'il s'agit des amoureux et éventuels prétendants de sa fille, la mère de Cécile affiche des avis tranchés. Elle favorise les nobles et distingue nettement les hommes des enfants. Ainsi, elle est tout particulièrement frappée par le capitaine bernois, neveu du bailli, qui est prêt à la fin du récit à demander la main de Cécile et semble être devenu son époux dans la *Suite III*. Le portrait du gendre souhaité est par conséquent tout aussi idéalisé que celui d'une jeune fille dans la perspective de son amoureux. Ignorant le principe du mélange réaliste, l'épistolière n'évoque aucune faiblesse : « En vérité, j'en fus extrêmement contente. On ne saurait être plus poli, parler mieux, avoir un meilleur accent ni un meilleur air, ni des manières plus nobles » (XIII, p. 157). Ce prince charmant a tout pour plaire à notre héroïne « assez grande,

bien faite, agile, [à] l'oreille parfaite» (XIII, p. 138), mais la sensibilité de la jeune fille fait momentanément échouer le scénario qui semble s'imposer si l'on ne se fie qu'aux portraits qui permettent de mettre en place les caractéristiques des personnages.

Avant de rencontrer cet idéal, la portraitiste met les éventuels prétendants de sa fille en concurrence les uns avec les autres de façon à pouvoir écarter tous ceux qui n'entrent pas en ligne de compte. Le premier trio est constitué des deux ministres et du jeune Lord anglais qui enchante Cécile. La convenance mutuelle est d'ailleurs rendue sensible par un bref portrait combiné : «Le jeune Anglais est en homme ce que ma fille est en femme, c'est un aussi joli villageois Anglais que Cécile est une belle villageoise du Pays de Vaud» (XIII, p. 140). Quant aux ministres, ils sont de figures antithétiques, le premier «un petit homme pâle et maigre» (XIII, p. 140), l'autre «beau, blond et robuste [...] porterait au besoin son pédant petit ami sur les bras» (XIII, p. 141). Le premier a besoin de vêtements chauds, l'autre non. Bref, le premier est un «corps mort» tandis que l'autre est «très vivant».

Comme le fait remarquer Dennis M. Wood (XIII, p. 620, note 5), l'évocation du corps mort est une allusion à une scène de *l'École des femmes* de Molière. L'épistolière cultive ici la veine comique, montant une scène pour se moquer du petit ministre tellement choyé, chauffé et caressé par sa famille qu'il manque l'occasion de ramener Cécile : «Pendant qu'il se boutonnait comme un portemanteau, et semblait se préparer à un voyage de long cours, le jeune Anglais monte l'escalier quatre à quatre, revient comme un trait avec son chapeau, et offre la main à Cécile» (XIII, p. 141). Le couple semble formé, si l'on se fie uniquement au geste emblématique qui clôt cette scène muette. Par son élégance et son statut, le jeune Lord l'emporte ici sur les ministres, car le premier manque de vitalité tandis que la fortune fait défaut à l'autre. Mais il y a un abîme entre «offrir la main» à une jeune fille et «demander sa main», abîme que le jeune Lord ne franchira pas.

Puis l'épistolière examine deux amants de la classe bourgeoise. Le premier est «bien fait et assez aimable», mais ses mœurs et son oisiveté ne conviennent pas. Le second est «sage, doux, aimable» et voué au commerce, mais pour se bâtir un avenir, il devrait s'expatrier en allant à Genève ou à Lyon. Et la mère de conclure : «dans ces quatre amants, il n'y a pas un mari. Ce n'en est pas un non plus que je pusse proposer à Cécile,

qu'un certain cousin fort noble, fort borné, qui habite un triste château» (XIII, p. 143). Mis à part celui du bourgeois «bien fait» qui se bat, s'enivre et voit les filles, le corps de ces jeunes gens n'est même pas envisagé. Le seul jeune homme dont la fréquentation peut être agréable est évidemment le jeune Lord. Il n'y a guère que le fils du bailli qui pourrait lui faire concurrence, car c'est «un beau jeune Bernois, couleur de rose et blanc, et le meilleur enfant du monde». Il se joint au cortège des jeunes gens qui viennent à la journée de Cécile, aux dires de sa mère: «Le voilà qui vient avec le jeune Lord. [...]. Voilà aussi le petit ministre mort et le ministre en vie. J'attends le jeune faraud et le jeune négociant, et bien d'autres» (XIII, p. 150).

