

FRANÇOIS JOST
Urbana, Illinois, U.S.A.

PROBLÈMES DE STRUCTURE NARRATIVE
DE «LA NOUVELLE HÉLOÏSE» À «WERTHER»

L'ère du roman moderne s'affirme en Allemagne par *Die Leiden des jungen Werther*, celle des pionniers s'étant ouverte une génération plus tôt. Quand au mois de mai 1772 le jeune Goethe quitta Francfort pour Wetzlar, Sophie von Laroche venait à peine de publier sa *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771) et Johann Timotheus Hermes était toujours en train de remplir les quatre mille pages de *Sophiens Reisen von Memel nach Sachsen* (1769/73). Mais Wieland avait déjà, par son *Agathon* (1766/67), consolidé sa renommée, tandis que celle dont Christian Fürchtegott Gellert avait joui après *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747/48), était à son déclin. Les librairies allemandes s'approvisionnaient surtout à l'étranger: toutes les grandes oeuvres françaises et anglaises avaient été traduites. La France et l'Angleterre apparaissent comme les deux marraines du roman allemand.

Les marraines, point les parents. L'Allemagne, faut-il le rappeler, possède une tradition étonnante de richesse aussi bien dans le domaine de la prose narrative que dans celui du théâtre, de l'épopée, du poème lyrique. Il est vrai que les relations culturelles, à une époque où l'élite ignorait le concept de nationalisme, se multipliaient tout naturellement; les interférences littéraires se révèlent innombrables, évidentes, mais souvent aussi incontrôlables.

La genèse du roman allemand ne saurait être étudiée indépendamment du problème de la forme. Or, les oeuvres qu'on vient de citer participent toutes, à des degrés divers, à la méthode épistolaire, la préparent ou l'annoncent, l'illustrent ou la consacrent. Tout comme ce fut le cas de l'Angleterre et de la France, le récit par lettres, en Allemagne, fournit une solution heureuse, quoique transitoire, aux difficultés multiples de l'écrivain abordant un genre littéraire nouveau, de l'écrivain créant le roman moderne. La présente étude touche donc au

domaine de la g nologie¹. Il a fallu, d'abord, créer la lettre. Il faut s'empresse de reconnaître à Luther,   Platter aussi et à D rrer, le mérite d'avoir développé, en pays germanique, le style épistolaire. J rg Wickram, l'un des patriarches du roman allemand, inclut des lettres dans nombre de ses oeuvres, comme le feront Zesen et Ziegler, comme le fera Grimmelshausen. Hofman von Hofmanswaldau se souvenant de *H ro ides* dans ses *Heldenbriefe*, Christian Reuter insérant des lettres dans *Schelmuffsky* comme Schnabel dans *Die Insel Felsenburg*, préparent tous la fortune du roman épistolaire dans les trois cent quarante monarchies de toutes les Allemagnes.

Cette fortune a été singulièrement favorisée par les échanges culturels qui s'opéraient à travers la Manche et le Rhin. Le fait demeure incontesté: la technique des *Leiden des jungen Werther* doit être analys e à la lumière de la tradition europ enne². S'il y a peu de travaux sur la structure spécifique de *Werther*, il y en a moins encore dont l'objet propre soit la méthode épistolaire. Une litote: il n'y en a point³. Ce

¹ Pour l'emploi du mot g nologie et sa naturalisation française ainsi que pour l'admission de genology dans la critique anglo-saxonne, voir S. Skwarczyńska, *Un Problème fondamental méconnu de la g nologie*, «Zagadnienia Rodzaj w Literackich», vol. 8, cah. 2, p. 15.

² Des études de valeur diverse ont régulièrement tenté de fournir, depuis plus d'un siècle, des réponses plus ou moins pertinentes au problème d'histoire littéraire et critique posé par le roman de Goethe: E. Feise, *Zu Entstehung, Problem und Technik von Goethes «Werther»*, «The Journal of English and Germanic Philology», 13, 1914, pp. 1-36; H. Ullrich, *Goethes Leipziger Briefe und die Gellertsche Brieflehre*, Göttingen 1923; L. M. Price, *On the Reception of Richardson in Germany*, «The Journal of English and Germanic Philology», 25, 1926, pp. 7-33; H. Loiseau, *Goethe et la France*, Paris 1930; L. M. Price, *Charlotte Buff, Mme Riccoboni und Sophie von Laroche*, «The Germanic Review», 6, 1931, pp. 1-7; J. Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature*, Oxford 1932. Voir notamment les pp. 118-124; W. Gebhardt, *Goethes «Werther» und Mme Riccoboni*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 23, 1935, pp. 147 et ss., 479 et ss.; B. Barnes, *Goethe's Knowledge of French Literature*, 1937; W. Kayser, *Die Entstehung des «Werther»*, «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 19, 1941, pp. 430-457; S. Atkins, *The Testament of Werther*, [dans:] *Poetry and Drama*, 1949; A. Federmann, *Der junge Goethe und England*, 1949; A. D. McKillop, *The Epistolary Technique in Richardson's Novels*, «Rice Institute Pamphlet» XXXVIII 1951, pp. 36-59; E. Staiger, *Goethe*, vol. 1-3, 1952-1959; M. Bémol, *Goethe et Rousseau, ou la double influence*, «Etudes Germaniques», 9, 1954, pp. 257-277.

³ Quelques travaux, cependant, présentent des ouvertures intéressantes sur l'ensemble du problème: R. A. Day, *Told in Letters. Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966; J. Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille   Claudel*, Paris 1962 (chapitre sur le roman épistolaire); E. Th. Voss, *Erz hlprobleme des Briefromans*, Bonn 1960; K. R. Mandelkow, *Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen*, «Neophilologus», 44, 1960.

à quoi l'on n'a jamais songé jusqu'à présent, est de classer les romans épistolaires d'après certains critères d'ordre morphologique. C'est par là, pourtant, qu'il aurait fallu commencer.

I

Une distinction essentielle s'impose d'emblée: la correspondance peut s'adresser à un ami, qui devient ainsi le confident du héros. Mais ce héros peut également se tourner directement vers son antagoniste; l'action peut se passer, comme sur des tréteaux, entre des personnages en contact immédiat les uns avec les autres. Absence physique pourtant: les apostrophes et les réparties, au lieu d'être déclamées sur la scène, sont consignées dans des lettres. D'un côté, on a ainsi la lettre-confiance, de l'autre, la lettre-drame — et je voudrais prendre ici le terme de drame dans son sens étymologique: l'action, en effet, réside tout entière dans cet échange de lettres: elles la font progresser, elles en forment le ressort. Deux types fondamentalement différents: là, on parle du partenaire, ici, on parle au partenaire; d'une part, attitude passive de la part de l'expéditeur et du destinataire, les missives n'influençant en rien la trame, et, de l'autre, attitude essentiellement active, chez l'expéditeur encore, chez le destinataire s'il répond, puisque le but même de la lettre et de la réponse éventuelle est de développer l'histoire, d'agir ou de provoquer des réactions. Pour la commodité de cet exposé je distinguerai donc, dans «l'espèce» épistolaire, entre méthode passive, ou statique, ou indirecte — se réclamant davantage du genre lyrique — et méthode active ou cinétique, ou dynamique ou directe — relevant surtout du genre tragique. La correspondance «statique» expose et raconte; la correspondance «dynamique» attaque, affronte.

Si la lettre — et l'ensemble de la correspondance — n'influe en rien sur les événements, si son but est de les rapporter, en quoi diffère-t-elle donc des mémoires et des confessions? Les lettres sont-elles autre chose, dès lors, que des chapitres? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord distinguer entre plusieurs types de romans statiques. Je les appellerai type Marianne, type Werther et type Clinker. Ni *La Vie de Marianne*, ni *Die Leiden des jungen Werther*, ni *The Expedition of Humphry Clinker* ne contiennent de correspondance entre les héros de l'histoire. Il faut nous arrêter d'abord aux deux premières de ces

Puis, nous arrivons très vite, en passant par quelques études non dénuées de valeur — à celles de F. G. Black, de Ch. E. Kany, de B. G. MacCarthy — à l'ouvrage de G. F. Singer, *The Epistolary Novel* (Philadelphia 1933), auquel on ne peut guère, aujourd'hui, reconnaître d'autre mérite que celui d'avoir posé le problème d'une façon encore plus irritante que ses prédécesseurs.

oeuvres. Valville et Charlotte⁴ se taisent. Le personnage principal raconte, ici, l'histoire de sa vie, là, l'histoire d'un amour, à un confident. Mais voici la différence essentielle: Marivaux fait faire à son héroïne une biographie; elle a cinquante ans; il s'agit de narrer un passé lointain. L'histoire est fournie en onze livraisons, onze lettres — ni datées ni signées, du reste. A première vue, elles ne forment guère que les diverses parties d'un roman du moi. Pourtant, l'impression du lecteur est fort différente: Il sent très vivement la présence de la marquise, de l'amie recevant la confidence⁵. Non pas seulement parce que Marianne s'adresse à elle au début de chaque lettre, mais que très souvent, en cours de route, elle en appelle au style direct. Le ton de la conversation se mêle au récit. «Et savez-vous pourquoi?», demande Marianne à telle occasion. «Attendez pourtant, ne vous alarmez pas», ajoute-telle pour rassurer son amie (Partie II). On peut trouver dans le roman une bonne centaine de phrases analogues: Marianne associe la marquise à ses aventures, à ses craintes, à ses amours. Et le lecteur, évidemment, se substituant à la marquise, éprouve le sentiment d'être lui-même le confident de l'héroïne.

Une atmosphère d'intimité se dégage donc du livre, atmosphère que l'on ne retrouve pas dans un simple récit à la première personne. Ces remarques valent pour les romans de Madame de Charrière, pour *La Religieuse* de Diderot⁶, pour *Hyperion* de Hölderlin, pour bien d'autres ouvrages de ce type. Style badin et charmant que celui de Marianne, et que l'on retrouve à tant de pages — annonçant les confidences de soeur Sainte-Suzane au marquis de Croismare ou l'intimité de l'Ermite grec à l'égard de Bellarmin — style qui prend, certes, à d'autres phases de l'histoire un caractère d'autant plus tragique, d'autant plus tendu que Marianne peut exprimer sans nulle contrainte les sentiments qu'elle éprouvait.

Ce sont les sentiments qu'il éprouve au moment même d'écrire sa lettre, que Werther communique au lecteur. La différence est notoire.

