

Jean-Claude Corger

Université Lumière Lyon 2

LA LETTRE D'AMOUR

Chacun sait qu'il y a une relation privilégiée entre l'état amoureux et le langage, entre l'amour et les mots. «L'amour, prétend Julia Kristeva, ça se parle et ce n'est que ça: les poètes l'ont toujours su». Ce qui revient à dire que l'amour n'existe que là où l'on en parle.

On sait bien que l'amour, comme la guerre d'ailleurs, se déclare. Une formule inaugure officiellement une situation nouvelle; l'amour et la guerre commencent par un performatif, un acte en parole. On entre en amour et en guerre avec des mots.

L'amour s'écrit aussi: il devient une «histoire» dans le roman, il se métaphorise inépuisablement dans la poésie, il suscite enfin d'interminables échanges épistolaires. Les grandes correspondances amoureuses constituent un chapitre très riche de la littérature: Héloïse et Abélard, Mademoiselle de l'Espinasse et Monsieur de Guibert, George Sand et Musset, les dix huit mille lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo... sans compter les correspondances fictives qui ont fait la fortune du roman épistolaire aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec une mention particulière pour ce chef-d'œuvre que l'on appelle *Lettres Portugaises* ou *Lettres d'une religieuse Portugaise*, selon qu'on croit ou non, ou que l'on désire croire, à leur authenticité.

Qu'est-ce qu'une lettre d'amour? Cela semble sans mystère: c'est ce morceau de papier qui voyage dans l'espace et dans le temps (et parfois le délai d'acheminement vient brouiller les cartes: il y a dans *Le Soulier de Satin* une lettre à Rodrigue qui met dix ans avant de parvenir à destination). La lettre comporte une adresse: ce terme souligne bien le fait qu'elle est destinée à quelqu'un qui, on peut l'espérer, la lira et peut-être lui répondra. La lettre implique intention de communiquer et échange. La

lettre d'amour est impatiente; elle est souvent jetée sur le papier dans un climat d'urgence, dans la fièvre, dans un désir de communication immédiate. Elle est, par nature, écrite à chaud. Elle a partie liée avec le feu. Dans le lexique traditionnel de l'amour, le feu est d'ailleurs l'une des deux composantes essentielles, l'autre étant la folie. On parle volontiers des lettres brûlantes d'amour de Mademoiselle de l'Espinasse ou de Mariana Alcoforado, la religieuse portugaise. La tiédeur y serait inconcevable. Quant à la froideur, elle ne peut être que la trace d'un mensonge, comme dans ces lettres trop calculées que le tacticien Valmont adresse à la Présidente de Tourvel et que Madame de Merteuil juge bien froides pour des lettres d'amour. Nées du feu, ces lettres meurent souvent par le feu. On ne les jette pas, on les brûle, comme pour sacraliser leur destruction. C'est un geste rituel, dont le cinéma a fait un poncif.

La lettre d'amour engage aussi le corps, celui du destinataire comme celui du destinataire. Elle est un état intermédiaire entre la parole vivante, donc la voix dont on perçoit le souffle et l'origine corporelle, et l'écrit littéraire qui a pris quelques distances. Ce morceau de papier va passer des mains de l'un aux mains de l'autre, lequel décachettera ce que le premier aura cacheté. C'est un équivalent, un substitut métonymique du corps de l'autre. Trouver et toucher la lettre est presque aussi important que la lire. «Adieu, je ne puis quitter ce papier, il tombera dans vos mains, je voudrais bien avoir le même sort», écrit la religieuse portugaise. D'où le culte, le fétichisme dont la lettre d'amour est souvent l'objet. Flaubert écrit ainsi à Louise Colet, le 23 août 1846:

Quand le soir est venu, que je suis seule, j'ouvre le tiroir de l'étagère dont je t'ai parlé, et j'en tire mes reliques que je m'épale sur ma table, les petites pantoufles d'abord, le mouchoir, tes cheveux, le sachet où sont tes lettres, je les relis, je les retouche¹.