Cette énumération place nettement les deux jeunes nobles en première position. Leur principal défaut est, cependant, de n'être encore que des enfants. C'est aussi le cas des deux jeunes Français qui apparaissent brièvement vers la fin de la première partie du roman. Ils sont frères et tandis que la bonne compagnie lausannoise admire «l'application et les talents de l'aîné» ainsi que «la vivacité d'esprit et la gentillesse du cadet» (XIII, p. 177), notre épistolière remarque la «fine et vive physionomie» (XIII, p. 176) de ce dernier et lui trouve une ressemblance avec un proche parent qui fait une belle carrière ecclésiastique. Ce jeune espiègle possède un talent particulier pour déchiffrer le langage du corps tout comme les abbés¹⁵ qui hantent les fictions d'Isabelle de Charrière. En effet, il a deviné en un instant les liens d'affection et les affaires de cœur qui animent la société lausannoise dont il est l'hôte. Dans la conversation il fait part à la mère de Cécile de ses observations. Il est important de noter que le terme de «tableaux» (XIII, 176) qualifie les descriptions que le jeune homme propose des situations intéressantes que Cécile «donne lieu au spectateur de considérer» (XIII, p. 175). Il a bien sûr remarqué la parenté entre Cécile et sa mère à la «contenance» et la «physionomie» de ces deux femmes, mais il ne sait pas qu'il dévoile par ses re-

15 La perspicacité en ce qui a trait à l'interprétation des signes du corps semble être le propre de certains ecclésiastiques mis en scène par Isabelle de Charrière. L'héroïsation de l'abbé de la Tour dans *Trois femmes* et par le fait même la valorisation de la lecture des signes du corps qui révèlent les mouvements de l'âme sont très bien démontrées dans Anne-Marie Duval, *Problématique de la lecture du corps dans Trois femmes d'Isabelle de Charrière (1740-1805)*, mémoire de maîtrise, Faculté des lettres, Université Laval, octobre 1996, p. 34 ss.

marques perspicaces l'amour malheureux de son hôte qui, non loin de là, entend la conversation. L'épistolière met habilement la vérité à distance en qualifiant les tableaux d'imaginaires et le jeune homme se confond en excuses regrettant les « sottises qui lui sont échappées » (XIII, p. 176).

S'il n'était pas marié, le malheureux cousin de notre épistolaire serait certes le meilleur parti pour Cécile car il en est très amoureux. Capitaine au service de la France, il est aussi un « très aimable » gentilhomme du pays qui s'entend à merveille avec William, le Lord anglais, comme en témoigne ce portrait moral conjoint : « Tous deux sont instruits, tous deux ont de la délicatesse dans l'esprit, du discernement et du goût, de la politesse et de la douceur » (XIII, p. 156). Ces deux hommes ainsi que le petit Lord sont vraiment les familiers de Cécile et de sa mère. L'éducation sentimentale de l'héroïne se fera à leurs dépens comme en témoignent plusieurs tableaux et scènes muettes qui donnent à voir leurs sentiments.

Selon l'esthétique des encyclopédistes et surtout de Diderot, les tableaux ont pour fonction de révéler les passions humaines plus particulièrement au théâtre. Cette vocation du tableau porté à la scène est très discutée au cours des années cinquante et donne lieu, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, à la formule bien connue de Jean-Jacques Rousseau selon laquelle : « [l]a scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs »¹⁶. Il s'agit bien d'une visualisation des mouvements de l'âme. Lorsqu'on a affaire à un discours ou un récit, les tableaux sont aussi, en premier lieu, « des descriptions de passions »¹⁷. Marmontel précise plus tard que « la description diffère du tableau en ce que le tableau n'a qu'un moment et un lieu fixe. La description peut être une suite de tableaux ; le tableau peut être un tissu d'images »¹⁸. Le tableau est donc censé saisir un instant révélateur de l'affect.

