



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

11 | 2015

**Expressions of Environment in Euroamerican Culture /
Antique Bodies in Nineteenth Century British
Literature and Culture**

Les lettres dans le roman : Henry Fielding et l'intertexte épistolaire

Christophe Lesueur



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/7188>

DOI : [10.4000/miranda.7188](https://doi.org/10.4000/miranda.7188)

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Christophe Lesueur, « Les lettres dans le roman : Henry Fielding et l'intertexte épistolaire », *Miranda* [En ligne], 11 | 2015, mis en ligne le 14 septembre 2015, consulté le 08 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7188> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.7188>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les lettres dans le roman : Henry Fielding et l'intertexte épistolaire

Christophe Lesueur

Lecteur, vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il y a ? Ah ! je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre. M^{me} Riccoboni n'aurait pas manqué de vous la montrer. [...] Je crois que je m'en serais tiré, mais elle n'aurait pas été originale ; ç'aurait été comme ces sublimes harangues de Tite-Live dans son *Histoire de Rome*, ou du cardinal Bentivoglio dans ses *Guerres de Flandre*. On les lit avec plaisir, mais elles détruisent l'illusion. [...] Je vous supplie donc de vouloir bien vous passer de ces deux lettres, et de continuer votre lecture. (Diderot, *Jacques le fataliste*)¹

« *Tom Jones* et *Clarissa Harlowe* », écrit Alain Bony, « ont paru la même année, en 1749, concomitance qui naturellement invite à la comparaison »², *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews*³, le premier ouvrage d'Henry Fielding, a par ailleurs recours à la forme épistolaire popularisée par Richardson dans *Pamela*⁴. Le sous-titre de *Shamela* met clairement en évidence l'intention parodique⁵ de Fielding: « In which, the many notorious FALSHOODS and MISREPRESENTATIONS of a Book called PAMELA are exposed and refuted ». A l'abri d'un pseudonyme, Fielding met en évidence l'arbitraire et les limitations de la narration épistolaire.

Jean Rousset⁶ voit dans ce qu'il convient d'appeler à la suite de Jan Herman les lettres dans le roman⁷ une préfiguration du roman épistolaire. La lettre envahit en effet le roman bien avant l'avènement et la consécration du récit épistolaire. Elle y conserve également une place essentielle après que ce dernier a perdu de son éclat. Si les quatre fictions de la main de Fielding écrites à la suite de *Shamela* se limiteront strictement au mode de narration hétérodiégétique, la lettre n'y joue pas moins un rôle de premier plan. *Tom Jones* comprend ainsi de nombreuses lettres qui apparaissent enchâssées dans

le texte, ou bien sont seulement mentionnées dans le discours, sans jamais être montrées. *Joseph Andrews* (1742) et *Amelia* (1751) ne sont pas en reste⁸. Pour n'être pas montrée, la dernière lettre de *Joseph Andrews* ne s'en avère pas moins essentielle puisqu'elle fait du narrateur au statut jusqu'à présent indéterminé un narrateur interne⁹. Instrument de la circulation de l'information dans la diégèse, cette lettre est aussi un opérateur de métalepse et brouille la distinction entre communication interne et externe¹⁰. La dernière lettre de *Joseph Andrews* constitue enfin une invitation à mesurer la place et le rôle de la lettre, opérateur d'intertextualité, dans la communication qui s'établit entre Fielding et son lecteur.

Le sujet qui nous intéresse n'a guère jusqu'à présent attiré l'attention de la critique, à l'exception notable de Bridget Brennan¹¹. L'étude de Brennan se concentre sur la lettre dite enchâssée. En envisageant la lettre comme objet plutôt que les multiples occurrences du signifiant « lettre », comme on se propose de le faire ici, l'auteur néglige un aspect essentiel de l'épistolaire chez Fielding. La thèse de Brennan, selon laquelle la lettre enchâssée serait un discours indépendant du discours du narrateur¹², ne permet pas de saisir ce qui fait la spécificité de son emploi. On avancera que le discours sur la lettre chez Fielding constitue non seulement une arme de choix dans le débat qui l'oppose à Richardson, mais se révèle également être un marqueur de son inscription dans le champ littéraire.

La lettre dans la relation amoureuse, ou le roman épistolaire impossible

A l'instar d'*Amelia* refusant les lettres de Bagillard (« [He] offered me many [letters]; but I never would receive but one, and that I return'd him » [*Amelia*, 129]), amoureux transi et épistolier défait, les amants, quand ils n'en sont pas purement et simplement empêchés par les circonstances, montrent chez Fielding une certaine réticence à la communication épistolaire. On pourrait ainsi s'étonner de l'absence d'une correspondance entre Joseph et Fanny dans *Joseph Andrews* (1742), si ce schéma n'était récurrent. Le héros éponyme écrit à sa sœur pour lui demander conseil, mais n'est malheureusement pas en mesure de correspondre avec Fanny, la jeune femme dont il est épris, du fait de l'analphabétisme de cette dernière. Le handicap de Fanny fait l'objet d'une remarque du narrateur à l'endroit du lecteur :

The reader may perhaps wonder, that so fond a pair should during a twelve-month's absence never converse with one another; indeed there was but one reason which did, or could have prevented them; and this was, that poor Fanny could neither write nor read, nor could she be prevailed upon to transmit the delicacies of her tender and chaste passion, by the hands of an *amanuensis*. (39)

Pour courante qu'elle fût dans la société de l'époque, cette tare n'afflige pourtant que rarement les personnages du roman. L'analphabétisme s'avère être en effet une impossibilité apparemment consubstantielle au type épistolaire. Les romans de Richardson, dans lesquels l'orthographe est parfois malmenée par un Solmes ou un Lemam¹³, ne mettent jamais en scène que des épistoliers en mesure de communiquer de manière efficace. Dorcas, la servante que Lovelace place auprès de Clarissa, ne prétend d'ailleurs être analphabète que pour tromper sa maîtresse et mieux servir Lovelace. L'analphabétisme de Fanny, qui contraste singulièrement avec la maîtrise de l'écriture et de la lecture de son compagnon (19, 20, 25), marque sans aucun doute une volonté de

la part de Fielding de se distinguer de ses pairs, voire de Richardson lui-même¹⁴. En postulant cet obstacle, encore accentué par la pudeur qui interdit à la jeune femme d'avoir recours à la plume d'un tiers, l'auteur semble vouloir justifier son choix de la narration à la troisième personne tout en critiquant implicitement une forme épistolaire dont le vraisemblable n'est que de façade. Les amants n'écrivent pas parce qu'ils en sont empêchés, et peut-être aussi parce qu'il ne sied pas à des personnes de leur condition d'échanger des lettres. Les amants ne s'écrivent pas, enfin, parce que Fielding ne se soucie pas de donner le jour à un roman sentimental. En d'autres termes, si Fanny refuse que Fielding lui serve d'*amanuensis*, c'est que l'auteur de *Joseph Andrews* n'entend en effet pas écrire une nouvelle *Pamela*.