⁴ En fait, Werther écrit trois fois à Charlotte et il ressort de ces lettres que la jeune fille, elle aussi, correspondait avec son amant. Mais ces échanges de billets ne suffisent pas (malgré la longueur du dernier message de Werther à sa bien-aimée) pour altérer le caractère général du roman. On a donc affaire au roman-confidence, au type statique où les héros principaux de la trame ne prennent la plume que pour écrire à des tiers, ou demeurent silencieux. Humphry Clinker, qui a donné son nom au roman, n'est pas l'auteur d'une seule lettre et n'en reçoit aucune.

⁵ Il s'agit bien d'une confidence: «N'oubliez jamais que vous m'avez promis de ne jamais dire qui je suis; je ne veux être connue que de vous» (Partie I). Ces sortes de rappels d'une prétendue promesse de secret est un moyen fort courant, dans les romans de ce type, d'attiser la curiosité du lecteur.

⁶ Cf. G. May, *Diderot et «La Religieuse»*, 1954.

Cette fois-ci, le romancier révèle sa vie présente, il ne ressuscite point des souvenirs. Les dates qui encadrent la correspondance délimitent le temps de la trame. L'*Erzählzeit* équivaut à l'*erzählte Zeit*. Le verbe est au présent, tout au plus, au passé immédiat. L'action que le héros vient d'accomplir et qu'il relate n'a pas encore porté ses fruits, ni même fait deviner sa dernière conséquence. Le roman de Goethe demeure, du point de vue de la technique, l'exemple classique de ce type⁷. Werther confie à Wilhelm l'histoire de son amour pour Charlotte, non pas en homme mûr se rappelant sa folle jeunesse⁸: Werther est dans le mêlée. Il ne s'agit point d'une vue rétrospective: «Die Unmittelbarkeit der ersten Aufwallung», voilà l'expression dont aime à se servir la critique d'alors pour caractériser cette communication immédiate. Cet aspect de la méthode est fort bien décrit dans la préface de *Clarissa*. «All the letters are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects [...] so that they abound not only with critical situations, but what may be called instantaneous descriptions and reflexions».

Clarissa, du point de vue méthodique, est *Werther* sur un double plan: Charlotte qui aurait sa confidente, une Miss Howe. La trame, dans l'oeuvre anglaise, n'est pas développée, non plus que dans l'oeuvre allemande, par la correspondance des héros qui se confronteraient directement. Parmi les cinq cent trente-sept lettres dont le roman anglais se compose, on en trouve cinq en tout de Lovelace à sa victime (quatre au livre VI et une au livre VII), et une seule de la victime au bourreau (au livre VII). En revanche, *Clarissa* écrit cent trente-deux lettres à sa confidente Miss Howe, qui répond cinquante et une fois, et Lovelace écrit cent soixante fois à Belfort, qui répond soixante-trois fois. Le type Werther se retrouve dans les nombreuses imitations de l'ouvrage goethéen, mais aussi dans des romans dont le contenu ne rappelle en rien le drame de Wahlheim. *Una excursión a los indios ranqueles*, de l'Argentin Lucio V. Mansilla, oeuvre dans laquelle l'interlocuteur tient un rôle encore plus effacé que Wilhelm, en demeure un exemple. Mais la

⁷ Goethe avait à peine vingt et un ans lorsqu'il se mit à composer un premier roman épistolaire. Les quelques pages qui nous en sont restées ne permettent guère de conclusions sur cette phase précédant *Werther*, et, notamment, on ne saurait définir le type de «Briefroman» qu'il avait choisi. Voir: *Goethes Werke*, Gedenkausgabe, Zürich 1953, t. 4, pp. 263-266. Artemis-Verlag. Je me sers ici de cette édition.

⁸ Le laps de temps écoulé entre le moment de l'aventure et celui de la narration peut être plus ou moins long. Mais il n'y a pas lieu de faire ici des distinctions fondamentales. *Les Confessions du comte de**** sont composées par un auteur dont les souvenirs remontent bien moins loin que ceux de Marianne: l'oeuvre de Duclos et celle de Marivaux relèvent pourtant du même type.

variante la plus remarquable de ce type de la méthode statique sont les *Mémoires de deux jeunes mariées*. Louise ouvre son cœur à Renée qui, à son tour, lui ouvre le sien. L'une des amies écrit une trentaine de lettres, l'autre une vingtaine: Wilhelm qui raconterait ses aventures à Werther. *Confidence réciproque*, tel serait le titre technique du roman de Balzac, *Double confidence*, celui du roman de Richardson.

Les exemples du type Werther abondent dans les lettres occidentales. Madame Riccoboni — Goethe l'avait fréquentée dès son enfance — fit choisir à sa Juliette Catesby une confidente présageant Wilhelm⁹. *Pamela* et *Shamela* sont de ce type, ainsi que les *Lettres d'Amabet*, que ce dernier adresse à Shastasid, les *Lettres polonaises*, où Kamia s'ouvre à Shava, *Evelina*, où l'héroïne écrit cinquante-huit lettres à Mr. Villars, son ancien précepteur, les *Cartas marruecas*, où Ben-Beley reçoit soixante-six missives de Gazel. Mais il y a *Obermann* et *Ortis*, *Ardinghello* et *Claire d'Albe*, *L'abbé Aubin* et *Listy Elżbiety Rzeczyckiej*, *Pericles and Aspasia* et *Nach dem grossen Kriege*.

Le roman de la méthode statique présente une troisième variante, la variante Clinker. Elle se distingue par les caractéristiques suivantes. Plusieurs personnages écrivent une même histoire, relatent des actions qui se complètent ou se succèdent. L'essentiel: sans être antagonistes, ils jugent sous un angle différent. La manière de Smollett tend à faire éprouver au lecteur ce plaisir rare et délicieux: l'opinion spontanée de divers témoins au sujet d'un même fait ou de faits analogues, ou encore de faits liés entre eux par la logique ou la chronologie. Opinions qui s'opposent, se heurtent ou s'harmonisent. C'est bien ici tout l'intérêt spécifique du type. Le flirt amorcé entre Lydia et Wilson, l'épisode de Bath, les incidents de Londres, l'accident du coche, les aventures d'Edimbourg, autant d'événements dont la valeur est singulièrement rehaussée par les doubles descriptions, les multiples narrations que l'on pourrait disposer en synopsis. S'il y a des réponses (il n'y en a pas dans l'oeuvre de Smollett) elles ne peuvent, d'ordinaire, être que moins significatives encore que dans le type Werther¹⁰. Mais la communication reste à sens unique.

⁹ *Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Complay, son amie*, 1759. On ne reconnaît pas assez le rôle que Madame Riccoboni a joué dans l'histoire du roman français. Pourtant, A. Mongland avait écrit, il y a une trentaine d'années déjà: «A tout prendre, Madame Riccoboni [...] est l'un des meilleurs auteurs de roman du siècle. Pour la première fois la femme soulève le problème de sa destinée» (*Le préromantisme français*, p. 229).

¹⁰ L'intérêt des réponses dépend hautement de certaines circonstances de la trame. Dans le cas de notre roman, on ne voit pas en quoi des réponses du docteur Lewis, par exemple, auraient pu contribuer à l'intérêt de l'oeuvre sans en changer la nature.

Les épistoliers se distinguent par leur style. En analysant leurs missives, on est tenté de donner raison à Schopenhauer: «Der Stil ist die Physionomie des Geistes», et à Buffon: «Le style est l'homme même». Les lettres des héros nous apprennent leur attitude en face des événements. Ceux-ci — la confrontation de l'homme avec des faits contingents — nous montrent le caractère des personnages de *l'Expedition of Humphry Clinker*, tel que leur style nous l'avait fait pressentir. Il faut le noter tout de suite: à partir du milieu du XVIII^e siècle, tous les romans épistolaires à plusieurs voix, et qui ont eu quelque retentissement, présentent au lecteur des personnages caractérisés par leur style. Il n'y a pas de différence essentielle entre celui de Julie et celui de Saint-Preux; mais voyez celui de Fanchon¹¹. Et chez Laclou les épistoliers se servent même de grammaires distinctes: Cécile, avec ses seize ans, écrit: «Je suis bien fâché que vous êtes encore triste». Sa mère juge plus correct de dire: «J'étais fâché qu'elle se fît sans vous»¹².

Les *Lettres persanes* sont encore du type Clinker. Dans ces missives les héros ne s'affrontent guère: Usbek écrit une lettre à Roxana qui lui en envoie deux. L'intrigue, du reste, est des plus minces, et l'oeuvre peut à peine être comptée parmi les romans — pas plus d'ailleurs que quelques autres oeuvres mentionnées dans ces pages et que je cite incidemment à l'appui de ma démonstration. Ni les *Lettres chinoises*, du marquis d'Argens, ni *Письма русского путешественника* (*Lettres d'un voyageur russe*), de Karamzine, ne présentent une trame, n'expliquent une destinée. Nous prenons donc ici le genre tel qu'il est accepté au début du XVIII^e siècle. La technique de Smollett-Montesquieu est reprise dans *Julia de Roubigné*, de Henry Mackenzie, dans *The Dodd Family Abroad*, de Charles Lever, dans les deux petits romans épistolaires de Henry James, *The Point of View* et *A Bundle of Letters* et, partiellement, dans *Der letzte Sommer* et *The Ides of March*.

Un auteur opte pour le type statique pour des raisons précises. J'ai déjà commenté sa spéculation d'artiste: le lecteur doit se substituer au destinataire, doit devenir conscient de son rôle d'ami. Ce lecteur prêtera donc au héros toute son attention, lui accordera toute sa sympathie. Il ne s'agit pas de débattre avec lui une idée, de justifier un sentiment: la comprendre, le partager, c'est tout le rôle, et tout le plaisir du lecteur-confident.

Mais voici un écrivain plus agressif: il opte pour la discussion, pour le combat. Non pas avec des tiers, mais avec son partenaire. Les per-

¹¹ Partie I, lettre 40.

¹² Lettre 30; lettre 9.

sonnages principaux cessent de se plaindre ou de se vanter auprès de leurs amis: ils s'affrontent directement. Le héros, se lassant de parler de son antagoniste, parle à son antagoniste. La trame, au lieu de progresser dans les lettres, progresse par les lettres. Celles-ci ne racontent point l'action, elles la provoquent, la produisent: la méthode est cinématique, dynamique. Bien entendu: action est prise dans la plus grande extension. Enchaînement de faits, raffinements d'intrigue, aussi bien qu'évolution lente d'une passion sourde. Alors que pour le roman du type statique, on l'a vu, la réponse du confident n'a souvent point d'intérêt majeur, ici, elle est essentielle — essentielle même, parfois, par son absence: essentiel, peut-être, demeure en effet le fait de n'avoir point de réponse.