16 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, chronologie et introduction par Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1967, p. 68-69.

17 Article « Tableau (Littérat.) », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 15, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 806 a

18 Article « Image, f.f. (Belles-Lettres, Poésie) », *Supplément à l'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 3, Amsterdam, M. M. Rey, 1777, p. 562 a.

L'usage du terme «tableau» dans notre roman confirme cette spécialisation, car, comme on l'a vu, notre épistolière nomme ainsi les remarques de l'espiègle qui joue le rôle du fou dans la bonne société lausannoise qui le reçoit en disant tout haut ce qu'il conviendrait de taire. Voici donc les situations intéressantes qui suscitent des tableaux dans la conversation mondaine de ces deux protagonistes :

Madame, [...] comment pouvez-vous la laisser en butte aux fureurs vengeresses de la maîtresse du logis? Je l'ai suppliée de ne pas boire une tasse de thé qu'elle lui donnait, et de dire qu'elle y avait vu tomber une araignée; mais Mademoiselle votre fille a haussé les épaules et a bu. Elle est courageuse, ou bien elle croit à la vertu comme Alexandre; mais moi je crois à la jalousie de Madame de ***. Certainement elle lui a enlevé son mari ou son amant; mais je pense que c'est son mari, car la Dame a l'air plus vaine que tendre. (XIII, p. 175)

L'attitude exemplaire de Cécile est ici au centre du tableau. Son corps est éloquent alors même qu'elle choisit de se taire. Le jeune Français qui sait lire les gestes et les airs, voit sa grandeur d'âme. Elle conçoit que les «mots piquants, les regards malveillants» de sa parente sont dus au fait qu'elle souffre de jalousie et dira ensuite à sa mère : «ne nous plaignons pas [...] et ne nous moquons pas : à sa place j'en ferais peut-être autant» (XIII, p. 177). Le second tableau révèle le choix que fait Cécile parmi sa cour d'adorateurs :

Elle a auprès d'elle deux Bernois, un Allemand et un Lord Anglais, qui est le seul à qui elle ne dise pas grand-chose. Il a l'air d'en être consterné. Il n'est guère fin à mon avis. Il me semble qu'à sa place j'en serai flatté. Cette distinction en vaut bien une autre. (XIII, p. 175-176)

Dans ce tableau, le corps de Cécile disparaît entièrement. Ayant bien profité des leçons de sa mère, elle laisse à l'élu de son cœur le soin de deviner son bonheur, mais celui-ci attend des signes plus évidents et ne voit pas le sens de la retenue que le jeune Français, plus fin que lui, sait décoder. Cécile est enfin «belle, bien élevée et bonne» (XIII, p. 143) au milieu d'un choix de prétendants, telle que sa mère la rêvait, mais aucun d'entre eux ne se jette à ses pieds.

Le Français, lui-même, n'est qu'un «apprenti héros» enjoint par l'épistolière «de penser que la loyauté, la prudence, la discrétion envers les Dames faisaient partie de la profession de

ses devanciers les plus célèbres, ceux dont les troubadours de son pays chantaient les amours et les exploits » (XIII, p. 176). Si la contenance de Cécile est à l'image de l'emblème médiéval, celle des messieurs accuse davantage l'écart culturel, car, entre temps, la « civilisation du geste »¹⁹ a été remplacée par celle de l'écriture. C'est donc par lettre que le capitaine bernois se déclarera et s'enquerra de l'opportunité de demander Cécile à sa mère.

Répandus dans une scène mondaine que l'épistolière rapporte à sa correspondante, les tableaux que nous venons d'analyser sont faits, comme le veut Marmontel, d'un « tissu d'images » qui en l'occurrence précise la disposition des corps dans l'espace ainsi que certaines postures et certains gestes dont le sens et la valeur sont abondamment glosés²⁰ tant par les personnages que par la narratrice. En éclairant ou en occultant la signification des tableaux, ces gloses leur donnent de l'importance dans le cadre plus large de la scène dont ils deviennent à leur tour constitutifs.