La lettre devient ainsi le champ où se produit, entre les deux correspondants, une intense circulation d'images. Elle comble le vide de l'absence, elle le meuble et le pare de tous les fantasmes qu'elle convoque. Elle peuple son théâtre des représentations qu'elle se fait de l'autre. Ainsi Flaubert encore:

Sais-tu les deux postures où je te revois toujours? C'est dans l'atelier², debout, posant, le jour t'éclairant de côté quand je te regardais, que tu me regardais aussi. Et puis le soir à l'hôtel, je te vois, couchée sur mon lit, les cheveux répandus sur mon oreiller, les yeux levés au ciel...

¹ Dans ce passage, une certaine surcharge, une insistance un peu ironique résonnent déjà comme un ton avant-coureur: celui d'un «bovarysme» avant la lettre.

² Il s'agit de l'atelier du sculpteur Pradier qui travaillait à un buste de Louise Colet lorsque Flaubert vit celle-ci pour la première fois.

Flaubert imagine même, dans une étonnante symétrie des postures, Louise en train de lui écrire:

Je rêve à la pose que tu dois avoir en m'écrivant et au long regard que tu jettes en tournant les pages. C'est sous cette lampe qui a donné sa lumière à nos premiers baisers (23 août 1846).

La lettre devient ainsi pour Flaubert la visite commentée de son musée personnel. Il feuillette sans se lasser l'album d'images.

Vingt fois par jour je te replace sous mes yeux, avec les robes que je te connais, les airs de tête que je t'ai vus. Je te déshabille et te rhabille tour à tour (24 août 1846).

L'amour est ici remémoration, et la lettre est l'occasion de célébrer cette remémoration. L'écriture fait surgir le passé dans le champ du présent.

Ce surgissement peut prendre des formes encore plus directes et plus crues comme dans les lettres qu'Apollinaire adresse à Lou. Le poète dénude, parcourt, investit le corps de sa maîtresse, il en ouvre une par une, avidement, les neuf portes sacrées. La lettre n'est plus simple remémoration, elle actualise et projette sur le papier un immense désir et une impatience vorace. Dans les lettres-poèmes écrites depuis le front, en 1915, l'univers de la guerre et celui de l'amour s'imbriquent l'un dans l'autre, s'investissent mutuellement, échangent leurs images et leur violence. Le corps de Lou est présent dans le spectacle de la guerre, et la guerre exacerbe le désir qu'il a du corps de Lou.

Je pense à toi mon Lou ton cœur est ma caserne
 Mes sens sont tes chevaux ton souvenir est ma luzerne
 Le ciel est plein ce soir de sabres d'éperons
 [...]
 Nos fanfares éclatent dans la nuit comme ta voix
 Quand je suis à cheval tu trottes près de moi
 Nos 75 sont gracieux comme ton corps
 Et tes cheveux sont fauves comme le feu d'un obus qui éclate au Nord.

La lettre d'amour semble donc, sans grand mystère, atteindre son but, qui est d'annuler une distance, de combler un vide. Toute cette effervescence représentative, toute cette circulation d'images servent à communiquer une émotion ou à aiguïser un désir.

Et si les choses étaient moins simples? «Je ne puis quitter ce papier», écrit la religieuse portugaise. Comme si l'urgence de la lettre n'était pas incompatible avec un désir secret de s'attarder à sa rédaction, comme si l'important, dans la lettre, n'était pas *d'avoir été écrite*, afin d'être expédiée au plus vite, mais *d'être en train de s'écrire*, de rester dans le royaume de

substitution, d'occuper la maison de papier, le territoire autonome qu'elle constitue. Autrement dit, l'absence du destinataire, toute déplorée qu'elle est, n'est-elle pas aussi une bénédiction?

On sait bien, sans doute, que toute écriture s'installe sur un vide, et que, comme dit Blanchot, «à qui écrit il manque quelque chose d'essentiel». Dans le cas de la lettre cela est deux fois vrai: d'abord parce que c'est une absence qui détermine l'envoi d'une lettre, mais aussi, et plus essentiellement, parce que cette absence est le lieu d'une équivoque: est-il sûr que le vrai destinataire de la lettre d'amour soit celui dont le nom figure sur l'adresse, celui dont on attend qu'il la lise? L'acte de communication n'est-il pas partiellement illusoire? «Ecrire, dit Georges Perros, c'est dire quelque chose à quelqu'un qui n'est pas là. Ou, s'il s'y trouve, c'est nous qui serons partis» (*Papiers Collés II*, p. 135). En ce sens, on peut dire que la lettre ne parvient pas vraiment à destination. Séparés dans l'espace et dans le temps, le tireur et sa cible, tous deux mobiles, ne se rencontrent peut-être pas. Quelque chose se perd en route. Kafka le dit joliment, dans une lettre à Milena: «Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route».