Le premier type de cette méthode cinématique est le type portugais. Le lecteur aura compris que je désigne ainsi les romans composés selon la technique employée dans les *Lettres de la religieuse portugaise*, publiées parfois sous le titre de *Lettres portugaises*, et parues pour la première fois à Paris en 1669. Un officier français, avant de séduire une religieuse du couvent de Beja, lui jure de l'enlever et de l'amener au delà des Pyrénées. Mais le gentilhomme part seul, avec l'armée, et ne se soucie plus de sa promesse que lui rappelle — avec quels accents — sa pieuse maîtresse. On voit d'emblée, tout compte tenu des conditions qui déterminaient la vie sociale du XVII^e siècle, l'abîme qui s'ouvre entre le réalisme de l'imagination et celui de l'existence. Le thème de la religieuse fut très populaire: William Combe publia la correspondance d'une nonne italienne avec un gentleman anglais, et une légion d'auteurs moins connus que lui exploitèrent cette mine où l'érotisme et le mysticisme se confondaient. Les *Lettres portugaises*, qu'on a attribuées tour à tour à Mariana Alcoforado et au comte de Guilleragues, qu'on a prises tantôt pour une traduction et tantôt pour une oeuvre originellement composée en français, gardent une place à part dans la littérature passionnelle du vieux continent¹³. Intrigue organisée en contrepoint, appels, espoirs, désillusions, cris de l'amour trompé, de la femme abandonnée¹⁴, prête à souffrir plutôt que de renoncer à sa passion; cri sans écho et sans apaisement. Mariana cessera d'écrire, mais non pas

¹³ Qui est l'auteur du roman? Mon but n'est pas de démêler ici cette question, et je renvoie le lecteur aux critiques suivants: A. Gonsalvez Rodriguez, *Mariana Alcoforado — história crítica de un fraude literário*, 1925; E. P. M. Dronke, *Héloïse et Marianne*, «Romanische Forschungen» 1960, vol. 72, pp. 223-256; A. Cioranescu, «La Religieuse» portugaise et «Tout le reste est silence», «Revue des Sciences Humaines» 1963, fasc. 3, pp. 317-327.

¹⁴ Balzac, dans *La Femme abandonnée*, fait écrire à Mme de Bauséant une lettre qui rappelle telle autre des *Lettres portugaises*.

d'aimer: la rupture sera éternelle, mais cette âme semble, en dernière analyse, imperméable à la haine¹⁵. Correspondance unilatérale, quoiqu'il soit fait allusion à des réponses du cavalier, réponses évasives, impersonnelles presque, propres à exacerber la souffrance de l'infidèle épouse du Christ¹⁶. Décor réaliste, d'ailleurs — réalisme historique — mais auquel on prend à peine garde. Doña Brites, la supérieure, ainsi que des religieuses, puis le frère de Mariana, un officier français enfin, apparaissent dans la correspondance qui ne se compose que de cinq lettres. Des événements qui marquent les annales de France et de Portugal, des allusions à des faits aisément vérifiables par le lecteur frappent l'oeuvre au coin de l'actualité, lui confèrent l'illusion de l'expérience vécue. L'illusion? Question toujours litigieuse.

Le roman de Guilleragues doit être considéré comme le modèle des *Lettres d'une Péruvienne*. On peut comparer les deux ouvrages pour leur méthode surtout et pour leur retentissement. Les *Lettres péruviennes* ont toutes Zilia pour auteur; trente-six d'entre elles sont adressées au prince Aza, cinq au chevalier français Déterville. La trame, ici encore, a décidé du type. Aza, infidèle, ne répond pas. Reçoit-il même les missives déchirantes de celle qui l'aime? « Cette horrible pensée affaiblit mon courage, gémit Zilia, sans rompre le dessein que j'ai de continuer à t'écrire. Je conserve mon illusion pour te conserver la vie ». La monotonie, ici, est rompue par l'intrigue Déterville, mais surtout par les descriptions des moeurs parisiennes¹⁷. Zilia, parfois, devient un Usbeck, un Ricca féminins. Dès qu'elle met le pied sur le vieux continent, elle parle moins de son amour pour se tourner davantage vers le peuple de Paris — et dans un français trop XVIII^e siècle pour être d'une Péruvienne qui a appris la langue en six mois. Le roman mêle donc deux éléments généralement si délicats à unir: le lyrisme et la satire. Il eût fallu un génie supérieur à celui de Madame de Graffigny pour le faire avec bonheur. Mais elle avait pour elle non seulement le goût du temps, mais tout simplement elle avait du goût.

¹⁵ Lettre V: « Je vous promets de ne vous point haïr ». — Plus loin: « Il faut avouer que je suis obligée de vous haïr mortellement ». La première phrase, avec sa structure simple, est spontanée, la seconde, de composition complexe, reflète l'artifice.

¹⁶ Le chevalier écrit surtout sans rien dire. « Vous demeurez dans une profonde indifférence sans m'écrire que des lettres froides, pleines de redites; la moitié du papier n'est pas remplie, et il paraît grossièrement que vous mourez d'envie de les avoir achevées » (Lettre IV). Ailleurs on lit: « Je vous conjure de ne m'écrire plus et de m'aider à vous oublier entièrement » (Lettre V).

¹⁷ Critique du gouvernement, des écrivains, du théâtre, de l'éducation telle qu'elle est donnée dans les couvents.

Le type portugais se retrouve chez Kierkegaard. Dans son «Journal d'un séducteur» on entend, certes, au début, la voix fluette de Cordelia. Mais bientôt, c'est Johannes seul qui parle. Type choisi parfois par des auteurs contemporains tel Saul Bellow. *Herzog*, dont la technique mériterait hautement d'être étudiée dans le détail, est loin d'être un pur roman épistolaire, mais fait appel à la méthode. Outre les six billets que le protagoniste adresse à lui-même¹⁸, l'oeuvre renferme cinquante-quatre lettres à des personnages qui ne répondront jamais; quelques-uns d'entre eux pourraient alléguer une raison fort valable de leur silence: ils sont morts. Messages à Heidegger¹⁹, à Teilhard de Chardin, au général Eisenhower, à Spinoza, à Nietzsche, à Nehru, à Martin Luther King, à Dieu même.

Une lettre appelle une réponse: le genre de roman épistolaire le plus naturel serait donc celui dans lequel le protagoniste et l'antagoniste, au lieu de s'affronter dans un récit relaté par un tiers s'affrontent par une correspondance réciproque. C'est le type Abélard. Il est clair que l'accent n'est pas nécessairement mis sur l'action extérieure, à laquelle, comme dans le roman du type portugais, l'auteur peut substituer une évolution intérieure: accords ou contrastes de pensées et de sentiments, souvenirs communs ou projets divergents, discussions ou disputes, désirs ou renoncements. Cette classe de roman est essentiellement dialogue entre les deux principaux personnages: *Le Neveu de Rameau* qui consisterait en un échange de lettres. Il n'est nullement surprenant que le livre-type se fonde sur une correspondance réelle: celle d'Abélard, en effet, comprend une autobiographie, malheureusement incomplète, cinq lettres à Héloïse, une à saint Bernard et cinq autres missives²⁰. La première édition critique — au sens contemporain du terme — du texte latin ne date que du milieu de ce siècle: le père J. T. Muckle, C. S. B., a publié, dans «*Mediaeval Studies*», deux travaux sur le sujet, notamment, en 1953, *The Personal Letters of Abelard and Eloise*. En

¹⁸ Herzog reçoit une seule lettre, de Geraldine Portnoy, à qui il en envoie une également.

¹⁹ La phrase suivante montre le ton de beaucoup de ces lettres: «I should like to know what you mean by the expression 'the fall into the quotidian'. When did this fall occur? Where were we standing when it happened?» (New York 1964, p. 49. The Viking Press).

²⁰ Sur les *Lettres* d'Héloïse et d'Abélard, et notamment sur leur influence sur la *Nouvelle Héloïse*, voir le commentaire de M. B. Guyon, *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, t. 2, éd. de la Pléiade, 1961, pp. 1336-1341. Ajoutons, d'E. Gilson, *Héloïse et Abélard*, Paris 1938 (paru en anglais à Ann Arbor en 1960), et un travail récent: *Pope's Eloisa to Abelard with the Hughes version of Héloïse's Lettres*. Introduction and Notes by J. E. Wellington. University of Miami Critical Studies (No. 5), 1965.

1616 avait été publiée une première édition latine par les soins d'André Duchesne — *Petri Abaelardi et Heloissae opera, nunc primum edita ex MMS. codd. Francisci Amboesii*; mais, c'est par le livre de Bussy-Rabutin que se popularisa, vers la fin du siècle, l'histoire des deux amants. En 1708 paraît à Londres une traduction anglaise de leur correspondance. L'oeuvre eut, sur le continent européen comme dans les Iles britanniques un succès comparable à celui des *Lettres portugaises*: à leur exemple, elle contribua à l'extraordinaire essor que le roman par lettres prit au cours du XVIII^e siècle, essor qui se prolongea dans certains pays jusqu'au siècle suivant.

Le méthode est fréquente. Juan de Segura l'ébauche en 1548, dans *Processo de cartas de amores*²¹. Un cavalier qui n'est point nommé, une noble dame dont on ignore le nom, accomplissent leur destin d'amants malheureux. L'héroïne, qui se retire au couvent, finira par écrire ces mots navrants: «Voy muy consolada por conozer muy claramente voy a morir, pues tan bien le merezco siendo de vos apartada»²². Ces accents seront repris par la nonne portugaise. A l'autre bout de l'Europe, trois cents ans plus tard, Tourguéniev se sert du procédé Abélard. *Пепенука (Une Correspondance)* contient les huit lettres qu'envoya Alexey Petrovich S. à Marya Aleksandrovna B., et les sept réponses de celle-ci. Et Sholem Aleichem fournit un autre exemple de ce type de roman épistolaire. Le marchand Menachem Mendl, qui donne le titre à l'oeuvre, fait parvenir à sa femme Shejne Shejndl vingt-neuf missives, honorées de vingt-sept réponses. Le type Abélard fut adopté notamment par Dostoïevsky pour l'oeuvre qui fonda sa renommée; *Бедные люди (Les pauvres gens)* terminée en 1845. En tout cinquante-cinq lettres: trente et une de Makar Dievushkin à Barbara Dobrosolova, et vingt-quatre de celle-ci à Dievushkin.