Le terme « scène » est bien celui qu'utilise l'épistolière en annonçant l'objet de son récit, car elle aborde son propos en écrivant à sa correspondante : « Nous avons eu dans un même jour différentes scènes assez singulières » (XIII, p. 171). Sa vie quotidienne est de toute évidence truffée de mises en scène qu'elle comprend comme telles et dont il lui importe de prévoir et d'évaluer les effets pour le bien de sa fille. Ses observations concernant « la présentation de soi » et « les relations en public »²¹ rejoignent donc celles du sociologue qui conçoit la vie sociale comme une dramaturgie posant le naturel comme la norme et l'embarras comme écart par rapport à cette norme²². Dès que Cécile affiche suffisamment de naturel dans ses rapports avec Milord, sa mère jubile : « elle s'est mise à causer avec nous d'un air si tranquille, si réfléchi, si serein, que je ne l'avais jamais trou-

19 Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14, citant Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 440.

20 Nous empruntons cette notion à l'étude stimulante de Barbara Korte, *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 1993, p. 89 ss.

21 Je cite ici les sous-titres des deux volumes de Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minit, coll. Le sens commun, 1973.

22 Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 1974, p. 87.

vée aussi aimable» (XIII, p. 172). Mais pour en arriver à cette aisance, il aura fallu surmonter bien des embarras.

Reste à voir quelles scènes et quels tableaux illustrent les embarras dont est pavée l'éducation sentimentale de Cécile. Dès sa première rencontre avec le jeune Lord anglais, on a vu leur intérêt mutuel se dessiner. Après avoir offert sa main à la jeune fille pour la reconduire, Milord souhaite venir habiter chez elle. La prudence maternelle impose alors des limites. L'épistolière refuse tout net de prendre en pension les deux Anglais. Mais lorsque Milord insiste, elle observe sa fille: «elle avait les yeux fixés sur moi. Je vis bien qu'il fallait refuser; mais en vérité je souffris presque autant que je faisais souffrir» (XIII, p. 144). Lorsqu'elle accorde, cependant, le droit de visite au jeune homme, Cécile vient l'embrasser: «Vous me remerciez, lui ai-je dit; elle a rougi: je l'ai tendrement embrassée. Des larmes ont coulé de mes yeux. Elle les a vues, et je suis sûre qu'elle y a lu une exhortation à être sage et prudente, plus persuasive qu'aurait été le plus éloquent discours» (XIII, p. 144). L'interaction entre mère et fille est ici largement non verbale. Cette scène offre le tableau du désir marqué par la fixité du regard, celui de la tendresse et de la reconnaissance indiquées par la proximité des corps embrassés et enfin celui du trouble qu'expriment des réflexes involontaires (rougeur, larmes). Si l'éloquence du corps est jugée être ici plus persuasive que celle d'un discours, c'est qu'elle donne à voir un attachement véritablement mutuel dans les étreintes et dans une souffrance véritablement partagée, puisque les deux protagonistes perdent le contrôle des signes émis par leur corps et laissent à l'autre la chance de lire les symptômes de leur trouble.

Les symptômes du trouble se représentent à d'autres moments à commencer par un «moment de jalousie» (XIII, p. 159), lorsque Cécile aperçoit Milord dans une boutique parlant à la femme de chambre de Madame de ***. Elle effraie sa mère et William, le gouverneur de Milord, en rentrant «pâle comme la mort» (XIII, pp. 152-153), mais elle ne parvient à s'expliquer que bien plus tard. Voici donc le tableau de ce qui se passe dans l'intervalle:

L'Anglais [...] l'a suppliée de parler. Elle ne nous répondait pas un mot. Il a voulu sortir, [...] elle l'a retenu par son habit, et s'est mise à pleurer, à sangloter, pour mieux dire. Je l'ai embrassée, je l'ai caressée, nous lui avons donné à boire: ses larmes coulaient toujours. Notre silence à tous a duré plus

d'une demi-heure. Pour la laisser plus en repos, j'avais repris mon ouvrage, et il s'était remis à caresser le chien. (XIII, p. 153)

L'émoi coupe la parole, suscite les pleurs, veut se vivre parmi des proches pleins de sollicitude et se calme enfin avec lenteur. Ce tableau pénible est composé d'une série d'images où l'expression corporelle prend le relais de la parole. Ensuite, Cécile continue à être protégée par sa mère et le gouverneur de Milord. Celui-ci empêchera son parent de savoir pourquoi «elle était pâle et [...] avait les yeux gros» (XIII, p. 153), tandis que celle-la défendra sa fille contre les moqueries des jeunes gens qui la croient jalouse des fausses boucles de la Parisienne. La confusion se peint alors sur son visage : «Cécile, embarrassée, souriait et pleurait en même temps» (XIII, p. 155). Cécile n'est définitivement plus indifférente aux badinages et rougit sans vraie raison des remarques de M. de ***, «parce que...» (XIII, p. 157) il est peut-être amoureux d'elle.

Mais, avant de sermonner sa fille et de lui peindre un «ef-frayant tableau» (XIII, p. 163) des femmes et des filles perdues, l'épistolière attend d'apercevoir en elle les signes de la sensibilité qui, à son avis, «a souvent fait manquer à des filles aimables, et qui n'étaient pas vicieuses, un établissement avantageux, la main de l'homme qu'elles aimaient; et qui les aimait» (XIII, p. 162). Voici donc le tableau véritablement pictural de l'instant qui justifie l'intervention maternelle. Il est significatif que le petit Lord soit justement en train d'apprendre à Cécile à jouer aux échecs, car les rapports qu'elle aura à entretenir avec lui ressembleront à une partie d'échecs.

Un instant après, ne les entendant pas parler, je les regarde. La main de Cécile était immobile sur l'échiquier. Sa tête était penchée en avant et baissée. Le jeune homme, aussi baissé vers elle, semblait la dévorer des yeux. C'était l'oubli de tout, l'extase, l'abandon. Cécile, lui dis-je doucement [...], à quoi pensez-vous? (XIII, p. 159)

C'est sûr que la jeune fille est très contente et très émue, comme elle l'avoue plus tard à sa mère, car Milord vient de lui serrer et baiser la main. Elle a alors retiré cette main, qu'on aperçoit «immobile sur l'échiquier», et poursuit maintenant sa retraite «en cachant son visage avec ses mains, et en reculant brusquement sa chaise», puis en se levant et en sortant. Quand elle rentre l'épistolière est seule et le tableau de l'intimité entre mère et fille rem-

place celui du jeu d'échecs : « Elle se mit à genoux, appuya sa tête sur moi, et prenant mes deux mains, elle les mouilla de larmes ». C'est le temps du retour raisonné sur les premiers émois de l'amour et d'une réflexion approfondie sur : « [c]e qu'on appelle vertu chez les femmes » (XIII, p. 160). La mère n'épargne rien à sa fille : « Ah maman ! s'écria Cécile en se levant, ai-je mérité tout cela ? Vous voulez dire, ai-je besoin de tout cela, lui dis-je en l'asseyant sur mes genoux, et en essuyant avec mon visage les larmes qui coulaient sur le sien » (XIII, p. 162).

Les poses caressantes qui encadrent l'échange entre mère et fille illustrent l'attachement affectif et la tendresse par les larmes et le toucher ou l'accumulation de signes haptiques. Les corps sont serrés l'un contre l'autre. Par contraste, le tableau du jeu d'échecs et les mouvements qui s'ensuivent illustrent le saisissement et la séparation des corps. Mère et fille ne veulent pas que Milord s'imagine que la tendresse de Cécile lui est acquise. La conquête érotique ne doit pas précéder la demande en mariage de peur que celle-ci ne suive pas les ébats désirés, car « un mari est une chose si différente d'un amant, que l'un ne juge de rien comme en avait jugé l'autre. On se rappelle les refus avec plaisir ; on se rappelle les faveurs avec inquiétude [...], car le désir d'une propriété exclusive est le sentiment le plus vif qui lui reste » (XIII, p. 163).