Bien que Joseph n'entretienne pas de correspondance avec Fanny, il ne laisse pas d'adresser à l'occasion des lettres à sa sœur Pamela Andrews. Epouse de Squire Booby, cette dernière est aussi l'écho de la Pamela de Richardson. « Fielding », écrit Hélène Dachez, « utilise [Pamela] comme un palimpseste de *Shamela* et du début de [*Joseph Andrews*] »¹⁵. La lettre est l'instrument de ce palimpseste. Ainsi, la seule relation épistolaire viable prend place dans *Joseph Andrews* entre l'héroïne du roman d'un tiers, dont Fielding s'est moqué dans *Shamela*, et son personnage central¹⁶. La lettre de Joseph à Pamela (25) met en évidence le parallèle de leurs situations : l'un et l'autre œuvrent comme domestiques dans une famille endeuillée par la perte d'une mère ou d'un mari ; l'un comme l'autre doivent faire face à la concupiscence de leur maître ou maîtresse ; enfin, tous deux confient à la lettre le secret de l'attitude inappropriée de leurs supérieurs. Leur familiarité et le *medium* auquel ils ont recours mettent non seulement en évidence l'idiosyncrasie des personnages de *Joseph Andrews* mais également l'originalité des ressorts de la communication représentée dans le premier roman de Fielding. En d'autres termes, les lettres de Joseph Andrews à Pamela sont là pour rappeler que Fielding n'écrit pas un roman épistolaire, que ses prétentions ne reposent pas sur les caractéristiques formelles de ce genre.

Curieusement, le capitaine Booth ne sera pas davantage en mesure de communiquer par lettres avec le personnage éponyme d'*Amelia* (1751), les circonstances ne s'y prêtant pas (67). Alors même que les amants du troisième roman de Fielding maîtrisent l'écriture, leur statut social allant de pair avec une éducation de qualité, et seraient vraisemblablement désireux de communiquer par lettres, leurs parents parviennent, à la différence de ceux de Clarissa, à les en empêcher. Et pourtant l'impossibilité de l'échange épistolaire ne sonne pas le glas de la communication : alors qu'il a renoncé à faire passer une lettre à Amelia, Booth reçoit une invitation de Mrs Harris à prendre le thé (67). La communication est revigorée par celle-là même qui la menaçait.

La communication épistolaire n'est jamais dans *Amelia* qu'un pis-aller, un ersatz de dialogue sans véritable saveur, une communication *in absentia* à laquelle est presque toujours préférée une communication *in praesentia*. Séparés à l'occasion du siège de Gibraltar, Booth et son épouse ne font d'elle, contre toute attente, qu'un usage modéré. Amelia en vient à se substituer à la lettre et à se rendre en personne auprès de son mari blessé (111), après qu'une âme charitable l'a informée de son état – ce que lui-même s'était refusé à faire pour ne pas l'inquiéter. De même, un accouchement (109) est l'occasion d'un silence prolongé que la lettre ne vient ni meubler ni justifier.

Par la suite, Booth n'écrit d'ailleurs que lorsqu'il est emprisonné à la suite de dettes qu'il n'est pas en mesure de rembourser (326) : lettres de change et billets à ordre mettent en branle la communication épistolaire. Ainsi, la seule lettre de Booth à Amelia

qu'il soit donné au lecteur de parcourir est écrite à l'occasion du dernier séjour en prison de l'épistolier, alors que le roman touche à sa fin (501). Les deux lettres envoyées à Amelia de Newgate au début du roman ne sont quant à elles jamais parvenues à bon port, le messenger chargé de les acheminer s'en étant débarrassé après avoir empoché l'argent¹⁷. Il faut voir dans la missive finale d'*Amelia* un contrepoint aux épîtres égarées de l'incipit, et de la part de Fielding la volonté d'attirer l'attention sur ce qui fait la spécificité de son recours dans sa production à ce lieu commun de la littérature du 18^{ème} siècle qu'est la lettre : les lettres s'y égarent, et les échanges épistolaires non sanctionnés par la famille y sont *de facto* impossibles.

La lettre n'est de toute évidence pas dans *Tom Jones* l'instrument privilégié de la communication amoureuse. Quand Tom écrit à Sophia, c'est pour lui annoncer son départ et lui demander de l'oublier (204). La lettre est le symptôme d'un dérèglement, d'une communication désormais dysphorique¹⁸ : « I wish the letter had been burnt before I had brought it to your la'ship » (207), s'exclame Honour, la servante de Sophia, devant les larmes de sa maîtresse. La lettre de Tom à Sophia agit comme un couperet : elle n'annonce pas tant le début d'une correspondance que la fin de toute communication. Sophia fait à son tour parvenir, par l'intermédiaire de Black George, une lettre à Tom (206), qui croise la sienne dans les mains de son messenger. « Given the letter's function as a connector between two distant points », écrit Janet Altman, « as a bridge between sender and receiver, the epistolary author can choose to emphasize either the distance or the bridge »¹⁹. La lettre montre dans l'avant-dernier roman de Fielding une tendance notoire à exclure et à diviser²⁰.

Comme la Clarissa de Richardson, Sophia est enfermée par son père dans sa chambre (207). Même si l'on ne lui a pas formellement interdit d'entretenir une correspondance, elle estime que le veto de la communication orale vaut pour toute forme de communication et en vient à s'interdire elle-même une correspondance condamnable (553). Aussi Sophia ne répond-elle à Tom que pour lui demander de ne plus écrire. On avancera que Clarissa, chez Richardson, formule expressément une semblable requête à Lovelace. Elle lui annonce à plusieurs reprises ne plus vouloir lui écrire. Ce faisant, elle maintient le contact avec lui, contrainte qu'elle est par la forme épistolaire à faire vivre cette communication coupable. A la différence de l'héroïne de Richardson, qui se montre aussi habile que résolue dans sa détermination à écrire, Sophia n'a pas à entretenir de correspondance interdite. Si Sophia montre autant de détermination que Clarissa à refuser le mari qu'on cherche à lui imposer, elle peut, à la différence de l'héroïne de Richardson, mettre un point d'honneur à ne pas s'engager dans une correspondance interdite. La discrétion de Sophia a cependant pour conséquence de la reléguer à l'arrière-plan narratif. Son poids textuel est en effet bien moindre que celui de Clarissa, sa voix ne portant pas au-delà des murs qui l'enferment. Le personnage de Sophia paie ainsi d'une forme de relégation son silence épistolaire.

La communication qui met aux prises Sophia et Tom s'oppose à celle qui voit Lady Bellaston écrire au jeune homme des lettres compromettantes. Ses billets et ses lettres (469, 481, 529) envoyés coup sur coup, deux voire trois missives se succédant rapidement, ses lettres au triple P.S. (481), mettent en évidence une communication dysphorique. Omnidirectionnelle, la forme de la communication suggère un sentiment non réciproque : Tom ne répond pas davantage à ses lettres qu'à son amour. Les lettres de Tom et de Lady Bellaston ne sont juxtaposées qu'à l'occasion d'une dernière dispute

qui conduit à leur séparation (533) – la lettre ici encore annonçant une fin (celle d'une relation) plutôt qu'un début (celui d'une correspondance).