La méthode active est portée à sa perfection dans le roman du type Laclos. Les *Liaisons dangereuses* s'opposent au type portugais et au type Abélard. Alors que le premier est essentiellement monologue, et le second dialogue, le type Laclos est ce que j'appellerais volontiers polylogue. C'est bien autour de la liaison Valmont-Merteuil que se groupent les événements aux ramifications multiples: unité dans la diversité, telle est la principale caractéristique du roman, de tout roman de ce type. Le vicomte et la marquise ont leurs intrigues propres; en fin de compte, cependant, tous les fils se réunissent à leur hôtel, dans leurs lettres à eux.

D'ailleurs, dans bien des oeuvres du type dynamique, une même

²¹ Cf. l'édition d'E. B. Place, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1950. Voit aussi son article de la «Spanish Review» (II, 1935).

²² Lettre XL, éd. Place, p. 82.

lettre peut revêtir un caractère mixte. Et, pour revenir à Laclos, remarquons l'exemple de la lettre LXXXI. Elle est l'une des plus longues du livre et représente essentiellement une autobiographie de Madame de Merteuil. Pourtant toute la première page est la réponse à une lettre reçue, réponse qui suscite la confiance. Dans telle oeuvre de Madame de Staël, des actions superposées se développent, partiellement, grâce à des lettres reçues et écrites par les agents du drame. *Delphine* participe donc au type Laclos²³.

C'est encore le cas de *Lejbe i Siora (Lévi et Sarah)* de Julien-Ursin Niemcewicz, où des lettres — peu nombreuses du reste — sont échangées entre les héros principaux, mais où d'autres lettres vont de Sarah à Rachel et de Rachel à Sarah, de Lévi à Moses et de Moses à Lévi, où tour à tour Jankiel et Abraham prennent la plume. Mais Laclos avait suscité en France même des imitations de sa méthode. *L'Emigré* de Sénac de Meilhan se compose d'un même nombre de lettres que les *Liaisons dangereuses*. De multiples correspondances se croisent entre le marquis de Saint-Alban, la comtesse de Loewenstein, la duchesse de Montjustin, Emilie de Wergentheim, le président de Longueil, et toute une suite de personnages secondaires. *Les jeunes filles* représentent une variante du type Laclos. Trente et une lettres sont publiées. Toutes ont Costals pour expéditeur ou pour destinataire: il en écrit quatorze, à cinq différents personnages — ses antagonistes — et deux d'entre eux lui répondent par dix-sept lettres: la méthode Laclos ramenée à ses éléments essentiels. Mais il faut se souvenir que dans l'oeuvre de Montherlant la partie narrative tient une place importante.

2

Cette partie introductive était nécessaire à ma démonstration: des romans peuvent se ressembler par leurs thèmes, s'opposer l'un à l'autre par leur structure, bref, du point de vue de la technique, ils se rangent dans des catégories différentes. C'est le cas de la *Nouvelle Héloïse* et de *Werther*. Dans l'histoire typologique du roman épistolaire, Rousseau annonce Laclos, Goethe prolonge Richardson, mais en réduisant la méthode de son précurseur à sa plus simple expression. Une comparaison entre les quatre oeuvres suppose l'étude des correspondances dont elles se composent. Les tableaux suivants nous permettent de tirer quelques conclusions significatives:

²³ Une intrigue imbriquée est celle de Mme de Vernon qui, personne n'en doutait à l'époque, figurait Talleyrand, premier à s'en amuser. On a vu d'emblée quels personnages réels étaient représentés par les héros de Mme de Staël, alors qu'on n'a cessé de spéculer sur les modèles de Laclos. Les deux romans sont éminemment destinés à peindre la société contemporaine.

		DESTINATAIRES				
		Clarissa	Miss Howe	Lovelace	Belford	TOTAL
EXPÉDITEURS	Clarissa	×	132	1	1	134
	Miss Howe	51	×	—	3	54
	Lovelace	5	—	×	160	165
	Belford	3	2	63	×	68
Autres lettres contenues dans le roman						116
Total des lettres dans <i>Clarissa</i>						537

		DESTINATAIRES				
		Julie	Saint-Preux	Claire	Milord Edouard	TOTAL
EXPÉDITEURS	Julie	×	44	13	2	59
	Saint-Preux	48 ¹	×	6	14	68
	Claire	17	7	×	—	24
	Milord Edouard	2	5	1	×	8
Autres lettres contenues dans le roman						16
Total des lettres dans la <i>Nouvelle Héloïse</i>						175

¹ Ce chiffre comprend les trois fragments envoyés par Milord Edouard à Julie (II, 2).

<i>Die Leiden des jungen Werther</i> 1774		DESTINATAIRES				
		Werther	Wilhelm	Charlotte	Albert	TOTAL
EXPÉDITEURS	Werther	×	87 ¹	3 ²	2 ³	92
	Wilhelm	(au moins 12 lettres non reproduites dans le roman)	×	—	—	—
	Charlotte	(billet non reproduit dans le roman)	—	×	—	—
	Albert	—	—	—	×	—
Autres lettres contenues dans le roman						1 ⁴
Total des lettres dans <i>Werther</i>						93 ⁵

¹ Dont cinq insérées dans la partie narrative de l'éditeur.

² Dont une, répartie en trois fragments, insérée dans la partie narrative de l'éditeur.

³ Insérées dans la partie narrative de l'éditeur.

⁴ Il s'agit de la lettre adressée tout ensemble à Charlotte et à Albert.

⁵ Il faudrait ajouter le long poème d'Ossian (Chants de Selma) que Werther traduisit pour Charlotte et lut devant elle lors de leur dernière entrevue.

<i>Les Liaisons dangereuses</i> 1782		DESTINATAIRES								
		Mme de Merteuil	Valmont	La Présidente	Cécile	Danceny	Mme de Volanges	Mme de Rosemonde	Sophie Carnay	TOTAL
EXPÉDITEURS	Mme de Merteuil	×	21	—	2	2	2	—	—	27
	Valmont	33	×	12	2	2	—	—	—	49
	La Présidente	—	10	×	—	—	5	9	—	24
	Cécile	4	2	—	×	8	—	—	11	25
	Danceny	3	4	—	9	×	1	2	—	19
	Mme de Volanges	1	—	2	—	1	×	9	—	13
	Mme de Rosemonde	—	—	6	—	1	1	×	—	8
	Sophie Carnay	—	—	—	—	—	—	—	×	—
Autres lettres contenues dans le roman										10
Total des lettres dans les <i>Liaisons dangereuses</i>										175

Il y a dans *Clarissa* 72 correspondances. C'est le double des *Liaisons dangereuses*. Ce chiffre ne comprend pas les lettres incluses dans d'autres lettres. On en peut compter une soixantaine. Si le lecteur se souvient de la trame et sait que la tragédie a eu lieu entre Clarissa et Lovelace, il conclura d'emblée de ce tableau que la technique de Richardson consiste essentiellement à faire narrer les événements par des héros qui ne s'écrivent point, à des confidents qui répondent mais n'ont aucun intérêt à communiquer entre eux.

Il y a en tout 25 correspondances dans le roman de Rousseau: 11 (159 lettres en tout) sont échangées entre les personnages principaux, et les 14 autres correspondances se partagent le 16 lettres qui restent. Julie et Saint-Preux sont les acteurs du drame. Le tableau montre qu'ils s'écrivent: méthode cinématique.

On s'aperçoit d'emblée que Werther n'est pas seulement l'auteur unique des lettres qui constituent le roman, mais qu'elles s'adressent presque toutes au même destinataire, Wilhelm. Mais entre celui-ci et Werther point de drame ne se joue. Wilhelm est un confident: le roman de Goethe ressortit au type passif.

Il y a en tout 36 correspondances, dont 27 — le tableau le montre — sont échangées entre les personnages principaux. Je compte également parmi ceux-ci Sophie Carnay, laquelle, quoique jouant le rôle d'une confidente absolument passive, garde en effet une certaine importance technique, non, certes dramatique, comme figurante, puisqu'elle reçoit onze lettres.

Clarissa et *Werther* représentent le type passif; la correspondance des héros, en effet, n'exerce aucune influence sur les événements, ne déterminent pas, ne créent point les situations psychologiques. Les faits sont narrés dans des lettres, mais non provoqués par elles. Elles ne constituent point les ressorts du récit, ne déclenchent aucune action. On rapporte, d'une façon directe, passionnée souvent, en vainqueur, en combattant, ou en victime. Dans la *Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses*, au contraire, chaque phase de la trame répond à une confrontation — par écrit — des protagonistes. Des réactions immédiates sont suscitées. Les principaux épistoliers s'identifient avec les principaux personnages, qui sont en contact direct les uns avec les autres. L'action progresse donc au moyen des lettres, modifiant chez un destinataire-antagoniste sentiments ou convictions.

Cependant, objectera-t-on, Julie demeure bel et bien la confidente de Saint-Preux et Saint-Preux de Julie. Ne jouent-ils donc point, réciproquement, le rôle de Wilhelm? On peut, un instant, nourrir cette illusion parce que les deux amants ne sont point en état de guerre

ouverte. Mais c'est bien eux, seuls vrais antagonistes du conflit, qui soutiennent chez le lecteur l'intérêt, éveillent sa sympathie. Le lecteur de *Werther* et celui de *La Nouvelle Héloïse* se distinguent par deux attitudes fondamentalement différentes. Le premier ne s'intéresse qu'à l'auteur de la lettre, le sort de Wilhelm lui était parfaitement indifférent. Pour le second, le destinataire est tout aussi important: ici, plusieurs destins s'accomplissent. «Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen», explique la note liminaire de *Werther*. Voilà donc l'effet que l'auteur entend produire auprès du public. Rousseau précise ses intentions dans le sous-titre même de l'ouvrage: *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Ce n'est donc pas le seul sort de Julie qui fait couler les larmes: Saint-Preux est sur la scène, captivant lui aussi l'intérêt du spectateur:

Tout Paris pour Saint-Preux a les yeux de Julie.