Quoi qu'il en coûte à Cécile, elle comprend qu'il faut occulter ses sentiments au petit Lord en affectant de « ne rien voir et ne rien entendre » (XIII, p. 165) de ce qui révèle son désir (mouvements d'approche, regards, allusions à l'instant d'extase, air distrait et rêveur). Elle s'observe avec tant de soin que Milord « la regarde quelquefois d'un air qui dit : me serais-je trompé, et vous serais-je tout à fait indifférent ? » (XIII, p. 166). Les paroles de sa mère se sont gravées dans sa tête sans qu'elle puisse encore en saisir tout le sens. Mais il y a aussi la lettre que sa mère lui a écrite et les tableaux qu'elle lui a peints ou, au contraire, épargnés. « Tout cela s'éclairera mutuellement » (XIII, p. 165), dit la jeune fille, en demandant à sa confidente et son éducatrice de l'aider « à faire des applications » de cette théorie quand l'occasion s'en présentera dans la vie.

Un moment plus incisif ne tarde pas à se présenter, une scène qui bouleverse la mère et la fille. M. de ***, le cousin mal marié, se coupe le doigt en taillant le crayon de Cécile et se sent mal. Mais, dès que celle-ci lui porte secours, il l'attire à lui pour

l'embrasser. Voici le tableau de cet incident :

Elle mouilla vite son mouchoir ; d'une main elle tenait ce mouchoir, qui lui cachait le visage de M. de *** ; de l'autre, elle tâchait d'arrêter le sang avec son tablier. Elle le croyait presque évanoui, dit-elle, quand elle sentit qu'il la tirait à lui. Penchée comme elle l'était, elle n'aurait pas pu résister ; mais l'effroi, la surprise lui en ôtèrent la pensée. Elle le crut fou [...] ! Au moment où il lui donnait avec transport un baiser sur le front, ou plutôt dans les cheveux par la manière dont elle était tombée sur lui, je rentre. Il se lève, et l'assied à sa place. Son sang coulait toujours. J'appelle Fanchon, je lui montre mon parent, je lui donne ce que je tenais, et sans dire un seul mot j'emmène ma fille. (XIII, p. 167)

Dans cet instant la jeune fille inexpérimentée est sans défense ; l'amant et la mère se l'arrachent. La folie d'amour que le protagoniste nomme « l'oubli de moi-même » (XIII, p. 168) a été induite, de son aveu, par le toucher : « J'aime Cécile, et je n'ai pu sentir sa main contre mon visage, ma main dans la sienne, sans perdre pour un instant la raison ». Instruite par l'expérience, Cécile conclut : « J'aurais dû être plus circonspecte, vous donner mon mouchoir et ne le pas tenir, détacher mon tablier après avoir enveloppé votre main. Je ne savais pas la conséquence de tout cela ; me voici éclairée pour le reste de ma vie ».

Dès lors, notre « pauvre Cécile » n'est plus sans défenses. Elle désarçonne ses interlocuteurs en avouant qu'elle a aussi « de la préférence pour quelqu'un » (XIII, p. 168), blesse Milord « en s'efforçant pour la première fois de sa vie à prendre un air de fierté et de détachement » (XIII, p. 170) et sait donner le change dans le monde. Sa mère la trouve parfaite, car elle lui voit « autant de fermeté que de douceur, de discernement que de simplicité, de prudence que de droiture » (XIII, p. 171). Mais rien ne prouve qu'elle sera heureuse et notre épistolière finira par craindre pour la santé de sa fille, car il y a un prix à la contrainte qu'elle s'impose qui, comme le montrera l'histoire de Caliste, peut être aussi destructrice que l'avisement tant redouté.