A la phrase citée de Georges Perros fait écho cette remarque essentielle de Roland Barthes: «Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément là où tu n'es pas, c'est le commencement de la littérature» (*Fragments d'un discours amoureux*).

Nous touchons là au paradoxe fondamental de la lettre d'amour. Ce qu'elle dit en apparence c'est: tu n'es pas là, ton absence m'est insupportable. J'écris donc pour te le dire et combler ce vide. Mais elle dit aussi, sans se l'avouer: j'ai besoin de cette absence pour te dire que je t'aime. Madame de Sévigné, elle, est assez lucide pour se l'avouer: «Eh! quoi, ma fille, j'ai plaisir à vous écrire, cela est épouvantable, c'est donc que j'aime votre absence». Il ne convient donc plus de parler de l'absence de l'être aimé, mais de l'amour de l'être absent, aimé quoique absent, aimé parce qu'absent. C'est cette absence que j'aime. L'équivoque de la lettre tient dans ce qu'elle est prise entre deux tentations opposées: annuler la séparation, et la maintenir, l'entretenir parce que cette distance devient espace d'écriture, donc espace de jouissance. L'écriture permet de se réapproprier l'autre de façon peut-être plus satisfaisante, moins limitée que lors d'un banal tête à tête ou corps à corps.

On se souvient de l'Albertine proustienne. Qu'elle soit présente ou absente, Albertine torture le narrateur. En son absence, ce dernier est dévoré par la jalousie et les mille questions que pose cette absence même. Mais la présence d'Albertine n'est guère plus apaisante: les mensonges

probables, l'opacité, les dérobades de cet «être de fuite» ne le rassurent pas davantage. Reste un moment intermédiaire, délicieux, fait d'absence et de présence conjuguées: lorsqu'elle s'endort près de lui. Elle devient inoffensive, disponible, modelable, malléable, offerte à ses fantasmes et même à certains jeux amoureux. Lui, il est le Pygmalion ravi de cette statue endormie, il est l'écrivain de cette page blanche et le sommeil d'Albertine n'est pas sans analogie avec une lettre d'amour. Toute la page s'organise d'ailleurs autour d'une métaphore marine longuement et amoureuxment filée, longue phrase où la respiration régulière de la belle devient mouvement de la mer. Apaisement régénérateur et créateur pour le scripteur-navigateur que ses tourments ont quitté. «Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine». Comme dans la lettre, l'autre devient assimilable, s'apprivoise. L'indicible devient dicible.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un univers auto-référentiel. Même si l'autre y est signifié et désigné de façon aiguë et brûlante, dans le registre de la souffrance comme dans celui de la célébration, il est réinventé, donc, dans une certaine mesure, oublié. Il est devenu un être de langage, façonné par celui qui écrit, ce qui revient à dire que l'épistolier écrit pour lui-même plus que pour l'autre. Dès la deuxième lettre des *Lettre Portugaises*, Mariana s'écrie, alors que l'officier chargé de transmettre sa lettre s'impatiente: «Qu'importe qu'il parte, j'écris plus pour moi que pour vous». Et dans la quatrième lettre elle précise: «J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion». «Ma passion»: c'est-à-dire tout le travail que la passion fait en moi, toutes les lettres qu'elle tire de moi. Ma passion est mienne. Que cette lettre soit lue ou non devient secondaire. Transitive par définition, la lettre d'amour se fait intransitive, au sens que Barthes donne à ce terme lorsqu'il dit que «chez Racine le verbe aimer est intransitif». L'autre n'est présent que de son absence même. Comme le dit Serge Doubrovski, dans une de ses «autofictions» intitulée de façon significative, en hommage et en référence à Proust, *Un amour de soi*: «En amour l'autre est toujours de trop». La formule est évidemment provocatrice, peut-être scandaleuse. Mais elle permet de comprendre la place qu'occupe l'exercice de la remémoration dans la lettre d'amour, en particulier chez Flaubert. Revoir, c'est forcément beaucoup plus que voir. Se remémorer, c'est déjà entrer en littérature, dans l'autonomie de l'écrit. De retour dans son ermitage de Croisset, lové dans l'immobilité qui lui est nécessaire pour écrire, Flaubert mande à Louise Colet, au lendemain de leur première nuit parisienne: «Je t'aime plus que je ne t'aimais à Paris». En somme, son souvenir allume plus de feux et de désirs que ne le faisait sa présence.