Ce n'est pas que des conflits ne puissent surgir entre Clarissa et Miss Howe, entre Lovelace et Belford. Mais ces conflits sont nettement fonction de celui, essentiel, qui motive l'entreprise de l'écrivain. Les rôles de Claire et de Milord Edouard sont certes comparables à ceux des confidants de Richardson. Mais on voit tout de suite qu'en rapport avec Julie à la fois et Saint-Preux ils créent les interférences qui annoncent clairement la méthode Laclos. Celle-ci ne renonce pas, du reste, à tous les avantages que peut conférer au récit la méthode *Werther*, voire la méthode portugaise. La plus grande partie des *Liaisons* est richement orchestrée, nettement polyphonique. Mais certains mouvements sont exécutés *a cappella*, ou interprétés par des solistes. Les épisodes que les héros principaux narrent, le *curriculum vitae* que Mme de Merteuil envoie à Valmont, toute la correspondance de Cécile à Sophie Carnay relèvent de la méthode passive. Ainsi donc les différents types que l'on a isolés, au début de cette étude, pour les besoins de l'explication, ne se rencontrent que rarement, dans la pratique, à l'état pure. L'auteur les mélange selon les exigences de la trame, selon les impératifs de son génie.

3

La structure de *Werther* n'est donc point celle de la *Nouvelle Héloïse*. Mais le rapport des méthodes utilisées dans ces deux romans mérite d'être étudié de plus près.

La forme épistolaire, on le sait, était fréquente. Cela ne justifie pas Goethe de l'avoir adoptée. Pourtant, il faut noter que si l'on excepte *The Vicar of Wakefield* et *Agathon*, les romans qui passionnèrent l'époque étaient de préférence par lettres. *Werther* même nous

en fournit la preuve. Que lit Charlotte à ses heures perdues? «Weiss Gott, wie wohl mir's war, wann ich mich Sonntags so in ein Eckchen setzen und mit ganzem Herzen an dem Glück und Unstern einer Miss Jenny teilnehmen konnte»²⁴. Dès 1753, les Anglais avaient goûté de la plume d'une de leurs femmes de lettres les plus prodigues en romans épistolaires, Eliza Haywood, une *History of Jemmy and Jenny Jessamy*, et en 1764 ils lurent l'*History of Miss Jenny Salisbury*, de Mme Riccoboni qui avait à prendre son inspiration dans l'Île britannique pour y être traduite avec d'autant plus empressement, Mme Riccoboni popularisa le nom de Jenny sur le continent, par son *Histoire de Miss Jenny*, également de 1764, dont une version allemande fut publiée cette même année. C'est à l'une de ces œuvres²⁵, à cette dernière, sans aucun doute, connue sous le nom d'*Histoire de Jenny*, que Goethe fait allusion. Il pouvait évidemment l'avoir lue dans la langue originale. On est d'autant plus tenté de croire à une allusion à l'ouvrage français que le jeune homme de 18 ans qu'était Goethe en 1767 avait envoyé à sa soeur Cornelia, le 11 mai, ces lignes significatives: «Je suis excédé de ta lettre, de tes écrits, de ta manière de penser. Je n'y vois plus la petite fille, la Corneille, ma soeur, mon écolière, j'y vois un esprit mûr, une Riccoboni»²⁶. Un peu plus tôt Goethe avait recommandé à sa soeur un autre roman épistolaire, les *Lettres du marquis de Roselle*, de Madame Elie de Beaumont²⁷, et l'année précédente il lui avait conseillé de renoncer à la lecture des romans, mais en faisant une exception pour *Clarissa* et *Grandison*²⁸. N'est-il pas significatif de trouver, dans le journal de Cornelia, à la date du 16 octobre 1768, ce passage: «Quel excellent homme que ce Sir Charles Grandison; dommage qu'il n'y en ait plus dans ce monde-ci». Notons que la bibliothèque du père de Goethe contenait les *Lettres de Madame de Montier* publiées par Madame le Prince de Beaumont en 1757 et les *Lettres de Milady Montague*, dans une édition de 1763²⁹. Mais cette bibliothèque

²⁴ Lettre du 16 juin.

²⁵ Voir L. M. Price, *Charlotte Buff, Madame Riccoboni und Sophie von Laroche*, «The Germanic Review», 6, 1931, pp. 1-7, et W. Gebhardt, *Goethes «Werther» und Madame Riccoboni*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 23, 1935, pp. 147 et ss. et p. 479.

²⁶ *Goethes Werke*, Artemis-Ausgabe, t. 1, p. 41. Rappelons qu'une œuvre mineure de Voltaire s'intitule *Histoire de Jenni*, et l'héroïne de la *Geschichte der Miss Fanny Wilkes*, de Hermes, a nom Jinny.

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ *Ibidem*, p. 18, lettre du 6 décembre 1765, à sa soeur.

²⁹ Sur le chemin de Francfort, venant de Wetzlar en septembre 1772, Goethe rend visite à Sophie von Laroche, une disciple avouée de Richardson.

renfermait surtout, à côté du *Contrat social*, la *Nouvelle Héloïse*; dans une édition de 1761, d'Amsterdam.

Que l'on ait vu de bonne heure une ressemblance de sujet et de style entre l'oeuvre de Rousseau et celle de Goethe, voilà qui n'étonne point. Julie Bondelli le dit à son ami Johann Georg Zimmermann, dès janvier 1775³⁰. Erich Schmidt³¹, il y a près d'un siècle, a fort honnêtement résumé le problème de cette influence, alors que Louis Reynaud³² a beaucoup renchéri sur ces conclusions: il est certes outré de dire que *Werther* est une imitation directe du roman de Jean-Jacques. Les exagérations de John Morley, au moins, ont le mérite du pittoresque; ce critique estime que «*Werther would not have found Charlotte cutting bread and butter, if Saint-Preux had not gone to see Julie take cream and cakes with her children and her female servants*»³³. On ne saurait nier que Goethe fût un admirateur enthousiaste du citoyen de Genève. Quand Madame von Stein lui envoie, en 1782, le premier volume des *Confessions*, il s'écrie: «*Welches Geschenk für die Menschheit ist ein edler Mensch!*» Mais revenons dix ans en arrière, et retrouvons le Goethe de *Werther*. «*Er hält viel von Rousseau, lisons-nous dans le journal de Kestner de l'année 1772, ist jedoch nicht ein blinder Anbeter von demselben*». Il n'est surtout pas un imitateur aveugle. Imitateur? Le mot ne convient guère à Goethe, dont l'oeuvre, pour bien des détails, peut rappeler, il est vrai, l'histoire de Julie, mais qui est resté l'une des plus personnelles des littératures occidentales. Goethe a été un admirateur fervent de Rousseau. Mais on n'imité pas tout ce qu'on admire. La congénialité des deux écrivains se situe ailleurs que dans une technique. Ils ont en commun certains sentiments à l'égard de la nature et de l'anti-nature: la société, son organisation, ses préjugés. Goethe n'a pas fait aux mânes de Jean-Jacques l'honneur de les invoquer, ni même de les évoquer dans son livre; et pourtant il cite une vingtaine de noms courants aux habitants du Parnasse: Homère et Ossian, Lessing et Klopstock, Lavater et Sulzer, Goldsmith et Wickelmann. Nulle présence, pourtant, n'est si dense que celle de Rousseau, dont la poésie imprègne tout le premier livre du roman: présence imprécise, il est vrai, latente en quelque sorte. Au second livre il s'estompe, et même s'efface. C'est Goethe qui y parle; *das ewig Deutsche* en marque les pages. Ici, les auteurs qu'on vient de citer pouvaient mieux l'aider que le citoyen

³⁰ Cf. Bodemann, *Julie Bondelli und ihr Freundeskreis*, Hannover 1874.

³¹ E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, Jena 1875. Voir aussi H. Smith, *Goethe and Rousseau*, London 1926. Publications of the English Goethe Society, New Series, vol. 3.

³² *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris 1918.

³³ Cité par Barnes, *op. cit.*, p. 58

de Genève. Une aide. A côté de l'originalité des thèmes principaux, les emprunts de détail ne comptent guère. Toute l'histoire est de Goethe, la conclusion est de Goethe — inspirée par Jérusalem — enfin la forme encore est de lui: *Werther* représente un autre type de roman épistolaire que la *Nouvelle Héloïse*.

Les relations formelles qui lient les deux romans?

Le style de la *Nouvelle Héloïse* et celui de *Werther* présentent des caractéristiques semblables. Et tout d'abord le lecteur est frappé de l'intense poésie répandue dans les pages de l'un et l'autre livre. Et voilà qui fait d'eux des chefs-d'oeuvre de la langue. Styles si poétiques et pourtant si essentiellement différents. La manière de Rousseau? «Que parlez-vous de lettres, de style épistolaire? demande-t-il à son interlocuteur dans la *Seconde préface*. En écrivant à ce qu'on aime, il est bien question de cela! Ce ne sont plus des lettres que l'on écrit, ce sont des hymnes»³⁴. Le délire imaginaire de Jean-Jacques, tantôt se répand en longues antiennes, tantôt en récits descriptifs ou pastoraux, tantôt en prêches, ou en traité de philosophie morale. Les lettres de Goethe sont en moyenne quatre fois plus courtes que celles de Rousseau³⁵, et si ces dernières sont des hymnes, les premières sont des *Gedichte*, dans le sens le plus goethéen du mot. Un seul exemple. La lettre du 8 juillet est une sorte de ballade inspirée par les yeux de Charlotte: «Was man für ein Kind ist!» Ainsi s'ouvre cette missive. «O, was ich ein Kind bin!» C'est la dernière phrase. La thème? «Lottens schwarze Augen [...] du solltest sie sehen diese Augen [...] die Augen fallen mir zu vor Schlaf [...] ich suchte Lottens Augen [...] eine Träne stand mir im Auge». Et sept fois dans les vingt lignes de la lettre, le verbe *sehen* revient sous la plume du poète.

Le rythme des événements illustre une différence de vue essentielle. Les lettres de Rousseau ne sont pas datées. Certes, le lecteur est sensible à l'écoulement des heures et des années, à la profondeur temporelle qui marque la trame. Et s'il est attentif aux indications éparses que donne l'auteur il se rappellera que la vague des incidents a mis treize années pour le porter jusqu'au port du dénouement. Oui, le rythme est là, mais irrégulier, imprécis comme la vie elle-même. Dans *Werther*, au contraire, rythme net et fort: au point qu'on sent ici presque l'artifice. Les étapes du récit peuvent être mesurées à l'aide du calendrier, à l'aide

³⁴ *La Nouvelle Héloïse* (*Oeuvres complètes*, éd. de la Pléiade, t. 2, p. 16.