L'étude des portraits, des tableaux et des scènes dispersés dans les *Lettres écrites de Lausanne* montre que cette fiction est bien imaginée dans la mesure où les images y figurent de façon concertée pour célébrer la jeune fille, l'itinéraire de sa passion et le développement des qualités qui en font une femme accomplie.

Si les portraits alimentent la fresque de la société lausannoise, ils placent aussi la jeune fille au centre d'une cour d'adorateurs, de sorte que cette société apparaît largement masculine. Par contre, le corps de la jeune fille est visualisé de façon beaucoup plus détaillée que ceux des hommes dont l'apparence est si schématique qu'on n'aperçoit guère qu'une taille, un teint et un trait de caractère, puis leurs contraires dans le personnage suivant. Les tableaux font par contre apparaître la vie affective des protagonistes en révélant leurs émotions. La gamme des signes non verbaux n'est pas très riche. Aux rougeurs et aux pâleurs s'adjoignent quelques airs, quelques mines, des regards, des larmes et des baisers, mais la disposition des corps dans l'espace et le jeu des mains sont finement étudiés. La glose qui accompagne ces peintures éclaire leur sens et témoigne d'une profonde connaissance des épreuves qui forment les cœurs.

Isabelle de Charrière ne renonce à aucun des registres de l'éloquence du corps. Partant d'emblèmes médiévaux (être à ses pieds, lui donner la main) qui génèrent le propos, elle met en jeux des types qui s'agitent comme ceux des comédies de Molière, mais elle parle aussi du teint en peintre et de la santé comme un médecin. Puis elle fait parler les airs à la manière de Marivaux et sonde enfin les vérités du cœur dans une perspective pédagogique à l'instar de Rousseau mais dans le cadre d'une intimité exclusivement féminine. Là on discute bien avant Marx la base économique de toute existence, on proteste bien avant la montée du féminisme contre l'inégalité entre les sexes et l'on cherche à connaître les effets des émotions sur le corps et à en maîtriser le langage aussi bien que Madame de Merteuil²³, mais pas dans le même but. Le propos d'Isabelle de Charrière n'est pas tant de venger son sexe que de lui gagner la place qu'il mérite dans la société²⁴.

Bien instruite, la jeune fille devrait parvenir à satisfaire d'un seul coup son désir et ses besoins en épousant l'homme qu'elle

23 Laclos, *Œuvres complètes* (note 5), p. 170-171 (Lettre LXXXI).

24 La révolte ne suit pas ici la dénonciation des préjugés, comme le remarque Xandra Storm, «Je ne serai pas Ninon...», *Une Européenne* (note 10), p. 146. Le pragmatisme et l'adaptation sans conformisme caractérisent, par ailleurs, les personnages féminins des romans de notre auteure, comme le souligne Isabelle Brouard-Arends, «De l'allégeance à la contestation : la représentation de l'intimité dans l'univers romanesque d'Isabelle de Charrière», *Une Européenne*, p. 154-155.

aime. Elle doit jouer gros jeu et l'issue du pari est incertaine. Tout dépend de la maturité du partenaire. Il n'est pas étonnant que l'épistolière plus éprouvée et, par conséquent, plus compatissante que sa fille préfère les hommes qui lui ressemblent à ceux qu'elle appelle des enfants. À la vérité, le petit Lord ne peut avoir en tête que la découverte de sa propre sexualité, puisqu'il ne pense pas au mariage et regrette que Cécile soit bien née...²⁵ Le brave cousin, par contre, M. de ***, vit son dépit amoureux avec une abnégation qui lui vaut la pitié et le pardon de la mère offensée : « Il pleura et moi aussi » (XIII, p. 169), dira celle-ci. Dans ce contexte centré sur la sexualité masculine, l'image emblématique du doigt coupé et du sang coulant à flots n'est pas gratuite. Elle annonce, en quelque sorte, le prochain épisode, car dans *Caliste* on observera sur le corps d'une femme les symptômes du même chagrin mortel.

25 Ce détail est commenté par Charlotte Daniels, *Subverting the Family Romance* (note 6), p. 141.