La critique de l'engouement épistolaire, et de la réification subséquente de la lettre par des personnages qui semblent ne vivre que pour écrire, pour être implicite, n'en demeure pas moins chez Fielding particulièrement acerbe : *Tom Jones* s'inscrit en faux contre une tradition qui voit les amants, des *Love-Letters Between a Nobleman and his Sister*, de Aphra Behn (1684)²¹ aux *Liaisons dangereuses* de Laclos (1782)²², embrasser les missives reçues et les serrer contre leur cœur. Les amants de Fielding s'aiment sans s'écrire, sans cet intermédiaire qu'est la lettre ; ceux qui s'écrivent présentant cette particularité de ne pas s'aimer.

Epistolarité et oralité : la part de la lettre

L'épistolarité n'est pas seulement condamnée par l'incapacité apparemment rédhibitoire des amants d'échanger des missives. Il semble en effet être dans la nature même du message, dans les fictions de Fielding, d'errer et de peiner à trouver l'œil, ou l'oreille, à laquelle il est destiné. Ainsi, il arrive fréquemment dans *Amelia* que la lettre se perde ou n'arrive à son destinataire qu'après un certain nombre de péripéties. Outre les deux lettres de Booth déjà citées, on mentionnera celle, écrite anonymement, du Docteur Harrison au Colonel James, trouvée par le Colonel Bath à l'occasion du bal masqué. Elle sera remise par ce dernier à Booth, avant que le Docteur avoue en être l'auteur (518), ses pérégrinations publiant au passage la duplicité de son récipiendaire. L'itinéraire de cette lettre est plus particulièrement complexe et sa diffusion l'apparente davantage à la rumeur qu'à l'épistolaire. Comme la rumeur, la lettre est colportée de relais en relais. A la différence de celle-ci, cependant, elle possède une certaine légitimité du fait qu'elle constitue en elle-même une preuve.

Quant à la lettre de Miss Mathews à Amelia dans laquelle elle l'informe de l'infidélité de Booth, on n'apprend que tardivement qu'elle a bien atteint son but (508) mais qu'Amelia n'en a jamais mentionné l'existence à son mari. Miss Mathews elle-même est convaincue que la lettre n'est pas arrivée à bon port (494). Lorsqu'elle ne s'égare pas, la lettre ne produit pas dans le roman de Fielding l'effet escompté par le scripteur. Elle s'avère impuissante à influencer sur le cours du récit, le moteur de ce dernier étant apparemment ailleurs. Là où chez Richardson la lettre est l'objet d'un soin jaloux, la fonction narrative se nourrissant de la succession des missives, elle ne semble constituer chez Fielding que l'arrière-plan à une intrigue qui est parvenue à s'en émanciper et qui n'y a paradoxalement recours que pour montrer qu'elle peut s'en passer.

Tom Jones contient également une lettre égarée : celle d'un dénommé Cosgrave, dont Fitzpatrick est débiteur, qui apprend indirectement à la cousine de Sophia, Mrs Fitzpatrick, pourquoi son mari l'a préférée à sa tante (379). La lettre égarée, quand elle tombe dans les mains d'un tiers, a tendance à incriminer sinon à accuser. La seule lettre de Tom à Sophia, dérobée à l'initiative du Squire Western (615) fait exception à cette règle : en la lisant, Allworthy se convainc des sentiments de Tom à son endroit (620). Mais « l'équivoque épistolaire », selon l'expression de Florence Terrasse-Riou²³, n'a pas chez Fielding la place qui est la sienne chez Balzac.

Ces lettres que l'on perd ou que l'on égare n'entament en rien le dynamisme des communications du roman : jamais chez Fielding lettre égarée ne menace de stase le

récit ou ne compromet durablement les relations des personnages, à la différence notable du roman de Richardson. Bien plus, le message peut s'égarer et sa perte avoir des conséquences heureuses, comme en témoigne *Amelia*. Réfugiés chez la nourrice d'Amelia, Booth et cette dernière se trouvent dans l'incapacité matérielle, en l'absence de plume, d'encre, ou même de papier, d'envoyer un message à leur protecteur. Ils n'ont d'autre ressource que de se fier à l'oralité :

A verbal message was now our only resource: however, we contrived to deliver it in such terms, that neither nurse nor her son could possibly conceive any suspicion from it of the present situation of our affairs. [...] [T]he lad was sent with [the] verbal message to the doctor; which message was no more than to acquaint him where we were, and to desire the favour of his company. [...] [T]he message was to be delivered to the doctor himself; and the messenger was ordered, if he found him not at home, to go to him wherever he was. He fulfilled his orders, and told it to the doctor in the presence of Mrs Harris. (82)

Si la lettre n'est pas écrite, le message ne s'en égare pas moins, Fielding renouvelant dans le même temps le lieu commun de la lettre perdue. L'erreur d'aiguillage dont est responsable un messenger sinon maladroit du moins insuffisamment instruit n'a pas ici de conséquences fâcheuses. Après s'être évanouie sous le poids de l'information, Mrs Harris, la mère d'Amelia, donne finalement son accord au mariage de sa fille avec Booth : la communication jugée tout d'abord malencontreuse a pour conséquence indirecte la félicité des amants. On soulignera la récurrence du motif : alors que Pamela et Clarissa ne cessent de faire des stocks d'encre et de papier pour assurer la pérennité de l'écriture, les moyens d'écrire font défaut chez Fielding sans porter aucunement préjudice au récit, qui choisit d'emprunter d'autres canaux. C'est encore l'absence d'encre et de papier, s'il faut en croire le narrateur, qui empêche Sophia de répondre à une lettre de Tom alors que le roman s'approche de son dénouement²⁴. Ici aussi, l'oralité supplante une épistolarité défaillante, la voix se substituant à la lettre pour le plus grand bonheur des amants.

La récurrence du motif doit être soulignée. Quand dans *Joseph Andrew*, le personnage principal, alité, demande encre et papier, ils lui sont refusés par des aubergistes peu soucieux de son bien-être. La lettre que Joseph n'est pas en mesure d'écrire est alors oralisée pendant son sommeil par le malade lui-même alors qu'il est veillé par Barnabas : « [He] heard the sick man talking to himself in the following manner » (46). Convaincu que le malade délire (« [he] had uttered nothing but a rhapsody of nonsense » [47]), Barnabas se retire sans avoir compris que Joseph écrivait à voix haute à sa sœur Pamela la lettre frustrée par l'absence d'encre et de papier. Cette scène ne fait curieusement sens que pour le lecteur que nous sommes, le témoin des paroles de Joseph n'étant pas en mesure d'établir un lien entre l'intention épistolaire et la production orale de l'énoncé. Echec de la communication interne, la lettre n'en montre pas moins une évidente félicité dans le cadre de la communication externe à destination du lecteur²⁵. La lettre manquée de *Joseph Andrews* est emblématique de la volonté de Fielding de renouveler les codes de la communication romanesque. Il s'y gausse des contraintes du roman épistolaire, l'oralité s'affichant triomphante.