³⁵ Avec la même présentation typographique on compte pour la *Nouvelle Héloïse* 715 pages pour 175 lettres et pour la partie épistolaire de *Werther* 80 pages pour 85 lettres.

de la montre. Chaque lettre porte une date. Que disent ces dates? Le premier livre embrasse dix-huit semaines. Six semaines après son arrivée à Wahlheim, Werther rencontre Charlotte, dont le fiancé, six semaines après, revient au village pour inaugurer le drame; et six semaines plus tard, Werther, n'y tenant plus, quitte la scène des événements: on est le 10 septembre. La première lettre de la seconde partie porte date du 20 octobre: toujours le rythme de six. Nulle variante? Si, au lieu des semaines, maintenant, on compte les mois. Werther travail six mois à l'ambassade, puis passe six semaines au pavillon du prince, s'installe de nouveau à Wahlheim pour les six mois qu'il lui reste à vivre. La notion de temps sépare Goethe de Rousseau: treize ans séparent les deux romans: en un si court espace cet élément essentiel du roman moderne assume une importance qu'on ne lui avait jamais conféré jusque-là.

Rythme de l'oeuvre, mais aussi rythme des lettres. On connaît la recette de Jean-Jacques: au début d'un livre, au début d'un chapitre, et dans la *Nouvelle Héloïse* au début d'une lettre, il lance l'idée qui frappe, il dit le mot qui porte. Puis, un développement vient prolonger, vient discuter, vient prouver peut-être cette première phrase qui, à elle seule, résumait le message. Le *sostenuto*, avec une tendance marquée vers le *decrescendo* caractérise souvent le style du citoyen de Genève³⁶. Il s'échauffe avant d'écrire, semble écrire pour s'apaiser, se libérer d'une oppression, qui le suffoque. Goethe s'anime la plume à la main: c'est le *crescendo*.

Cette différence de rythme pourrait s'expliquer par les méthodes. Saint-Preux écrit «à chaud» dès le premier mot: il s'adresse à Julie. Werther se tourne vers un confident et s'échauffe au souvenir de Charlotte dont l'image se précise à mesure que la lettre se prolonge. Pourtant, Rousseau garde son rythme même lorsqu'il prête la parole à un confident, et Goethe conserve le sien dans les rares messages destinées à l'antagoniste. Comparons deux lettres-clefs de l'un et l'autre roman³⁷, celle de Claire d'Orbe annonçant à Saint-Preux le mariage de Julie, et celle de Werther, ayant appris celui de Charlotte, félicitant les époux. Une douzaine de lignes de côté et d'autre. Le début de l'une: «Votre amante n'est plus, mais j'ai retrouvé mon amie». Événement capital, qui fait pâlir Saint-Preux. Le début de l'autre: «Gott segne euch, meine Lieben». Phrase qui s'apparente au *Grüssgott* familier, propre à rassurer le jeune ménage. La fin de l'une: «Voici le temps où je vais connaître

³⁶ Il faut peut-être excepter les lettres, relativement nombreuses, qui ne sont qu'un long épanchement, un cri de l'âme. Mais ici encore, l'émotion, souvent, semble plus forte au début qu'à la fin.

³⁷ *Nouvelle Héloïse*, partie III, lettre 17; *Werther*, lettre du 20 février.

si vous méritez l'estime que j'eus pour vous, et si votre coeur est sensible à une amitié pure et sans intérêt». Encouragement au calme, à l'oubli d'un passé à jamais revolu, apaisement dont Saint-Preux a besoin. La fin de l'autre: «O ich würde rasend werden, wenn ich sie vergessen könnte. — Albert, in dem Gedanken liegt eine Hölle. Albert, leb'wohl! Leb'wohl, Engel des Himmels! Leb'wohl, Lotte!»³⁸ Des félicitations qui sont presque une menace. Et c'est ce cri «*Leb'wohl*» que Werther répétera à la fin de sa lettre d'adieux à Charlotte, et auquel fera écho le coup de pistolet.

Ces deux rythmes opposés répondent du reste à ceux des trames. Chez Rousseau l'apogée est atteint après le premier quart du roman. Enlevez ce que son texte comporte d'incisif et de déplaisant et vous approuverez Voltaire qui, faisant allusion à la réaction du monde féminin au premier livre, ajoute: «Ces dames pourraient croire que c'est là la conclusion du roman; mais voici par quelle intrigue délicate, par quels événements merveilleux ce roman philosophique dure encore cinq tomes entiers après la conclusion»³⁹. Et, cette fois, Fréron est du côté du patriarche: «Le roman a six gros volumes, lisons-nous dans l'*Année littéraire*⁴⁰ et, avant la moitié du premier (Julie) cède à sa faiblesse, sans presque livrer de combat». Rupture brutale avec la tradition — rupture qui se reproduit dans *Adolphe* — deux romans à tension décroissante. *Werther* reste, à cet égard, une oeuvre classique. Le drame s'annonce, se développe, arrive, pour reprendre le mot de Wilhelm, au *entweder — oder*, le conflit s'aggrave, et la dernière page apporte l'ultime détail d'un dénouement qu'on pressentait avec l'anxiété du spectateur de Sophocle.

Dans le roman épistolaire, le rythme de l'action est marqué à la fois par la longueur des lettres et par leur succession, plus ou moins rapide. *Werther* ne comprend que trois lettres qui excèdent les quatre pages, celles du 16 juin⁴¹, du 1^{er} juillet et du 12 août, ces deux dernières ne dépassant pas six pages. C'est le rythme aussi de cette correspondance qui est intéressant à observer. L'espacement des lettres marque le degré l'intensité dont vibre l'émotion de Werther. Emotion douce d'abord,

³⁸ Regardons la lettre qu'en réalité Goethe écrivit à Kestner vers le 6 avril 1773, après le mariage de ce dernier avec Lotte. Début: «Gott segne euch, denn ihr habt mich überrascht». Fin: «Und unter und über Gottes Himmel bin ich euer Freund, und Lottens». Le même *crescendo* se constate donc ici. Cf. *Goethes Werke*, t. 1, p. 145.

³⁹ *Oeuvres complètes de Voltaire*, éd. Beuchot, t. 24, *Deuxième lettre sur la «Nouvelle Héloïse»*, p. 170.

⁴⁰ 1761, pp. 290-291.

⁴¹ C'est la lettre dans laquelle Werther relate sa première rencontre avec Charlotte.

félicité ensuite, puis le plus morne abattement: trois paquets de lettres, dont les premiers sont datées du 10 au 17 mai (au nombre de 5). Elles traduisent le bonheur de Werther au sein de la nature, bonheur teinté d'une douce mélancolie. Second paquet, du 6 au 26 juillet, renfermant 12 lettres; elles expriment un bonheur mêlé de crainte, l'extase, parfois, suscitée par Charlotte. Les six lettres du 8 au 22 août forment un troisième paquet: la montée du désespoir avant le départ de Werther, départ faisant suite au retour d'Albert.

Si le premier livre est caractérisé par cette triple collection de missives qui se font suite les unes aux autres, le mouvement du second, au début, est lent et presque traînant: c'est pour Werther une période d'ennui, d'occupation matérielle et de désœuvrement moral. Une ou deux lettres par mois d'octobre 1771 à août 1772. Elles suffisent pour illustrer un état d'âme. Puis, il décide de rentrer à Wahlheim, de se rapprocher de Charlotte. Maintenant l'obsession du suicide l'inonde, et cela par trois vagues: la dernière, vague de fond, engloutira le héros. La première: «Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her»: en quinze jours — on est en septembre — Werther écrit six lettres. Seconde vague: «Ohne sie ist mir alles zu Nichts»: le 26 octobre commence cette nouvelle série, de cinq lettres. La vague finale: «Ach, sind denn Menschen vor mir schon so elend gewesen?»⁴²: huit lettres, du 21 novembre au 6 décembre. C'est par un rythme tragiquement haletant, un style artistement hâtif que l'auteur précipite son héros vers la catastrophe finale. L'apaisement final, dans la *Nouvelle Héloïse*, est marqué par de longues missives, dans lesquelles la réflexion, la méditation prennent une large place.

4

L'architecture d'un roman reflète aussi la dialectique de l'auteur. Comment Rousseau, comment Goethe présentent-ils leurs thèses? La *Nouvelle Héloïse*, dans son ensemble, offre une construction linéaire. Les caractères se développent et mûrissent à travers les événements: les personnages demeurent fidèles à eux-mêmes. Goethe bâtit son histoire autour de deux thèmes centraux, et, au lieu de six parties qui se suivent sans heurt, il présente un diptyque, les deux panneaux contrastent, tout en se reflétant l'un dans l'autre: symétrie des événements, mais différence de mode et de ton; ici, la majeure, là, la mineure. Les deux livres de *Werther* incarnent deux poésies, celles que Schiller, quatre lustres plus

⁴² On observera que Rousseau aime à se dire le «meilleur des hommes»: Werther est le plus malheureux.

tard, définit comme «die naive und sentimentalische Dichtung». Goethe place le premier livre sous l'égide d'Homère, le second, sous celle d'Ossian.

Le 13 mai, Werther trouve ses délices dans Homère, le 26 il boit son café en lisant l'*Iliade*, de 21 juin il écosse des pois tout en gardant les yeux attachés au texte de l'incomparable épopée. Le jour de son anniversaire il reçoit de Charlotte un présent: Homère dans une édition de poche. Le poète grec chante la nature dans sa simplicité première⁴³, sa belle spontanéité: il célèbre la vie patriarcale et champêtre que Werther lui-même goûte, et le bon sens, la logique dont se prévaut Albert. Mais il y a Ossian dont l'influence peu à peu s'ajoute à celle d'Homère, puis la supplante⁴⁴. Première allusion faite, apparamment, au hasard: «Neulich fragte mich einer, wie mir Ossian gefiele» (10 juillet). Et les thèmes ossianiques, toujours davantage, s'imposent dans le roman: toute la sentimentalité du «Sturm und Drang» envahit les missives du désespéré. «Ossian hat in meinem Herzen Homer verdrängt», et la veille du dénouement, c'est la dramatique lecture des *Songs of Selma* que Werther avait traduits pour sa Lotte. Equilibre, donc, qui caractérise si radicalement l'ouvrage: oui, la première partie est bien écrite sous les auspices d'Homère, et la seconde sous celles d'Ossian; l'une est plutôt *naiv*, l'autre plutôt *sentimentalisch*. Mais pourquoi insister sur ce qui frappe le critique dès une première lecture: allusion à la mère défunte de Charlotte à la fin de la première comme de la seconde partie, ruses, pieux mensonges auxquels a recours Albert pour éviter que Werther vienne à son mariage («Ich danke dir, dass du mich betrogen hast») — dont se sert ensuite Werther pour empêcher Wilhelm de se rendre à son mariage à lui, avec la mort («Erwarte noch einen Brief von mir»). Et l'on pourrait multiplier les exemples.