Il arrive même que la relation épistolaire devienne un véritable mode de vie, une installation dans la distance qui exclut pratiquement toute rencontre réelle. Tel est, bien sûr, le cas exemplaire de Kafka, l'éternel

fiancé et l'éternel épistolier. Au cours de ses cinq années de «fiançailles» et des centaines de lettres qu'il adresse à Felice Bauer, on voit qu'il ne peut désirer, aimer, séduire Felice qu'à condition d'être protégé par la distance, dans une sorte de voyage immobile, loin des menaces d'une confrontation effective. Comme il l'écrira plus tard à Max Brod: «Ce qui me gênait, c'était positivement la peur de voir dans la réalité la femme qui m'écrivait». Dans ces conditions il ne saurait être question de mariage. Même la condition de «fiancé» est déjà trop pesante, puisqu'il écrit à Felice: «Tu seras étonnée de voir comment, une fois fiancé, je me transformerai en correspondant tiède, quoique ponctuel» (lettre du 15 août 1913).

La distance et l'absence sont non seulement l'occasion de la lettre, mais son terreau et sa nourriture. La lettre d'amour tend à être un exercice solitaire, voire solipsiste, et la vraie question qu'elle pose c'est: est-ce que j'écris parce que j'aime, ou est-ce que j'aime parce que j'écris?

En ce cas on peut dire avec Lacan «qu'une lettre arrive toujours à destination», puisque son véritable destinataire n'est autre que celui qui l'écrit et qu'elle ne parvient à destination qu'à condition de se tromper d'adresse.

Autre paradoxe: écrite dans l'urgence, la lettre d'amour s'épanouit pourtant dans une sorte d'immobilité temporelle, dans un présent qui tend à s'éterniser. Qu'il s'agisse de la longueur des lettres ou de leur multiplication, l'écriture amoureuse semble avoir du mal à se canaliser, à s'enfermer dans des limites raisonnables. La lettre d'amour a quelque chose d'intarissable, comme si elle était le produit d'un engendrement perpétuel, comme si, à chaque phrase, elle renaissait d'elle-même, comme si elle ne pouvait s'arracher à son propre exercice. «Ah! Que j'ai de choses à vous dire», s'écrie Mariana à la fin de la troisième lettre. Ce pourrait être la devise de tous les épistoliers amoureux. Il y a toujours plus à dire. «Je pourrais écrire tout un livre», déclare cet autre. L'écriture amoureuse s'abandonne à une improvisation souvent répétitive, un ressassement qui constitue sa respiration propre.

Ainsi en est-il des trois lettres de Juliette Drouet³, prises parmi les dix-huit mille que Juliette adressa à Victor Hugo. Ces lettres n'informent

³ I. Je t'aime parce que je t'aime, je t'aime parce qu'il me serait impossible de ne pas t'aimer. Je t'aime sans réflexion, sans arrière-pensée, sans raison aucune, bonne ou mauvaise. Je t'aime d'amour, je t'aime de cœur, je t'aime de l'âme, je t'aime de toutes mes facultés d'aimer, crois-le bien car c'est bien vrai. Si tu ne peux pas le croire, je ferai une dernière tentative, un dernier effort pour te le prouver, j'aurai la triste satisfaction de me sacrifier entièrement à un doute absurde et fou.

pas, ne racontent pas, n'argumentent pas ou très peu. Juliette le dit elle-même: «Tu sais d'avance, mon Victor, ce que je vais te dire et je pourrais me dispenser de te l'écrire». Cette lettre ne «sert» donc à rien.