L'oralité n'est toutefois pas chez Fielding systématiquement présentée sous un jour favorable. Si l'absence de lettre de son mari n'empêche pas Amelia de le localiser et de se rendre auprès de lui après qu'une lettre anonyme²⁶ l'a informée de son état (111), il faut noter qu'à la communication épistolaire défaillante s'est substituée une rumeur

maligne : « Amelia [...] informed [Booth] that [his place of confinement] was known all over the country, and that she had traced the original of it to her sister ; who had spread the news with a malicious joy » (158). Non contente de faire circuler des rumeurs, la sœur d'Amelia, Miss Harris, donne foi par son énonciation à des mensonges diffamatoires en ajoutant que Booth est emprisonné pour meurtre. Le silence de la lettre permet ainsi à une oralité malfaisante, sinon délétère, de voir le jour et de se développer. Caractérisée négativement par sa position à l'origine du récit rumorologique, Miss Harris étouffe par ailleurs la correspondance entre Amelia et leur mère en lui cachant ses lettres, avant de s'accaparer l'héritage de cette dernière.

L'épistolarité n'est pas davantage systématiquement marquée du sceau de la duplicité. La lettre est ainsi dans *Amelia* une preuve que l'on produit à l'appui de ce que l'on avance pour étayer son discours. Booth a recours à ce procédé à deux reprises dans le long récit de ses mésaventures qui couvre les livres II et III (131). La lettre se substitue au *topos* de la mémoire parfaite, pourtant évoqué précédemment (69-70) à l'appui de la narration fidèle d'une conversation. Booth n'a pas uniquement en sa possession les lettres reçues, il possède également des copies des lettres envoyées (115) et porte sur lui une véritable archive épistolaire qui vient accréditer ses dires²⁷. A l'oralité célébrée dans *Joseph Andrews* fait place une parole qui repose sur un écrit dans *Amelia*, une oralité mêlée d'épistolarité, sinon réconciliée à elle. Preuve à l'appui de la parole, la lettre a également valeur légale quand elle incrimine, par exemple, Miss Harris et convainc de sa vilénie (*Amelia*, 534)²⁸. Outre le fait qu'il est davantage question de lettres dans le dernier roman de Fielding, le roman épistolaire n'y a semble-t-il pas si mauvaise presse que dans *Joseph Andrews*.

Ce qui est présenté comme une nécessité impérieuse – parler en l'impossibilité d'écrire – n'en constitue pas moins un choix de la part de l'auteur, qui se plaît à semer ces indices d'une poétique qui prétend trouver son origine dans la langue parlée. Fielding se moque en effet du *topos* romanesque de l'encre et de la plume pour suggérer d'autres voies/voix au roman. Aux ruses de Pamela et de Clarissa cachant plumes, papier et encre pour continuer à écrire, parce que la forme épistolaire l'exige, Fielding substitue la bonhomie des communications d'un narrateur loquace qui continuera à parler quoi qu'il arrive.

La lettre enchâssée dans *Joseph Andrews*

Les trois romans de Fielding analysés ici ne contiennent que relativement peu de lettres enchâssées dans le discours. On en compte onze, émanant de dix épistoliers différents, dans *Amelia*.²⁹ Le recensement nous amène en outre à distinguer dans *Tom Jones* quinze lettres enchâssées³⁰, émanant de dix correspondants, et huit dans *Joseph Andrews*. Les personnages titulaires n'écrivent d'ailleurs qu'une partie des lettres enchâssées : trois pour *Joseph Andrews*, un seul billet pour *Amelia* (40), quatre pour *Tom Jones*, le plus prolifique. Il ne s'agit pas ici d'analyser l'ensemble des trente-cinq occurrences relevées. Aussi nous concentrerons-nous, certaines des lettres enchâssées de *Tom Jones* et d'*Amelia* ayant été évoquées dans les sections précédentes, sur les lettres enchâssées dans le premier roman de Fielding. Elles présentent un caractère et un fonctionnement singuliers, qu'il importe de mettre en évidence.

Curieusement, dans *Joseph Andrews*, les lettres sont plus particulièrement nombreuses dans le cadre des histoires intercalées³¹ (quatre des huit occurrences), comme si

Fielding avait souhaité circonscrire l'épistolaire aux limites d'un récit dont la responsabilité n'incombe pas à son narrateur. Faut-il y voir une conséquence du statut social des personnages qui y évoluent ? Horatio, Bellarmine et Leonora, les protagonistes de l'histoire racontée par l'une des voyageuses, *The History of Leonora, or the Unfortunate Jilt* (livre II, chapitre 4), se distinguent des personnages de l'histoire enchâssante par leur statut et par le fait qu'ils échangent plusieurs lettres, ébauchant un roman sentimental contre lequel l'auteur de *Joseph Andrews* s'inscrit en faux. Ni l'analphabétisme, ni la surveillance trop pressante de parents inquiets, ni l'absence d'encre ou de papier ne les empêchent de correspondre : *The History of Leonora* tient de l'utopie épistolaire dans la fiction de Fielding, l'auteur y laissant libre cours à une veine qu'il s'interdit ailleurs. *The History of Leonora* est une île dans l'océan des fictions de Fielding.

Les lettres de *The History of Leonora* présentent la particularité d'être récitées par la narratrice de l'histoire enchâssée, l'oralité se mêlant d'épistolarité. La conteuse insiste sur cet aspect de son récit : « I will if you please repeat you a letter from each of them which I have got by heart, and which will give you no small idea of their passion on both sides » (82). Ici encore, tout comme dans l'épisode analysé précédemment, qui voyait Joseph dicter une épître en dormant, la lettre n'est pas tant un objet que le support d'un discours. Oralisée, la lettre s'efface, est dématérialisée pour laisser place à la voix. Fielding insiste ce faisant sur le peu de vraisemblance de cette parodie de roman épistolaire, bâti essentiellement sur le *topos* dit de la mémoire parfaite.

Tandis que Parson Williams souhaite vivement entendre ces lettres, Mrs Grave-Airs, personnage allégorique s'il en est, s'y refuse. Un vote met les passagers d'accord avant que la narratrice ne s'exécute. Plus loin, elle nous apprend que le père de la jeune femme a reçu une lettre anonyme. Elle est en mesure de la répéter sans en omettre un mot (« the following letter [...] which I can repeat *verbatim* » [99]), prouesse dont est également capable Mrs Fitzpatrick dans *Tom Jones* (379). Ainsi, loin d'être un instrument du vraisemblable, la lettre en vient à attirer le soupçon : qui peut prétendre en effet connaître par cœur des lettres qu'il aurait reçues ? *A fortiori*, qui pourrait prétendre réciter une missive envoyée à un tiers ? Fielding démontre l'absurdité de l'entreprise épistolaire en contraignant sa narratrice à réciter des lettres désincarnées. Le *topos* de la mémoire parfaite, souvent problématique quand il s'agit d'une conversation, s'avère proprement inacceptable lorsqu'il prend la lettre pour objet. Jan Herman souligne ainsi très justement que « la technique narrative employée dans le récit par lettres garantissait une plus grande vraisemblance, notamment en libérant le narrateur de la mémoire parfaite, qu'exigeait le roman-mémoires » (127). Inversement, en chargeant de ce fardeau la narratrice intradiégétique de *Joseph Andrews*, Fielding semble vouloir à la fois se rire de tout souci de vraisemblance et se moquer du roman épistolaire tout comme de sa prétention au vraisemblable qui repose sur le développement d'une histoire de la construction de l'archive épistolaire.

Si les noms des personnages de *The History of Leonora* sont de toute évidence empruntés à la tradition littéraire connue sous le nom de « romance », le style de ses épistoliers n'est pas sans rappeler les lettres des personnages d'Aphra Behn dans *Love-letters from a Nobleman to his Sister*. On y verra la confirmation de l'intention parodique de Fielding. La première lettre d'Horatio à Leonora est plus particulièrement éloquente à cet égard. Chef-d'œuvre de l'artisan-épistolier destiné à impressionner davantage qu'à communiquer, la lettre se distingue par un langage choisi et par l'abondance des

périphrases : « Can I tell you with what eagerness I expect the arrival of that blest day, when I shall experience the falsehood of a common assertion that the greatest human happiness consists in hope ? » (83), interroge Horatio. La préciosité de l'écrit contraste avec la simplicité de l'oralité rapportée par la narratrice. Favorablement impressionnée par la lettre d'Horatio (83), recueil d'éloquence d'un épistolier que sa profession d'avocat prédispose à la rhétorique, Leonora n'en tombe pas moins en pâmoison devant l'équipage (« a coach and six » [84]) de Bellarmine. Il faut opposer la lettre d'Horatio à cette autre de Bellarmine, qui ne se soucie pas tant de montrer sa maîtrise de sa langue maternelle que de mettre en évidence qu'il n'ignore pas le français (101).

Les lettres enchâssées dans *The History of Leonora* présentent cette autre particularité, à l'inverse des lettres de *Clarissa*, d'être courtes. Elles sont dépourvues de formule d'adresse, de date, de nom de lieu, ou même de signature. Loin de prétendre au vraisemblable, elles s'affirment par leur forme comme une parodie de lettres. L'épistolarité est maîtrisée, enchâssée, sous contrôle d'un récit qui semble n'avoir de cesse d'en limiter la portée. Bien plus, elle est dans *Joseph Andrews* le fait de personnages que leur duplicité oppose à l'ingénuité de Fanny ou de Joseph. La lettre anonyme au père de Leonora l'informant de l'impropriété de la conduite de sa fille est sans aucun doute emblématique des communications épistolaires représentées dans cette histoire enchâssée³². L'épistolarité est à la fois un instrument de la dysphorie et un de ses symptômes. Enfin, l'asymétrie des correspondances est révélatrice : Horatio et Leonora échangeant une lettre tandis que l'unique lettre de Bellarmine à Leonora ne contient que ses adieux et ne suppose pas de réponse.

Le récit enchâssé du personnage de Wilson dans *Joseph Andrews* présente bien des similitudes avec *The History of Leonora*. Wilson y rapporte en effet quel rôle l'épistolaire a joué dans la construction de sa réputation. S'étant enquis de l'identité des femmes les plus en vogue, il a entrepris de faire courir à son avantage la rumeur d'une intrigue avec elles, pour leur plus grand malheur. La lettre est le vecteur de cette fiction :

I was so successful, that in a short time I had a dozen [intrigues] with the finest women in town. [...] they were all vestal virgins for any thing which I knew to the contrary. The reputation of intriguing them was all I sought, and was what I arriv'd at: and perhaps I only flattered myself even in that; for very probably the persons to whom I shewed the billets, knew as well as I, that they were counterfeits, and that I had written them to myself.

'WRITE Letters to yourself!' said Adams staring! (159)

Homer Goldberg, l'éditeur de *Joseph Andrews*, précise que le procédé mis en œuvre par Wilson se retrouve dans *The Way of the World* (1700) de Congreve, ainsi que dans une pièce de Fielding intitulée *The Old Debauches* (1732). Par ailleurs, le Lovelace de *Clarissa* présente une semblable propension à dicter à ses acolytes des lettres qu'ils n'auront qu'à recopier avant de les lui envoyer, de manière qu'il puisse s'en prévaloir auprès de *Clarissa*³³. La lettre que s'écrit Wilson à lui-même dans *Joseph Andrews* est symptomatique du dysfonctionnement de la communication épistolaire et du peu de cas qui est fait de cette dernière dans la fiction de Fielding³⁴.

La typologie de la lettre à laquelle Fielding s'essaie dans la préface des *Letters between the Principal Characters in David Simple* éclaire sa propre pratique de la lettre enchâssée dans *Joseph Andrews* :

A second kind [of letters] owe their merit not to truth but to invention; such are the letters which contain ingenious novels, or shorter tales, either pathetic or humorous;

these bear the same relation to the former, as romance doth to true history; and, as the former may be called short histories, so may these be styled short romances³⁵.

Précédents contre lesquels s'inscrit l'anti-roman de Fielding, la lettre et le roman épistolaire sont également indésirables comme en témoigne *The History of Leonora*. Fielding s'y affirme contre le roman de Richardson, en l'espèce sa *Pamela*, contre le roman épistolaire en général, et contre les lettres des « romance ». ³⁶ Le caractère métafictionnel de l'histoire enchâssée dans *Joseph Andrews* permet ainsi de mesurer assez précisément ce qui fait l'originalité de la production qui l'enchâsse tout comme il autorise une évaluation de l'évolution accomplie par Fielding dans son rapport à la lettre et au roman épistolaire depuis *Shamela*³⁷.

Si le nombre de missives effectivement enchâssées est assez réduit, la lettre est cependant fréquemment évoquée dans les fictions de Fielding : la lettre ne contient généralement qu'un message dont le contenu est évoqué sans être montré. La proportion de lettres qui n'apparaissent que dans le seul discours est plus particulièrement élevée dans *Amelia*, la non-insertion de ces lettres trahissant leur caractère secondaire. Quand les lettres demeurent invisibles, le narrateur a cependant tendance à insister sur l'effet qu'elles produisent sur leur destinataire (*Amelia*, 326). La remarque du narrateur de *Jacques le fataliste* placée en exergue ici suggère qu'il faut voir dans cette particularité d'*Amelia* la marque d'une distance à l'égard d'une littérature mimétique dont le roman de Fielding entend se distinguer en suggérant qu'il peut choisir de montrer ou de cacher – ce dont le roman épistolaire, qu'il soit de Riccoboni ou de Richardson, s'avère incapable.

« If Richardson had not existed », écrit Claude Rawson, « Fielding would have had to invent him, as an embodiment of a moral and social outlook, and a literary manner, against and through which he could define his own » (77). On ne rouvrira pas ici le débat de la rivalité entre Fielding et Richardson, amplement étudiée ailleurs³⁸. Les lettres des romans de Fielding témoignent de la place de l'auteur dans le champ littéraire anglais au 18^{ème} siècle. Il faut y voir les marqueurs de la poétique de leur auteur. Elles sont une affirmation de sa volonté de se distinguer du roman de Richardson d'une part et de la production connue outre-Manche sous le nom de « romance » d'autre part³⁹.

Le français achoppe sur un problème terminologique qui fait que, sous la dénomination « roman », on retrouve à la fois les signifiés *novel* et *romance*. G. Genette regrette que ce manque ne soit « fort dommageable pour notre pratique de la théorie, et même l'histoire des genres »⁴⁰. B. Millet constate également que « là où les Français voient une longue continuité générique, les Anglais, eux, mettent en concurrence *romance* et *novel* »⁴¹. « Pourtant », écrit A. Bony, « le nombre considérable d'occurrences qui avant et après Fielding associent [...] *romance* et *novel* dans une formule incisive, *romance-and-novel* [...] révèle assez qu'il n'y a pas, à l'époque, d'opposition conceptuelle bien nette ». La définition que donne Congreve dans sa préface d'*Incognita* (« *Romance gives more wonder, Novels more Delight* »), sans nul doute l'une des premières, suggère une ébauche de distinction de ces deux termes qui ne sera effective, selon A. Bony, qu'avec la « promotion » de « *novel* » après 1750 (*Leonora*, 71)⁴². Constatant à son tour l'absence de terme adéquat recouvrant en français les catégories de *novel* et de *romance*, Kibédi Varga suggère de réserver au second terme l'étiquette de roman et de qualifier d'anti-roman les ouvrages relevant de la première catégorie⁴³.

La nouveauté des romans de Fielding, ce qui fait qu'ils relèvent de la tradition de l'anti-roman qui fait florès au 18^{ème} siècle, c'est précisément leur rapport à la lettre et à l'épistolarité. Il faut lire les lettres des fictions de Fielding non pas comme une concession au roman sentimental mais bien plutôt comme un marqueur de l'engagement de leur auteur. Loin de n'être qu'anecdotiques, les lettres chez Fielding sont l'instrument de l'anti-roman, d'une fiction qui ne se veut ni *romance* ni roman à la manière de Richardson.

SOURCES PRIMAIRES

- Behn, Aphra. *Love-Letters Between a Nobleman and his Sister*. 1684. Ed. Janet Todd. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Congreve. *Incognita or Love and Duty Reconcil'd*. 1692. Ed. Philip Henderson. London: Dent, 1967.
- Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. 1778. Paris: Flammarion, 1997.
- Fielding, Henry. *The History of the Adventures of Joseph Andrews (with Shamela and other writings)*. 1742. Ed. Homer Goldberg. New York: Norton, 1987.
- . Preface. *Familiar Letters between the Principal Characters in David Simple (1747)*, by Fielding, Sarah.
- . *The History of Tom Jones, a Foundling*. 1749. Ed. Sheridan Baker. New York: Norton, 1995.
- . *Amelia*. 1751. Ed. David Blewett. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- . *Jonathan Wild*. 1754. Ed. Hugh Amory. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. 1782. Paris : Gallimard, 2008.
- Richardson, Samuel. *Pamela, or Virtue Rewarded*. 1740. Eds. Peter Sabor and Margaret Anne Doody. London: Penguin, 2003.
- . *Familiar Letters*. 1741. Eighteenth-Century Fiction Full Text database. Cambridge: Chadwick-Healey, 1996.
- . *Clarissa, or the History of a Young Lady*. 1748. Ed. A. Ross. Harmondsworth: Penguin, 1985.

SOURCES SECONDAIRES

- Altman, Janet. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
- Baker, Sheridan. « Fielding and the Irony of Form ». *Eighteenth Century Studies* 2 (1968): 138-54.
- Bartolomeo, Joseph. « Interpolated Tales as Allegories of Reading: *Joseph Andrews* ». *Studies in the Novel* 23 (1991) : 405-15.
- Bony, Alain. *Leonora, Lydia et les autres : Etude sur le (nouveau) roman anglais du XVIII^e siècle*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2004.
- Brenan, Bridget. « Henry Fielding's Epistolary Voices: Polyphony and the Embedded Letter in *Joseph Andrews*, *Tom Jones*, and *Amelia* ». Phd Dissertation. The Catholic University of America, 2010.
- Dachez, Hélène, « *Pamela, Shamela, Joseph Andrews*: ambigüités d'écriture, ambigüités de lecture chez Samuel Richardson et chez Henry Fielding ». *Imaginaires* 8 (2002): 70-85.
- Haggerty, George. « Fielding's Novel of Atonement: Confessional Form in *Amelia* ». *Eighteenth-Century Fiction* 8 (1996): 383-400.
- Genette, Gérard. *Figures V*. Paris: Seuil, 2002.
- Herman, Jan. *Le Mensonge romanesque, paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*. Leuven: Rodopi, 1989.

- Hunter, J. Paul. *Occasional Form: Henry Fielding and the Chain of Circumstance*. Baltimore : John Hopkins University Press, 1975.
- Huguet, Christine. « *Joseph Andrews* : à la manière de Cervantès ? ». XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 51 (2000) : 59-76.
- Kibédi Varga, Áron. « Le roman est un anti-roman ». *Littérature* 48 (1982): 3-20.
- McDowell, Paula. « Why Fanny can't read: Joseph Andrews and the (Ir)relevance of Literacy ». In *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. Eds. Paula R. Backscheider and Catherine Ingrassia (Oxford: Blackwell, 2005) 167-190.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Millet, Baudouin. « Novel et romance, Histoire d'un chassé-croisé générique ». *Cercles* 16.2 (2006) : 85-96.
- . « Ceci n'est pas un roman ». L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754. Louvain : Peeters, 2007.
- Rawson, Claude. « Fielding's Richardson : *Shamela*, *Joseph Andrews* and parody revisited ». XVII-XVIII 51 (2000) : 77-94.
- Richie, Allen. *Richardson and Fielding: The Dynamics of a Critical Rivalry*. Cranbury: Bucknell University Press, 1999.
- Rousset, Jean. *Forme et signification. Sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti, 1986.
- Sangsue, Daniel. *Le récit excentrique*. Paris : Corti, 1987.
- Terrasse-Riou, Florence. *Balzac, le roman de la communication*. Paris : Sedes, 2000.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. 1957. London: Pimlico, 2000.
- Williams, Jeffrey. « The Narrative Circle: the Interpolated Tales in *Joseph Andrews* ». *Studies in the Novel* 30 (1998): 473-88.

NOTES

1. Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* (1778 ; Paris : Flammarion, 1997) 65.
2. Alain Bony, *Leonora, Lydia et les autres : Etude sur le (nouveau) roman anglais du XVIIIe siècle* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2004) 241.
3. Henry Fielding. *The History of the Adventures of Joseph Andrews (with Shamela and other writings)*. 1742. Ed. Homer Goldberg. New York: Norton, 1987.
4. Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, eds. Peter Sabor and Margaret Anne Doody (1740 ; London : Penguin, 2003).
5. Voir notamment à ce sujet Claude Rawson, « Fielding's Richardson : *Shamela*, *Joseph Andrews* and parody revisited », XVII-XVIII 51. (2000) : 77-94, 80.
6. Jean Rousset, *Forme et signification. Sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (Paris : Corti, 1986) 66.
7. Herman distingue le « roman par lettres » des « lettres dans le roman » : « *La Vie de Marianne* est un roman dans les lettres et la narration est immédiate et directe, émanant d'un narrateur dont la position est ultérieure à l'histoire narrée. Les *Lettres portugaises*, en revanche, sont un roman par lettres dont la narration est médiante et indirecte, émanant d'un personnage intérieur

installé en pleine diégèse. » (*Le Mensonge romanesque, paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France* [Leuven : Rodopi, 1989]) 52.

8. Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews (with Shamela and other writings)*, 1742. ed. Homer Goldberg (New York: Norton, 1987), *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749. ed. Sheridan Baker (New York: Norton, 1995), *Amelia*. 1751, ed. David Blewett (Harmondsworth: Penguin, 1987). Seul *Jonathan Wild*, 1754. ed. Hugh Amory (Oxford : Oxford University Press, 1997) échappe à cette prolifération de la lettre. On ne recense qu'un nombre limité de lettres enchâssées, exception faite de celles dont le narrateur estime qu'elles pourront fournir un patron à qui devrait répondre à un impertinent qui exigerait le remboursement d'une dette (67) et d'une lettre dans laquelle le personnage exprime sa flamme pour une jeune femme (100).

9. « Mr. Booby hath with unprecedented generosity given Fanny a fortune of two thousand pound, which Joseph hath laid out in a little estate in the same parish with his father, [...] [Fanny] at present is not very able to bustle much, being, as Mr. Wilson informs me in his last letter, extremely big with her first child » (269).

10. Dans *Amelia*, le narrateur choisit de faire état d'une communication *in praesentia* entre sa personne et l'héroïne éponyme : « Amelia declared to me the other day... » (545). Ce contact entre le narrateur et l'un des personnages de la diégèse est peut-être d'autant plus métalectique qu'il n'est pas épistolaire.

11. « Henry Fielding's Epistolary Voices: Polyphony and the Embedded Letter in *Joseph Andrews*, *Tom Jones*, and *Amelia* », Phd Dissertation (The Catholic University of America, 2010).

12. Voir p. 75: « the letters [...] provide readers with a respite from having to read the text with the ironic distance and anti-sentimentalism demanded by the narrator »; voir également pp. 93 et 110.

13. Chez Fielding, seuls le braconnier Black George dans *Tom Jones* (535) et *Jonathan Wild* (100) malmènent à ce point l'orthographe. Le décalage entre l'orthographe défailante du personnage et son oralité triomphante fait l'objet d'un commentaire du narrateur dans *Jonathan Wild*.

14. Voir notamment Paula McDowell, « Why Fanny can't read: Joseph Andrews and the (Ir)relevance of Literacy », *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, eds. Paula R. Backscheider and Catherine Ingrassia (Oxford : Blackwell, 2005) 167-190. Christine Huguet souligne la parenté entre la Fanny de Fielding et la Dorothee de Cervantès (« *Joseph Andrews* : à la manière de Cervantès ? », XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 51 [2000] : 59-76) 66.

15. Hélène Dachez, « *Pamela*, *Shamela*, *Joseph Andrews* : ambigüités d'écriture, ambigüités de lecture chez Samuel Richardson et chez Henry Fielding », *Imaginaires* 8 (2002) : 70-85, 82.

16. Sheridan Baker veut voir dans la forme de *Joseph Andrews* la marque d'un lien avec la *Pamela* de Richardson, via *Shamela* (« Fielding and the Irony of Form », *Eighteenth-Century Studies* 2 [1968] : 138-54) 142.

17. La prison étouffe fréquemment les communications épistolaires chez Fielding. Dans *Tom Jones*, le cousin de Mrs Miller essaie en vain de lui faire parvenir une lettre : « He sent a letter to me by one of the bailiffs, which the villain never delivered » (466).

18. Après avoir écrit à Sophia, Tom Jones écrit à Allworthy. C'est Blifil qui répond: « I am commanded by my uncle to acquaint you... » (213). La lettre présente une situation qui voit la communication indirecte, par l'intermédiaire de Blifil, se substituer à la communication directe. L'épistolarité se double de l'oblique, la distance en étant singulièrement accrue.

19. Janet Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form* (Columbus: Ohio State University Press, 1982) 13.

20. De même la demande en mariage de Tom à Lady Bellaston (532) n'a-t-elle d'autre fin que d'en obtenir la séparation. L'offre de mariage épistolaire semble vouée à l'échec. Arabella Hunt, jeune veuve éprise de Tom Jones, en fait l'amère expérience (537).

21. Aphra Behn, *Love-Letters Between a Nobleman and his Sister*, ed. Janet Todd (1684 ; Harmondsworth : Penguin, 1996).
22. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782 ; Paris : Gallimard, 2008).
23. Florence Terrasse-Riou, *Balzac, le roman de la communication* (Paris : Sedes, 2000) 73.
24. « What Sophia said, or did, or thought upon this letter, how often she read it, or whether more than once, shall all be left to our reader's imagination. The answer to it he may perhaps see hereafter; but not at present; for this reason, among others, that she did not write any, and for several good causes, one of which was this, she had no paper, pen, nor ink » (549).
25. Sans pour autant attirer l'attention de Bridget Brennan, qui n'inclut pas cette communication dans son recensement des lettres de *Joseph Andrews*.
26. *Amelia* comprend plusieurs lettres anonymes, et se distingue en cela de *Joseph Andrews* et de *Tom Jones*. Peu de lettres sont cependant appelées à demeurer sans origine. Le billet anonyme qu'envoie Mrs Atkinson à *Amelia*, et dans lequel elle la conjure de se méfier du Lord, la trahit parce que la jeune femme reconnaît l'écriture de son auteur pour avoir eu l'occasion de voir une lettre écrite de sa main (263). A la différence de Miss Mathews, qui reçoit une lettre qui restera anonyme l'avertissant que son amant est déjà marié (47), *Amelia* parvient à identifier le scripteur de la lettre. Quant à la lettre qui prévient *Amelia* de la blessure de son mari, on imagine sans mal qu'elle vient du sergent Atkinson.
27. A la différence de Booth, Miss Mathews ne possède pas sur elle d'archive de la lettre. Dans le chapitre VIII, la lettre tendue à Miss Mathews par son amant permet à ce dernier d'éviter un sujet délicat en l'invitant à lire par elle-même (45). La lettre que le capitaine Hebbers avance en sa faveur, dont la fonction est apologétique, s'oppose à la lettre anonyme qui l'incrimine dans le passage suivant. Miss Mathews reçoit une lettre qui l'informe que son fiancé est déjà marié. Elle lui communique et obtient son aveu, qui est l'occasion d'un renversement de situation (47). Miss Mathews subit l'épistolarité tout comme elle est victime de la promesse mensongère de mariage.
28. On soulignera le parallèle entre le crime de Miss Harris et celui de Blifil dans *Tom Jones*, qui a caché à Allworthy la lettre de l'avocat Dowling dans laquelle Mrs Blifil avouait à son frère être la mère de Tom Jones (618). Dans ces deux exemples, la communication épistolaire est pour le moins ambivalente : si elle contribue dans un premier temps à la faillite du personnage principal, elle vient dans un deuxième temps fournir la preuve nécessaire à son innocence.
29. pp. 115, 131, 150, 159-60, 224, 237, 448, 499, 537. On ajoutera également deux billets (409, 472).
30. pp. 204, 206, 213, 379, 481, 484, 493, 520, 532 (x2), 537, 538, 548, 597, 604. On ajoutera également trois billets (529).
31. Sur ce thème, on lira avec profit Jeffrey Williams, « The Narrative Circle: the Interpolated Tales in *Joseph Andrews* », *Studies in the Novel* 30 (1998): 473-88 et Joseph Bartolomeo, « Interpolated Tales as Allegories of Reading: *Joseph Andrews* », *Studies in the Novel* 23 (1991): 405-415.
32. On imagine volontiers le père de Leonora écrire la Lettre LXX des *Familiar Letters* de Samuel Richardson: *From a Father to a Daughter, against a frothy, French Lover*. Les remarques de ce père inquiet sont plus particulièrement pertinentes dans ce contexte : « I Cannot say I look upon Mr. La Farriere in the same favourable Light that you seem to do. His frothy Behaviour may divert well enough as an Acquaintance ; but is very unsuitable, I think, to the Character of a Husband, especially an English Husband, which I take to be a graver Character than a French one. [...] He dances well ; writes very indifferently ; is an Artist at Cards ; but cannot cast Accompts » (*Familiar Letters*, Eighteenth-Century Fiction Full Text database [Cambridge : Chadwyck-Healey, 1996]) 100.
33. Ainsi des lettres de Leman (p. 385 et 438) et de Doleman (130.1, p. 469).
34. Wilson voit cependant son existence bouleversée par une lettre, celle d'Harriett Hearty, qui lui annonce que le billet de loterie vendu à son père, depuis décédé, s'est révélé gagnant et qu'elle lui fait présent de 200 livres. Cette somme permet à Wilson de sortir de la prison où il est détenu pour dettes, avant d'épouser sa bienfaitrice. La lettre est ici comme le *deus ex machina* qui ouvre

les portes de la prison alors que le détenu avait perdu tout espoir. Tel est sauvé par la lettre qui avait péché par elle.

35. Sarah Fielding, *Familiar Letters between the Principal Characters in David Simple* (1747), V.

36. Cet aspect n'a apparemment guère été souligné jusqu'à présent, à l'exception notable de William Jeffrey qui remarque: « The History of Leonora presents a kind of vignette of epistolary writing, akin to Richardson » (483).

37. Notre analyse s'inscrit en faux contre celle de Brenan pour laquelle les lettres de *Joseph Andrews* échappent à l'intention satirique pourtant omniprésente : « The letters are not parodies of the melodrama. They are not exaggerated nor are they comical ; they are a straightforward representation of what letters were like in sentimental fiction. [...] The letters express a level of sentimentality that could not be portrayed anywhere else in the novel without being satirized, and allow readers a break from the harsh ironic stance of the narrator [...] » (93). Brenan va jusqu'à avancer qu'il faut y voir la volonté de Fielding de s'essayer au genre de la « romance » (85).

38. Pour la rivalité entre Fielding et Richardson, on consultera Michael McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), et plus particulièrement le chapitre 12 (« The Institutionalization of Conflict [II]: Fielding and the Instrumentality of Belief »). Voir également Ian Watt, *The Rise of the Novel*. (1957; London: Pimlico, 2000), et, plus récemment, Allen Richie, *Richardson and Fielding: The Dynamics of a Critical Rivalry* (Cranbury: Bucknell University Press, 1999).

39. Ici encore, notre interprétation ira contre celle de Brenan, pour laquelle l'usage que Fielding fait de la lettre ne se distingue pas de celui de ses prédécesseurs: « [Fielding]'s use of the embedded letter [...] is more akin to the way letters were used in the non-epistolary amatory fiction of writers such as Delarivier Manley, Aphra Behn, Mary Davys, and Eliza Haywood » (45).

40. Gérard Genette, *Figures V* (Paris : Seuil, 2002) 110.

41. Baudouin Millet, « Novel et romance, Histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles* 16.2 (2006) : 85-96, 85. En ce qui concerne la concurrence des termes de « romance » et de « novel », on consultera avec profit les travaux de Baudouin Millet, qui souligne par ailleurs que « les causes de cette éviction [du mot romance par le mot novel] ne peuvent ni être retrouvées dans une approche strictement lexicographique ni expliquées d'un point de vue générique. C'est qu'elles sont sans doute à trouver dans la valorisation d'un mode de lecture du texte romanesque qui repose sur la notion de vraisemblance ou *probability*, opposée au romanesque » (93). Voir également du même auteur : « Ceci n'est pas un roman » : *L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754* (Louvain : Peeters, 2007).

42. Congreve, *Incognita or Love and Duty Reconcil'd*. 1692. Ed. Philip Henderson (London: Dent, 1967).

43. Áron Kibédi Varga, « Le roman est un anti-roman », *Littérature* 48 (1982) : 3-20, 9. Sur ce sujet, on consultera également avec profit l'ouvrage de Daniel Sangsue : *Le récit excentrique* (Paris : Corti, 1987). Kibédi Varga avance dans le même article que le roman sentimental du 18^{ème} siècle constitue « une nouvelle et originale tentative pour créer un roman "positif" et non parodique » (11). Si *Joseph Andrews* et *Tom Jones* sont ouvertement parodiques, *Amelia* ne l'est pas. Le troisième roman de Fielding constitue indubitablement une tentative de roman positif sans pour autant relever du roman sentimental, comme en témoigne le discours implicite sur la lettre que l'on s'est efforcé de mettre en évidence ici.

AUTEUR

CHRISTOPHE LESUEUR

Enseignant

Lycée M. Gimond (07200 Aubenas)

Christophe.lesueur@ac-grenoble.fr