Les images elles aussi se répètent et se répondent. On a parlé de la lettre 8 juillet, chantant les yeux noirs de Charlotte. La figure est continuée cinq jours plus tard, quand Werther croit lire dans ces yeux sa terrible destinée. Le 10 octobre ils sont pour lui une source de félicité, le 6 décembre encore il est sous le charme de ce divin regard: «Wenn ich die Augen schliesse, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen... Wie ein Meer, wie ein Abgrund ruhen sie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirne». Puis, les images deviennent des scènes, dont celle des bras que Werther tend en vain vers Lotte est la plus frappante. Image abstraite d'abord,

⁴³ Le thème des enfants appartient aussi au cycle homérique; plus Werther se laisse gagner par Ossian, plus Goethe abandonne ce thème.

⁴⁴ En fait, il s'agit également de l'influence de Herder et de Hamann.

en quelque sorte, quand le héros relate à Wilhelm ses douloureux réveils: «Umsonst strecke ich meine Arme nach ihr aus, morgens, wenn ich von schweren Träumen aufdämmere» (21 août). Image réelle ensuite, quand il prend congé le sa belle et que sa robe blanche disparaît dans l'ombre: «Ich streckte meine Arme aus, und es verschwand». On est à la fin du premier livre. Image tragique enfin, à la fin du second, quand après la lecture d'Ossian, Charlotte s'échappe des bras de son amant pour s'enfermer dans la pièce attenante: «Werther streckte ihr die Arme nach, getraute sich nicht, sie zu halten» (éditeur, p. 115). Ici encore, l'image aide à établir une poignante symétrie qui rapproche les deux parties. C'est bien la loi de symétrie qui domine le roman. Si à la fin du premier livre Goethe parle d'un endroit romantique («romantisches Plätzchen»), il se doit de reprendre l'épithète à la fin du second, où il parle de la sentimentalité romantique («romantische Ueberspannung») — les deux seules occasions où il emploie cet adjectif alors assez nouveau⁴⁵.

La divergence du fond n'explique point la différence de la forme. Radicalement opposée l'une à l'autre est l'idée essentielle, la substance même des deux romans. *Werther* est une anti-*Héloïse*. Alors que Jean-Jacques prêche le triomphe de la vertu sur l'amour, Goethe affirme la suprématie de l'amour sur la vertu. Qu'est-ce que la vertu sans l'amour? La vertu est l'amour. Un jeune juriste arrive à Wetzlar, y rencontre une jeune fille, apprend qu'elle est fiancée, s'éprend d'elle, éperdument: Werther est l'histoire d'un intrus, et l'homme de bon sens constate ici que le poète a mis plus de délicatesse dans ses poèmes que dans sa vie. Ce raisonnement passe à côté du message de Goethe. L'amour, à partir de 1774, prend une valeur absolue; c'est la sécularisation et la généralisation du mot de l'*Imitation*: «Amans currit, volat, et laetatur»⁴⁶. Et

⁴⁵ Il est curieux de noter que Rousseau, l'un des premiers en France, l'emploie, en l'appliquant au paysage comme le fait ici Goethe. La nuance n'échappera pas: chez ce dernier, il s'agit d'un endroit solitaire et pittoresque; chez Jean-Jacques, romantique est accompagné de sauvage qui semble préciser la nuance. Voir début de la *Cinquième Promenade*, écrite en 1777.

⁴⁶ Werther défend sa doctrine avant de connaître Charlotte. C'est ce qui ressort de la fin de la lettre du 26 mai 1771. On meurt de l'amour (par le suicide), comme on meurt d'une fièvre. C'est ce que Werther essaie d'expliquer à Albert le 12 août 1771, imperméable à cet ordre d'idées. L'amour-fièvre est en même temps amour-folie, symbolisé par l'homme («der glückliche Unglückliche») cherchant des fleurs pour sa maîtresse sur les collines battues par le vent de novembre. Werther lui ressemble: «Ich bin nirgends wohl und überall wohl» (14 décembre). Et quand le valet de ferme assassine son rival, Werther, qui essaie en vain de dérober le meurtrier à la justice, s'écrie: «Du bist wohl nicht zu retten, Unglücklicher! ich sehe sehr wohl, dass wir nicht zu retten sind». (Paroles rapportées par l'éditeur.) L'un et l'autre sont «irrécupérables».

Albert? Et le droit du premier occupant? Et les prérogatives de l'amitié, des convenances, de la justice même? Considérations ridicules: l'amour est une explosion en même temps qu'une fatalité. Qui accepte l'idée d'un renoncement à l'amour, ne le connaît point, n'a jamais aimé. C'est ce qu'Albert aurait dû comprendre. Les complications matrimoniales qui caractérisent si étrangement parfois, pour l'époque, l'existence de quelques-uns des plus illustres champions de l'école romantique allemande prennent leurs racines dans l'oeuvre de Goethe, qui, avant Darwin applique les lois énoncées dans l'*Origin of Species* au domaine de la psychologie.

La *Nouvelle Héloïse, Werther*: tout est comparable excepté le tout. D'innombrables thèmes, en effet, d'images, de situations et d'événements se répondent dans les deux romans. Goethe reprend même, incidemment, il est vrai, une des idées fondamentales de Rousseau: «Wer hebet den ersten Stein... gegen das Mädchen, das in einer wonnevollen Stunde sich in den unaufhaltsamen Freuden der Liebe verliert?» demande Werther le 12 août⁴⁷. Le lecteur de Jean-Jacques, comme celui de Goethe, éprouvent la même surprise à la nouvelle du mariage des fiancés: mariage célébré, de part et d'autre, à l'insu de l'amant. Voyez les deux lettres déjà citées: «Votre amante n'est plus... Julie est mariée», mande Claire à Saint-Preux pour lui apprendre la fatale nouvelle. «Ich danke dir, Albert, dass du mich betrogen hast: ich wartete auf Nachricht, wann euer Hochzeitstag sein würde». Dans les deux romans le héros est mis devant un fait accompli marquant un tournant de la trame.

Des touches plus légères suggèrent des associations. Lorsque le pèlerin du Valais veut dire à celle qu'il a laissée à Clarens que les filles de Sion sont charmantes, il s'exprime ainsi: «Elles sont jolies, puisque elles

⁴⁷ Voir *Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 30, de Claire à Julie: «Jé connais à peu près ce qu'on appelle amour; je saurai toujours résister aux transports qu'il inspire; mais j'aurais fait moins de résistance à un amour pareil au tien, et sans avoir été vaincue, je suis moins chaste que toi» (éd. Pléiade, p. 98). A noter la maxime exprimée par Jean-Jacques dans la préface: «Chez les peuples qui ont des moeurs, les filles sont faciles et les femmes sévères» (*ibidem*, p. 24). Ce problème forme la thèse même du roman, dans la mesure même où la *Nouvelle Héloïse* est un roman à thèse; Rousseau le dit dans les *Confessions*: «Qu'une personne née avec un coeur aussi tendre qu'honnête se laisse vaincre à l'amour étant fille, et retrouve, étant femme, des forces pour le vaincre à son tour, et se maintient vertueuse, quiconque vous dira que ce tableau, dans sa totalité, est scandaleux et n'est pas utile, est un menteur et un hypocrite; ne l'écoutez pas» (Livre IX, éd. Pléiade, p. 435). Ce problème, chez Goethe, n'est évoqué qu'incidemment, alors que nous avons affaire, chez Rousseau, au thème central du roman. *Candide*, publié en 1759, en donne à l'avance ce résumé satirique mis dans la bouche de Cunégonde: «Une personne d'honneur peut être violée une fois, mais sa vertu s'en affermit» (chapitre VIII). L'idée semble donc appartenir à l'époque.

m'ont paru l'être. Des yeux accoutumés à vous voir sont difficiles en beauté». Werther, exilé dans le monde, y rencontre une demoiselle dont il gagne les sympathies. «Ein einziges weibliches Geschöpf habe ich hier gefunden, eine [*sic*] Fräulein von B..., sie gleicht Ihnen, liebe Lotte, wenn man Ihnen gleichen kann»⁴⁸. Les amants veulent-ils trouver quelque consolation dans le jus de la vigne? Charlotte et Julie protestent de la même manière. «Sie hat mir meine Exzesse vorgeworfen! Ach, mit so viel Liebenswürdigkeit! Meine Exzesse, dass ich mich manchmal von einem Glas Wein verleiten lasse, eine Bouteille zu trinken»⁴⁹. Et Saint-Preux, parmi les Valaisans, n'ayant su payer son écot de sa bourse, le paye de sa raison, sur quoi Julie le reprend: «Votre coeur n'est point coupable, j'en suis très sûre. Cependant, vous avez navré le mien». Et Saint-Preux de faire ce serment: «Dès aujourd'hui je renonce à jamais au vin, comme au plus mortel poison»⁵⁰. On peut donc dans les deux romans retrouver nombre de thèmes communs.

Une certaine atmosphère, certains *Leitmotive* sont communs aussi à la *Nouvelle Héloïse* et à *Werther*. Maurice Bémol s'est exprimé ainsi à se sujet: «Les quelques apparitions de Rousseau dans la correspondance de jeunesse prouvent précisément que l'oeuvre vaste et un peu diffuse de Jean-Jacques semble bien avoir agi sur l'esprit de Goethe par la puissance de certaines formules privilégiées, autour desquelles tout se cristallise»⁵¹. Une de ces formules termine, dans la *Nouvelle Héloïse*, la septième lettre de la cinquième partie. Milord Edouard y fait le tableau de la vie à Clarens: simplicité rustique, labeur à la campagne, dans la vigne, bonheur pastoral. A la fin de la journée, «chacun [...] va se coucher content d'une journée passée dans le travail, la gaieté, l'innocence et qu'on ne serait pas fâché de recommencer le lendemain, le surlendemain, et toute la vie». La formule se trouve ça et là dans la correspondance de Goethe. En 1767 il parle ainsi à son ami Behrisch d'une aventure que ce dernier était en train d'ébaucher avec une certaine demoiselle O.: «Gott verzeih dir wie ich dir verzeihe, und schencke dir alle die Jahre, die du meinem Leben raubst; das werde ich denken, sie ansehen, mich freuen, dass ich halb und halb glauben kann, dass sie mich liebt, und wieder gehen. So wird's sein morgen, übermorgen, und immer fort». A Charlotte Buff, le 11 septembre 1772, il écrit: «Das

⁴⁸ Partie I, lettre 17, p. 339. — Lettre du 20 février, p. 67. — Partie I, lettre 23, p. 82. — Lettre du 20 janvier, p. 65.