En attendant, je te demande pardon pour la pensée coupable qui m'est venue tantôt et qui me reviendra peut-être encore, si tu continues à ne voir dans mon amour qu'une lâche complaisance et une infâme spéculation.

Voici une lettre bien longue et bien douloureuse pour moi, je désire de toute mon âme n'avoir jamais à la recommencer.

Je t'aime, oh! je t'aime, crois-le bien.

Juliette

II. Tu sais d'avance, mon Victor, ce que je vais te dire et je pourrais me dispenser de te l'écrire. Tu connais mon cœur comme moi-même et ce que je t'en gribouille n'est pas pour t'en informer, mais pour satisfaire un des besoins les plus grands de ma vie: celui de causer avec toi.

Plus je vais, mon doux Toto, plus je t'aime. Mon amour, après m'avoir envahie tout entière, déborde de ma vie et s'attache à tout ce que tu aimes, à tout ce que tu touches, à tout ce qui t'entoure.

J'aime le plancher sur lequel tu marches, les choses que tes yeux ont vues, la table sur laquelle tu t'appuies, les objets que tes mains ont touchés. Toute cette luxuriante végétation d'amour qui sort de mon cœur pourrait couvrir toute la terre et monter jusqu'au ciel sans en être le moins du monde épuisée.

Je t'aime avec la sève de la jeunesse et les racines profondes d'un chêne plusieurs fois centenaire. Je t'aime, je t'aime, je t'aime. Mon âme se tourne vers toi, mon soleil radieux, avec une tendre impatience. Je voudrais hâter par des heures, des journées, des mois et des années de ma vie les minutes qui doivent te rapprocher de moi. C'est avec cette préoccupation constante que je te désire et que je t'attends.

Juliette

III. Lundi 17 février 1840, anniversaire de notre bonheur, après-midi, 1 h. 34. Bonjour mon Toto, il y a aujourd'hui *sept ans* que je me suis donnée à toi pour toujours, il y a aujourd'hui sept ans que je bénis le ciel de m'avoir donné ton amour, il y a aujourd'hui sept ans que je vis, que je sens et que j'aime. Merci mon adoré, merci mon Toto, c'est à toi que je le dois, merci, merci à genoux.

J'ai eu bien du regret cette nuit de t'avoir laissé aller sans te faire écrire cette date: *17 février* sur mon petit livre, mais je m'étais figuré que c'était la nuit du 17 au 18 au lieu du 16 au 17 comme je l'ai reconnu en lisant ta chère petite écriture sur mon livre rouge. J'en ai été bien affligée, mon amour. A force de t'aimer, je perds la mémoire, je suis si préoccupée de toi que j'oublie tout.

Je suis un peu souffrante ce matin, mais c'est peu inquiétant vu *l'état des choses*. Je suis sûre, d'ailleurs, que si je te voyais, je me porterais bien tout de suite.

Je t'aime. J'ai relu cette nuit une partie de mes trésors. Je ne peux pas me figurer que c'est pour moi que tu écris de si admirables choses. Il me semble que je sers de *masque* à quelque divinité cachée, mais que ce n'est pas à moi, pauvre Juju, que ton amour s'adresse.

Et pourtant je t'aime comme les anges aiment Dieu, comme les fleurs aiment le soleil, comme les yeux aiment la lumière, comme l'âme aime l'amour. Je t'aime, je t'aime, je t'aime. Il y a sept ans que je le sens comme aujourd'hui, il y a sept ans que je t'admire, il y a sept ans que je t'adore, il y a sept ans que tu es mon Toto.

Juliette

Elle est superflue. Elle est consacrée à dire le plaisir que sa rédactrice éprouve à l'écrire. C'est un pur abandon au présent, c'est littéralement un présent d'écriture. La lettre ne dit que cela: elle dit qu'elle est en train de s'écrire. Elle est sans forme et sans bornes, l'illimité du sentiment amoureux devient discours amoureux sans limites. C'est «toute cette luxuriante végétation d'amour qui sort de mon cœur», comme dit Juliette. La formule stéréotypée «je t'aime» y joue un rôle important. Répétée inlassablement, c'est une sorte de ponctuation, une scansion qui rythme la respiration du texte. La formule est à la fois très pauvre et très riche: très pauvre puisque son contenu informatif est à peu près nul, mais irremplaçable puisqu'elle n'est là qu'à titre de profération, comme la trace physique d'une voix, donc d'un corps. Son sens ne survit pas à sa durée, c'est-à-dire à l'instant où elle est proférée. Aussi sa répétition est-elle nécessaire. Ce murmure des mots est inépuisable: ressassement, ressac, il y a quelque chose de marin dans cette immobilité récurrente. La lettre «n'exprime» pas le bonheur d'aimer, elle le constitue, elle en est l'équivalent offert sur le papier. Bonheur d'écrire et bonheur d'aimer s'y confondent.

Quant à la lettre adressée par Henriette Vogel à Kleist⁴, c'est un cas limite. Le ressassement prend ici la forme d'une litanie, d'une succession, non limitative, de métaphores. Le texte ne commente pas, n'explique pas mais il nomme, il désigne d'une façon à la fois somptueuse et très simple.

⁴ Cette lettre fut écrite quelques jours avant le double suicide des amants, en novembre 1811. On est évidemment tenté de la lire à travers ce que nous savons de cette fin tragique. Voici le texte de cette lettre:

Berlin, novembre 1811

Mon Henri, mon harmonieux, mon parler de jacinthes, mon aurore, mon crépuscule, mon océan de douceur, ma harpe éolienne, ma rosée, mon arc-en-ciel, mon tout petit enfant sur mes genoux, mon cœur chéri, ma joie dans la souffrance, ma renaissance, ma liberté, mon esclavage, mon Sabbat, mon calice d'or, mon atmosphère, ma chaleur, ma pensée, mon au-delà et mon ici-bas désirés, mon péché bien-aimé, la consolation de mes yeux, le plus cher de mes soucis, la plus belle de mes vertus, ma fierté, mon protecteur, ma conscience, ma forêt, ma splendeur, mon casque et mon épée, ma générosité, ma main droite, mon échelle céleste, mon saint Jean, mon chevalier, mon tendre page, mon pur poète, mon cristal, ma source de vie, mon saule pleureur, mon maître et seigneur, mon espoir et mon ferme propos, ma constellation bien-aimée, mon petit câlin, ma forteresse inébranlable, mon bonheur, ma mort, mon feu follet, ma solitude, mon beau navire, ma vallée, ma récompense, mon Werther, mon Léthé, mon berceau, mon encens et ma myrrhe, ma voix, mon juge, mon tendre rêveur, ma nostalgie, mon âme, mon miroir d'or, mon rubis, ma flûte de Pan, ma couronne d'épines, mes mille miracles, mon professeur, mon élève, je t'aime au-dessus de tout ce qui est en ma pensée. Mon âme t'appartient.

Henriette

P.S. – Mon ombre à midi, ma source dans le désert, ma mère chérie, ma religion, ma musique intérieure, mon pauvre Henri malade, mon agneau pascal tendre et blanc, ma Porte du Ciel.

H.

Il est très dépouillé dans sa structure, et débordant de richesses dans sa successivité métaphorique. On pourrait sans doute analyser ce texte, étudier la façon dont les métaphores s'engendrent, s'articulent, s'opposent, se combinent en constituant des réseaux thématiques. Mais on peut aussi l'accepter dans une sorte de globalité intemporelle, dans l'instant éternisé qui lui sert de cadre, dans le glissement tranquille de ses certitudes et de ses affirmations, au delà de tout débat. Immobilité d'un moment où le temps extérieur n'a plus cours. Le post-scriptum qui, d'ordinaire, introduit dans une lettre un élément nouveau – correctif, remords, réparation d'un oubli, comme si on rouvrait la lettre déjà achevée – n'est ici que la reprise du mouvement initial. Tout au plus l'intimité s'y fait-elle encore plus tendre, plus acceptée.

La particularité de ce texte est que, au-delà du monologue ou du dialogue, il est une sorte d'hymne à l'unité partagée, à la gemellité: les prénoms (Henriette, Henri, Heinrich) en sont d'ailleurs les garants et les signes. Le pronom «je», en position de sujet actif, a presque complètement disparu au profit de l'adjectif possessif qui structure le texte en forme d'équation sereine et renouvelée. Affirmation tranquille d'une appartenance mutuelle qui, curieusement, annonce, à quarante ans de distance, «La Mort des Amants» de Baudelaire avec ses amants jumeaux, ses miroirs, ses symétries, son tombeau et son ouverture mystique vers quelque «Porte du ciel».

Il n'est évidemment pas question de ramener toutes les lettres d'amour à un modèle unique. Il en est de savantes, de naïves, de douloureuses, d'heureuses. Mais toutes sont plus ou moins le théâtre de la même équivoque: elles veulent à la fois la présence et l'absence de ceux à qui elles s'adressent. Elles désirent la proximité mais souhaitent une certaine distance. Ecrire, de toute façon, c'est déjà instaurer la distance d'une certaine autonomie, et peut-être d'une certaine immobilité qui s'attarde sur elle-même, même si c'est un désir impérieux ou un mouvement passionné qui semblent avoir provoqué cette écriture. La lettre d'amour est bien amoureuse, mais peut-être l'est-elle surtout d'elle-même.

Dans les *Lettres Portugaises* l'absence de toute réponse vient accentuer ce caractère d'écriture solitaire et ce silence fait ressortir leur sombre beauté. En fin de compte cette non-réponse est moins une mutilation que l'affirmation de leur souveraineté.

Julie de l'Espinasse, elle, reçoit des réponses, mais ces réponses ne lui permettent d'entretenir aucune illusion. Elle aime sans espoir de retour et le sait. Elle continue pourtant à écrire. Elle a besoin de témoigner de son impuissance même. Exercer son intelligence et sa lucidité à propos de ce

qui la déchire, c'est aussi une façon d'en vivre, qu'elle juge préférable à la solution héroïque du silence et du renoncement, à ce que la Princesse de Clèves appelait «le soin de son repos», c'est-à-dire le contraire de la littérature. Car écrire une lettre d'amour, ce n'est pas seulement dire cet amour à quelqu'un, mais c'est surtout, comme le remarquait Barthes, courir le risque d'entrer en littérature.

Jean-Claude Corger

LIST MIŁOSNY

Autor przedstawia kilka wybranych aspektów listu miłosnego, który traktuje jako przedmiot swoistego fetyszyzmu. W paradoksalny sposób list ma na celu wypełnienie braku, a zarazem podtrzymuje ten brak, czyni z niego swoją rację bytu. Niekiedy twórca listu, jak Marianna z *Listów portugalskich* albo Flaubert w korespondencji z Louisą Colet, otwarcie wyznaje swoją skłonność do solipsyzmu twierdząc, że pisanie i uczucia, które temu towarzyszą, są mu droższe niż ukochana osoba. Inny jeszcze paradoks listu miłosnego polega na kontraście między nagłą potrzebą nawiązania kontaktu a wiecznością, która ten list zapisuje. Piszemy pod wpływem chwili, pragniemy natychmiast coś powiedzieć drugiej osobie, ale to, co mamy do powiedzenia, przekracza wszelkie granice czasu. Dlatego wyrażenie „kocham cię” jest zarazem tak ubogie i tak bogate: ubogie, bo nie wnosi praktycznie żadnej nowej informacji; bogate, bo jest fizycznym znakiem głosu osoby mówiącej, znakiem jej ciała. Stąd konieczność ciągłego powtarzania na różne sposoby tej banalnej formuły, jak o tym świadczą listy Juliette Drouet do Wiktora Hugo oraz list Henrietty Vogel do Heinricha von Kleista. Na koniec autor podkreśla, że nie można sprowadzić wszystkich listów miłosnych do jednego schematu; wszystkie jednak, jak się zdaje, potrzebują i obecności, i nieobecności adresata. List miłosny jest zakochany przede wszystkim w samym sobie, należy więc do literatury.