⁴⁹ Lettre du 8 novembre, p. 85. Après le suicide, on trouvera sur la table de Werther de verre à moitié plein.

⁵⁰ Partie I, lettre 50, p. 139. — Partie I, lettre 51, p. 141.

⁵¹ *Goethe et Rousseau, ou la double influence*, «Etudes Germaniques» 9, 1954, pp. 257-277.

ist nun so, und mein Schicksal, dass ich zu heute, morgen und übermorgen, nicht hinzusetzen kann, was ich wohl oft im Scherz dazusetzte»⁵². Et après Charlotte, Albert; celui-ci, en avril 1773, reçut de Goethe ce rappel: «Gleich wie ich Johannistrauben zu pflücken und Quetschen zu schütteln mir ehedessen wünschte heute, morgen, übermorgen und mein ganzes Leben»⁵³.

Dans le roman même, Werther, pour marquer le jour fatal — que Charlotte pense être le jour de la prochaine visite, dit: «Morgen! und wieder morgen! und noch ein Tag»⁵⁴. Ce thème a poussé des prolongements dans toute l'oeuvre de Goethe: «Und so nahm ein gemeiner Tag den andern auf, lisons-nous dans *Dichtung und Wahrheit*, au livre XII, où il est question de la première partie de *Werther*, und alle schienen Festtage zu sein [...] Verstehen wird mich, wer sich erinnert, was von dem glücklich unglücklichen Freund der neuen Heloise geweissagt worden; und zu den Füßen seiner Geliebten sitzend wird er Hanf brechen⁵⁵, heute, morgen und übermorgen, ja sein ganzes Leben». Et ici nous avons la certitude de l'origine: ce malheureux a nom Saint-Preux⁵⁶.

Oppositions et rapprochements: voyez le terme de «Einschränkung» — et ses dérivés⁵⁷. Ils reviennent dans le roman de Goethe avec la régularité et la fréquence d'un leitmotiv. Annoncé dès le 22 mai⁵⁸,

⁵² Partie V, lettre 7, p. 611. — *Goethes Werke*, t. 1, p. 61, 135.

⁵³ Voir Bémol, *op. cit.*, p. 272, note 18. Le texte n'est pas repris dans *Goethes Werke*, mais cité par Düntzer ainsi que par Saint-Beuve (*Causeries du Lundi*, XI).

⁵⁴ *Goethes Werke*, t. 1, *Werther*, p. 105. C'est l'éditeur qui parle. Notons les phrases suivantes de la correspondance: A Charlotte Buff, le 10 septembre 1772: «Und sehe euch wieder, aber nicht morgen ist nimmer» (*ibidem*, t. 1, p. 134). A rapprocher de la dernière lettre de Werther à Charlotte: «O Lotte! heute oder nie mehr» (*ibidem*, t. 6, p. 106). A la fin du premier livre, Werther, au cours de sa conversation avec Charlotte; prononce cette phrase: «Wir sehen uns wieder. — Morgen, denke ich, versetzte sie scherzend. — Ich fühlte das Morgen» (*ibidem*, t. 6, p. 59).

⁵⁵ L'expression «teiller du chanvre» se trouve dans la *Nouvelle Héloïse*, lettre 7 de la Ve partie: «Après le souper on veille encore une heure ou deux en teillant du chanvre» (éd. Pléiade, p. 609).

⁵⁶ Le lecteur comprendra qu'il s'agit non pas de la simple reprise d'un thème, d'une expression, mais de la persistance d'une sorte symbole. Dans *Bérénice* de Racine, on trouve (Acte IV, sc. 5) ces vers:

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?

«Dans un mois, dans un an» comporte une haute valeur émotive. L'expression, cependant n'a pas servi de leitmotiv et est restée limitée au passage indiqué — reprise dans le roman contemporain que l'on sait.

⁵⁷ On notera aussi la fréquence du mot «eng» à partir du 27 mai, où Werther parle du «engen Kreis seines Daseins».

⁵⁸ Dans la seconde phrase.

ce leitmotiv se retrouve le 29 juin, où Werther s'étonne de la promptitude de l'homme, «sich der Einschränkung willig zu ergeben». Puis, c'est l'histoire du bonhomme qui meurt, «der seine Frau im Leben was Rechts geplagt und eingeschränkt hat» (11 juillet). Un mois plus tard, Werther s'écrie: «Sieh den Menschen an in seiner Eingeschränktheit» (12 août). Plus loin, il parle de sa «eingeschränkte Kraft» (18 août), et se libère par le départ après quinze jours. Dans toute l'oeuvre de Rousseau, se limiter, se circonscrire prend au contraire un sens positif. L'homme de Rousseau doit accepter ses limites, l'homme de Goethe doit les briser. Nul contraste, en revanche, dans l'emploi de coeur⁵⁹. William Harvey n'écrit pas plus souvent «cor» dans sa fameuse *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* que Goethe ne met «Herz» dans *Werther* et Rousseau «coeur» dans la *Nouvelle Héloïse*: ouvrages d'anatomie de côté et d'autre: le coeur qui bat, le coeur qui sent.

On pourrait multiplier les exemples. Les jardins anglais et les jardins français, les préjugés nobiliaires, le sentiment de la nature, la danse et tant d'autres sujets sont discutés, du moins effleurés ou suggérés dans les deux romans. Et Rousseau ne nous montre-t-il pas le héros tenté de se jeter dans les flots du Léman⁶⁰, n'insère-t-il pas dans la correspondance des deux amants deux longues lettres sur le suicide, nous présentant ainsi un Saint-Preux qui envisage la solution choisie par Werther? La liste des analogies est impressionnante⁶¹.

Plusieurs enseignements se sont déjà dégagés des quelques pages qui précèdent. Retenons encore celui-ci: une similitude de forme, de méthode, de structure doit nous faire soupçonner un emprunt plus promptement qu'une ressemblance, voire une identité de sujet. «La disposition est nouvelle», disait Pascal: la marque la plus sûre de l'originalité. Les thèmes, en effet, courent le monde; la méthode, elle, suppose l'étude, l'information, la lecture. Une conformité d'images, une parente d'idées ne relèvent souvent que d'une analogie due au plus simple hasard. En effet, «tout est dit, remarque, après bien d'autres, La Bruyère, et

⁵⁹ Voir notamment la cinquième *Promenade*. Rousseau y parle du «bonheur d'un homme qui aime à se circonscrire», expression chère à l'auteur des *Rêveries*, et l'opposant à Goethe.

⁶⁰ I, 26: «La roche est escarpée, l'eau est profonde, et je suis au désespoir».

⁶¹ Au plus fort de la crise, Saint-Preux et Werther prennent la solution de la fuite. L'un va faire le tour du monde, l'autre se met au service d'un diplomate où il aura des mésaventures rappelant vaguement celles de Rousseau à Venise. Pour la seconde version de *Werther* (1787) Goethe pouvait avoir les *Confessions* sous les yeux (première partie 1782, seconde partie 1789), mais l'histoire de Venise est racontée au livre VII, qui ouvre la seconde partie.

l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent»⁶². Depuis le second jour de la création, il n'y a eut plus rien de nouveau sous le soleil, et la *creatio ex nihilo* est une des plus naïves vues de l'esprit. Dans le domaine intellectuel, la loi de Lavoisier garde sa vigueur, quoiqu'elle implique une variante: beaucoup se perd, mais absolument rien ne se crée. Si Valéry a dit que le lion est fait de mouton assimilé, nous pouvons, à notre tour, nous demander où lui, Valéry, a volé ce mouton-là. Déjà Goethe n'avait attaché qu'une importance minime aux questions d'influence et d'imitation. Discutant avec Eckermann des problèmes d'originalité littéraire, il s'exprime ainsi: «Das ist sehr lächerlich; man könnte ebensogut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben».

Goethe s'est toujours approvisionné au patrimoine humain. Pourtant, même lorsque un génie ou un talent authentique copie une méthode, cesse-t-il nécessairement d'être original? *Obermann*, *Ortis*, *Léandre*, autant de variantes de *Werther*, mais autant de chefs-d'oeuvre: Senancour, Foscolo, Soutsos, ont mis dans leurs romans toute leur personnalité. Lukács a raison de qualifier d'*unfruchtbar* «das altphilologische Schnüffeln nach Einwirkungen einzelner Schriftsteller aufeinander»⁶³.

Si, en dépit de ma démonstration, *Werther* n'était rien qu'une variation sur un thème de Rousseau, une dernière différence séparerait toujours les deux romans: la date de leur publication, un certain laps de temps.

Treize ans.

Réponse de calendrier. Un siècle; plus, sans doute.

La *Nouvelle Héloïse*, malgré ses charmes, ses immortels attraits, est devenue l'*Ancienne*.

Werther est votre voisin.

PROBLEMY STRUKTURY NARRACYJNEJ
OD „NOWEJ HELOIZY” DO „WERTHERA”
STRESZCZENIE

Powieść listowa reprezentuje w literaturach europejskich decydujące stadium w rozwoju techniki narracyjnej. Począwszy od XVIII w. powieściopisarze, zwłaszcza angielscy, francuscy i niemieccy, stosowali chętnie metodę epistolarną. Należy wyróżnić dwie podstawowe odmiany powieści listowej: bohater może powierzać osobom drugim dramat, który przeżył lub który aktualnie przeżywa. Można uwa-

⁶² *Caractères*, «Des ouvrages de l'esprit», *in initio*.

⁶³ G. Lukács, *Der historische Roman*, Berlin 1955, p. 23.

zać *Werthera* za prototyp tej odmiany powieści, której zasadę zilustrował już Richardson we wszystkich swych większych dziełach. Ale bohaterowie mogą również stykać się, w dwutorowej korespondencji, bezpośrednio: Julia pisze do swego antagonisty, Saint-Preux, który jej odpowiada. W ten sposób list staje się sam sprężyną akcji.

Nie tylko techniki narracyjne Rousseau i Goethego są wzajemnie przeciwstawne, ale także struktura wątków, sama kompozycja listów różnią się w swych istotnych czynnikach. Tak więc *Nowa Heloiza* i *Werther* zajmują miejsca różne w historii techniki narracyjnej, a więź ich pokrewieństwa jest dość luźna.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska