


La rhétorique du masque dans *Mémoire de Mme de Valmont* (1786) d'Olympe de Gouges

Isabelle Tremblay

Collège militaire royal du Canada

Résumé: La présente étude propose d'étudier de quelles manières Olympe de Gouges exploite les conventions romanesques établies, de même que les lieux communs propres au genre sentimental et épistolaire pour transformer le rapport de pouvoir qui lie l'épistolière mise en scène à son correspondant dans *Mémoire de Mme de Valmont* (1786). En faisant appel aux différents masques à la portée de son sexe, soit ceux d'amoureuse, de sœur, de fille, mais aussi de romancière, Olympe de Gouges donne à lire dans son premier roman ce que peut la rhétorique du masque.

Mots-clés: Olympe de Gouges – Mme de Valmont – roman épistolaire – mascarade

ée Marie Gouzes, Olympe de Gouges est son propre ouvrage : elle apprend le français, déménage à Paris, refuse l'identité de veuve Aubry et s'invente un pseudonyme. Elle choisit le prénom de sa mère, Olympe, abandonne le nom de son époux et transforme son patronyme à l'aide de la particule nobiliaire « de » et d'une nouvelle graphie. Son nom porte les marques de la filiation maternelle et du sang noble dont elle se réclame, annonce la défense des droits de l'imagination qu'elle assumera, tout en témoignant de son goût pour la controverse et la provocation¹. L'élite mondaine parisienne ne lui est pas étrangère : parmi les gens qu'elle fréquente, on compte Fanny de Beauharnais, Dumouriez, Rivarol, Jean-François de La Harpe, Sébastien Mercier, Thomas Paine, Etta Palm, Lefranc de Pompignan, dont elle se dit être la fille, et Philippe d'Orléans, avec qui elle aurait entretenu une liaison amoureuse (Noack 119-120 ; Blanc 96). De la même

¹ La quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) indique que le terme « gouge » est un « terme populaire & de mépris, dont on se sert en parlant d'une prostituée » et désigne également « une espèce de ciseau servant aux Menuisiers, aux Sculpteurs & à d'autres ouvriers ».

façon que son identité se construit à coups de plume, celle de l'héroïne qu'elle met en scène dans son premier roman, *Mémoire de Mme de Valmont*, dépend de la reconnaissance qu'elle réclame à travers l'écriture. Publié pour la première fois en 1786² dans le deuxième tome de l'édition parisienne Knapen et fils de ses *Œuvres complètes*, ce court roman constitue l'une des premières tentatives de l'auteure pour mener à bien ce qu'elle poursuit à l'aide d'écrits politiques et de pièces de théâtre³ : dénoncer les injustices de classe et de sexe qui perdurent dans la société française des Lumières.

L'auteure imite ses contemporains et contemporaines en adoptant le genre épistolaire et en privilégiant l'intrigue sentimentale, question de précaution. Grâce à la rhétorique du masque ou plutôt grâce au « travestissement textuel »⁴, compris comme l'ensemble des stratégies narratives permettant de doubler le texte d'un second message, elle esquisse les contours d'une réalité sociale plus juste et égalitaire. Quatre ans après le triomphe des *Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos, mais avant que le roman par lettres ne devienne une « recette très utile surtout pour la foule d'écrivains médiocres »⁵ et au moment même où l'esprit révolutionnaire prend son envol, Olympe de Gouges met la prédilection reconnue à son sexe pour le genre épistolaire⁶ au service d'un objectif plus large : transformer l'ordre établi. Olympe de Gouges qui « exploite intentionnellement et activement le pouvoir du discours performatif » (Rivas 346), tant dans son « théâtre

² Alors que Raymond Trousson avance que le roman, écrit en 1784, est publié pour la première fois en 1788 chez Cailleau (« Introduction » 484), le catalogue de la Bibliothèque nationale de France fait plutôt remonter sa parution à 1786 lorsqu'il est publié dans le deuxième tome de l'édition parisienne Knapen et fils des *Œuvres complètes* d'Olympe de Gouges. La *Bibliographie du genre romanesque français 1751-1800* (1977) d'Angus Martin, de Vivienne G. Mylne et de Richard Frautschi précise également que « le permis d'imprimer date de 1786 » et signale que le texte « aurait pu paraître avant la publication des *Œuvres*, sous le titre *Roman de madame de Valmont* » (322).

³ Selon Janie Vanpée, « she authored and published over 60 political pamphlets, wrote at least 12 plays, four of which were produced during the Revolutionary period, as well as a theoretical tract, *Le Bonheur primitif*, in response to Rousseau, two novels, and a contentious correspondence with the Comédie française. » (« Taking the Podium: Olympe de Gouges's Revolutionary Discourse » 302.) En 2016, Angeles Sirvent Ramos confirme qu'elle est l'auteure de « deux romans, plus de quarante pièces de théâtre, plus de soixante-dix écrits politiques, quelques articles de presse et bien des "Lettres" et écrits isolés. » (« Fonction des préfaces dans l'œuvre d'Olympe de Gouges » 133)

⁴ Dans *Jeu de masques. Les Femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber proposent un tour d'horizon des formes qu'adopte le travestissement textuel à différentes époques.

⁵ Lucia Omacini affirme que « Entre 1790 et 1830, les romans par lettres demeurent somme toute assez nombreux, bien que l'accueil du public ait sensiblement changé. [...] Le roman épistolaire demeure donc, en ces années, une sorte de recette très utile surtout pour la foule d'écrivains médiocres qui continuent de l'utiliser, une enveloppe sclérosante perpétuant une tradition au-delà du temps et des conditions qui l'avaient rendue possible. » (*Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières* 28-29)

⁶ Thomas O. Beebe soutient que « during the eighteenth century, novel, letter, and letter-novel became feminized literary forms. Women were considered doubly responsible for the novel: both as writers and as readers. » (*Epistolary Fiction in Europe 1500-1850* 118)

d'idées »⁷ que dans ses écrits politiques, montre bien que le roman constitue lui aussi un espace où esquisser des changements, où penser une société plus juste et où infléchir les attentes qui pèsent sur les femmes en tant qu'épistolaires⁸. En effet, l'action sur l'autre, qui caractérise le mode actif du discours épistolaire (Carrell 11-12), est à l'honneur dans *Mémoire de Mme de Valmont* où la romancière explore l'autorité que la dissimulation et le secret sont susceptibles de conférer à ses personnages. Les prérogatives que procure la mascarade permettent à l'héroïne éponyme de redéfinir le rapport de pouvoir qui la lie à son correspondant, de dénoncer les abus dont elle est victime et de poursuivre sa quête de justice et d'égalité.

S'il n'est pas surprenant que l'initiative d'Olympe de Gouges n'ait pas produit de résultats concrets à l'époque de la Révolution, funeste pour la cause des femmes, il est étonnant de constater que ce roman échappe au regard de la critique moderne. Et qui plus est, il est déplorable de constater qu'encore aujourd'hui l'affinité reconnue aux femmes pour l'écriture de lettres réduit l'intérêt de leurs romans épistolaires à leur seule dimension autobiographique. Dans l'édition moderne des *Œuvres* d'Olympe de Gouges publiées en 1986 au Mercure de France, le roman qui paraît sous la rubrique « autobiographie »⁹ subit une véritable censure et seulement quelques extraits peu représentatifs sont retenus¹⁰. Dans un article publié en 2002, Lisa Beckstrand soutient que « *The Memoirs of Madame Valmont* [...] is of particular interest because of its autobiographical nature » (« Olympe de Gouges: Feminine Sensibility and Political Posturing » 185). Certes, Olympe de Gouges se met en scène dans *Mémoire de Mme de Valmont* et met au service de la fiction son propre combat pour que Lefranc de Pompignan reconnaisse les liens du sang qui les unissent, mais son roman fait davantage avancer la cause des femmes que ne le laissent entendre les appellations réductrices « roman épistolaire autobiographique » (Pacini 207) et « roman autobiographique en lettres » (Thiele-Knobloch 47) qu'il s'est méritées. Dans l'introduction qui accompagne le roman dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle* (1996), Raymond Trousson brosse un portrait biographique d'Olympe de Gouges et rappelle les jugements qui pesaient sur elle, de même que les conjectures qui circulaient à son sujet. Présenté comme un récit dont « la présentation était romanesque [...] mais le contenu autobiographique »

⁷ J'emprunte l'expression à Laurence Malingret qui soutient qu'« Olympe de Gouges défend un théâtre d'idées; ses idées sont humanistes, révolutionnaires, anticléricales et féministes ». (« Le théâtre d'Olympe de Gouges entre norme et subversion » 195)

⁸ Dans son étude sur les lettres de femmes des Lumières et sur les manuels épistolaires, Jürgen Siess montre bien que « deux types de normes sont attribués à l'un et à l'autre sexe, deux types de comportement sont appropriés selon qu'il s'agit du sexe masculin ou du sexe féminin. » (« Cadre normatif et différence des sexes : lettres de femmes du XVIII^e siècle » 114)

⁹ Dans l'introduction, Benoîte Groult soutient que « sa naissance romanesque, son enfance pauvre, sans la moindre instruction, sa jeunesse difficile, nous les connaissons grâce à un roman autobiographique qu'elle publiera plus tard : *Mémoire de Mme de Valmont*. » (*Olympe de Gouges. Œuvres* 14 et 29)

¹⁰ Aucune lettre signée l'Inconnue ni la nouvelle Inconnue n'y figure.

(Trousson 484), *Mémoire de Mme de Valmont* est réduit à un affrontement personnel visant à faire avancer la quête que mène Olympe de Gouges auprès de Lefranc de Pompignan. Si Raymond Trousson, qui cherche la vérité dans ce « témoignage attachant »¹¹ (487), juge qu'il repose sur des « artifices romanesques à la mode » (487), que sa forme est « bizarrement hybride et maladroite » (484) et que sa construction est « déconcertante, parfois confuse » (487), c'est qu'il néglige de comprendre le texte comme une œuvre de fiction à part entière qui, bien qu'inspiré de la réalité, éprouve les mécanismes narratifs ayant assuré le succès du genre épistolaire, explore les différents masques de la voix féminine et découvre le pouvoir de l'opinion publique. Certes, d'autres écrits d'Olympe de Gouges dont la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) témoignent d'un féminisme plus militant, mais son premier roman atteste néanmoins d'un emploi réussi de ce que Michel de Certeau nomme « la tactique »¹², procédé discret mais efficace pour remettre en question le rôle et la place des femmes dans la société, voire avenue de la « conscience féministe » (Offen 88) des Lumières. L'étude du travestissement textuel à l'œuvre dans *Mémoire de Mme de Valmont* invite à une réflexion approfondie sur les enjeux et le fonctionnement propres au façonnement des voix et des identités dans le roman épistolaire des Lumières. La présente étude propose ainsi d'étudier de quelles manières Olympe de Gouges exploite les conventions romanesques établies, les lieux communs propres au genre sentimental et épistolaire, de même que les « tropes liés au genre »¹³ pour faire avancer la cause des femmes, pour dénoncer les préjugés qui perdurent à leur sujet et pour remédier aux injustices auxquelles elles sont confrontées. En exploitant les différents masques à la portée de son sexe, soit ceux d'amoureuse, de sœur, de fille, mais aussi de romancière, elle donne à lire dans *Mémoire de Mme de Valmont* ce que peut la rhétorique du masque.

Le masque romanesque épistolaire ou la précaution faite transgression

Parce que sa nature est double – elle est tantôt portrait et tantôt masque (Altman 185) –, la lettre, qui a tous les attributs d'un « complice dans l'acte de transgression » (Zaczek 61) et qui « devient une arme, tantôt défensive, tantôt offensive » (Rousset 170),

¹¹ Comme si la dimension autobiographique faisait le seul mérite du roman, il écrit à propos du commerce épistolaire anonyme que noue Mme de Valmont avec le Marquis de Flaucourt : « on se demande ce qu'il peut y avoir de véridique dans ce rocambolesque épisode qui occupe vingt-trois lettres. » (« Introduction » 486)

¹² Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau oppose la tactique à la stratégie et la définit comme suit : « Elle est mouvement "à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi", comme le disait von Bülow, et dans l'espace contrôlé par lui. Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. [...] Elle profite des occasions et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. [...] Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible. » (vol. 1, 61)

¹³ J'emprunte l'expression à Donna Kuizenga qui aborde la question de « tropes of gender » dans « Writing in Drag: Strategic Rewriting in the Early Epistolary Novel » (153).

se présente comme un instrument privilégié pour réaliser la quête que mène Olympe de Gouges. En mettant en scène une épistolière soumise au double préjugé du sexe et de la classe, la romancière propose différentes stratégies pour redéfinir le rapport de pouvoir qui la lie à son interlocuteur. Elle prépare le terrain à une éventuelle révolution des conventions épistolaires qui président au commerce de lettres à l'époque des Lumières et qui commandent les attentes des lecteurs et des lectrices. Si la romancière s'inspire d'une situation réelle, la sienne, elle évite de limiter sa plume à consigner les marques de la déploration, ce qui, selon Thomas O. Beebee, caractérise les romans épistolaires des femmes auteurs : « women's epistolary novels and stories [...] revealed a world of misery and oppression – especially of the sort experienced by women – which few male authors of the period were interested in describing. » (*Epistolary Fiction in Europe 1500-1850* 119) En misant sur la tradition épistolaire pour légitimer son initiative, Olympe de Gouges assure à son roman une réception favorable et évite de mettre la puce à l'oreille des critiques.

Certes, dans le souci d'alléguer la vérité et d'ancrer leur fiction dans un univers construit à coups d'« effets de réel » (Barthes), de nombreux romanciers et romancières recourent à des procédés authentifiant tels que le topos du manuscrit trouvé, celui de la traduction ou encore celui du roman-mémoires. Olympe de Gouges n'échappe pas à cette tendance. Parce qu'il simule la filiation mémorialiste, le titre qu'elle retient est doublement efficace. Grâce à l'homonyme « mémoire », l'auteure entretient l'erreur selon laquelle son roman appartiendrait au genre mémorialiste. En effet, dans la préface de sa pièce *l'Homme généreux* (1786) qui met en scène les déboires de Mme de Valmont, elle écrit :

Les *Mémoires* et les *Lettres* que je fais imprimer en même tems, m'ont donné l'idée de ce Drame. Ces *Mémoires*, dis-je, prouvent les malheurs de Madame de Valmont, l'injustice et la cruauté d'une famille riche et distinguée, à qui elle est liée par le sang, et qui n'a jamais rien fait pour elle. (ix)

Inspiré des documents qui composent le roman, *l'Homme généreux* se comprendrait comme le pendant fictif d'une situation véritable que prouvent les pièces à conviction rassemblées dans une œuvre qui, malgré les apparences, appartient elle aussi à la fiction. Sous la plume de certains critiques contemporains, dont Sophie Mousset, le titre du roman d'Olympe de Gouges acquiert la forme plurielle (*Olympe de Gouges et les droits de la femme* 127). Le glissement se produit également dans la traduction qu'en donnent des critiques américains. Dans son article « Olympe de Gouge's Revolutionary Patriotism », Marie-Pierre le Hir propose la traduction « *Madame de Valmont's Memoirs* » (36-37). Il en est de même dans un article de Lisa Beckstrand où le titre du roman adopte la forme suivante : « *The Memoirs of Madame Valmont* » (« Olympe de Gouges: Feminine Sensibility and Political Posturing » 1). En multipliant les témoignages, les discours rapportés, les

preuves, les aveux et les promesses, mais surtout en donnant à son roman le titre de *Mémoire* au singulier, terme qui désigne à l'époque des Lumières un « écrit fait, soit pour faire ressouvenir de quelque chose, soit pour donner des instructions sur quelque affaire » (*Dictionnaire de l'Académie française* 1762), Olympe de Gouges invoque le droit. Si elle s'inspire des traditions épistolaire et mémorialiste, elle imite également les hommes de loi qui, « à travers la publication des mémoires judiciaires, surent marier leurs compétences juridiques et leurs talents littéraires, et eurent sur les lecteurs un impact au moins aussi grand que les marginaux de Grub Street. » (Maza 244-245) Les demandes de l'épistolière mise en scène deviennent ainsi d'autant plus pressantes et ses propos acquièrent un nouveau sérieux. Non seulement la romancière invite les lecteurs et les lectrices à participer à la construction de la fiction comme le veut la tradition épistolaire, mais elle leur affecte également le rôle de juge en faisant présider le droit à l'écriture du roman. En position de pouvoir, les lectrices qui incarnent la voix publique sollicitée par l'héroïne éponyme jouent un rôle actif et sont donc appelées à sortir de la sphère privée, un précédent audacieux à une époque où « women who go public may well represent the ultimate threat to business as usual in the Republic of Letters. » (Dejean 128) Voilà donc une autre façon de légitimer la fiction : non seulement le roman prétend à la vérité, mais il se présente également comme un document légal reconnu en justice dont les lecteurs et les lectrices sont les juges ! Le roman n'est pas répertorié dans la *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France des origines à 1842* (1995) d'Yves Giraud et d'Anne-Marie Clin-Lalande ni dans la *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle* (1969) d'Alexandre Cioranescu comme si son statut fictif avait échappé aux critiques contemporains. Loin de donner une « image ambiguë, pour ne pas dire assez dévalorisée de la création au féminin » (« Rôles sociaux et dédoublement des instances d'énonciation dans le *Mémoire de Madame de Valmont* d'Olympe de Gouges » 174), comme l'affirme Adélaïde Cron, Olympe de Gouges met en place un mécanisme sophistiqué aux strates énonciatives multiples pour composer avec les conditions d'écriture qui pèsent sur elle, pour exposer les manquements de la République des lettres en général et du roman épistolaire en particulier, et pour joindre sa voix à celles qui composent ce que Janie Vanpée appelle le « discours public » (« Taking the Podium: Olympe de Gouges's Revolutionary Discourse » 305). Le titre précise bien que le texte est écrit par une femme : *Mémoire de Mme de Valmont*. Olympe de Gouges, qui déclare fièrement « je suis femme et auteur¹⁴ », n'hésite pas à afficher son enthousiasme pour l'écriture au féminin, comme l'attestent les titres suivants : *Lettre au peuple, ou projet d'une caisse patriotique, par une citoyenne* (1788), *Remarques patriotiques, par la citoyenne auteur de la Lettre au peuple* (1788), *Le cri du sage, par une femme* (1789) et *Action héroïque d'une Française, ou la France sauvée par les femmes* (1789). Olympe de Gouges réconcilie l'écriture féminine avec des genres littéraires pour lesquels on ne reconnaît aux femmes

¹⁴ Angeles Sirvent Ramos précise qu'il s'agit là de propos qu'elle tient dans sa toute première préface, soit celle du *Mariage inattendu de Chérubin*. (« Fonction des préfaces dans l'œuvre d'Olympe de Gouges » 140)

aucune affinité et par conséquent aucun accès – mémoire, pamphlet politique, théâtre –, de même qu’avec la notion d’héroïsme, force d’âme perçue comme masculine.

Dans ce roman à l’étude, le personnage de la femme auteur, qui a emprunté à Mme de Valmont son histoire pour écrire une pièce dramatique, lui demande le récit des événements qui ont causé ses malheurs afin d’en faire un roman qui complètera le premier volume de ses *Œuvres*. Encouragée par le Comte de ***, Mme de Valmont accepte et lui transmet sa correspondance avec la famille Flaucourt qui prouve l’injustice dont elle est victime et les stratégies qu’elle a adoptées pour y remédier. Au nombre de celles-ci, on compte le commerce épistolaire amoureux qu’elle entretient avec son demi-frère, le Marquis de Flaucourt, sous le masque de l’Inconnue et de la nouvelle Inconnue. Malgré ses tentatives pour faire valoir ses droits, Mme de Valmont est abandonnée par le Marquis, dont elle se réclame être la fille et qui meurt sans rien lui léguer, par l’épouse de ce dernier, qui devait prouver sa valeur au moyen de sa bienfaisance, par son demi-frère qui, après avoir percé le secret du commerce épistolaire qui l’a séduit, l’oublie entièrement et par l’abbé de P... dont elle avait sollicité le soutien. Sans le sou et devant subvenir aux besoins de sa mère, Mme de Valmont ne peut compter que sur la voix du personnage de la femme auteur pour infléchir sa situation et gagner l’opinion publique à sa cause.

Ce mémoire aux accents théâtraux sera « regard[é] vraisemblablement comme un roman » (549), prévoit le personnage de la femme auteur qui « le souhaite pour ceux dont Mme de Valmont a à se plaindre à si juste titre » (496). Mme de Valmont, obtiendra gain de cause seulement si la matière du recueil de lettres, revendiquées comme procédant de la vérité, est reconnue comme relevant de la fiction. Ainsi, la fiction peut beaucoup tant qu’elle est perçue comme telle, toute issue de la réalité soit-elle. Le personnage de la femme auteur qui s’assure que Mme de Valmont plaide sa cause devant la meilleure audience possible feint de jouer un rôle mineur et secondaire en dénigrant ses propres compétences :

le lecteur sans doute doit être bien convaincu que ces lettres ne sont pas de mon imagination, que ce sont autant d’originaux que je n’ai eu d’autre peine que de mettre en ordre. D’ailleurs, on connaît mon impuissance pour faire des vers. (550)

En accord avec la tradition épistolaire selon laquelle celui ou celle qui tient la plume feint d’en faire lire une autre, le personnage de la femme auteur attribue la responsabilité du roman à Mme de Valmont qu’elle regarde comme une femme que « la nature fit poète dans un instant » (550). Voilà que Mme de Valmont se substitue à la femme auteur mise en scène et qu’elle assume à son tour le rôle de créatrice. Les remarques suivantes confirment la ressemblance entre les deux narratrices : « votre secret est le mien » (496) et « il y a tant d’analogie entre vous et moi, que je ne doute pas qu’on ne nous confonde ensemble » (499), écrit la femme auteur qui soutient également que

« l'étoile [de Mme de Valmont] est aussi bizarre que la [sienne]; elle fut [...] aussi négligée dans son enfance qu'[elle] l'a été » (550). D'Olympe de Gouges à Mme de Valmont, en passant par l'Inconnue, la nouvelle Inconnue et la femme auteur, les instances énonciatrices féminines conçues en quadriptyque lèvent le voile sur les mécanismes épistolaires qui leur concèdent une autorité auctoriale.

Suivant la pratique répandue selon laquelle les stratégies d'authentification de la fiction se concentrent dans le péri-texte, Olympe de Gouges fait précéder son roman d'une « préface pour les dames » où elle prend la parole dans une adresse aux lectrices qu'elle désigne à l'aide de l'apostrophe « Mes très chères sœurs » (489). Ainsi, elle prépare la réception de son roman, puis incite les femmes à l'action et à la solidarité. Sur un pied d'égalité avec elles, la romancière minimise l'écart qui les sépare. Tel un cri de ralliement contre les hommes, mais surtout contre les préjugés que ces derniers font peser sur elles, dont celui selon lequel leur sexe ne serait « propre exactement qu'à conduire un ménage » (489), la « Préface pour les dames » incite à agir. Non seulement il importe de s'unir, mais il faut également donner l'exemple, car « les femmes de la Cour sont les originaux de toutes les copies des classes inférieures » (490) et éviter les pièges que tend la religion tels que le fanatisme, qui « rend la femme encore plus inhumaine » (491). Sexe, classe et religion connaissent un traitement nouveau sous la plume d'Olympe de Gouges qui fait la promotion de la « femme forte » (491).

Au sein du genre épistolaire, l'éditeur acquiert le plus souvent le statut de substitut de l'auteur et remplit neuf fonctions selon Frédéric Calas : celles de découvreur, d'informateur, de publicateur, de copiste, de traducteur, de correcteur, d'organisateur, d'annotateur et de commentateur (*Le Roman épistolaire* 52-55). Dans le roman d'Olympe de Gouges, le personnage de la femme auteur assume ces fonctions¹⁵. Véritable double d'Olympe de Gouges¹⁶, la femme auteur mise en scène signe effectivement la première lettre du roman qui, selon l'usage, « est fondamentale en ce qui concerne l'authentification du document » et constitue aux yeux d'Henri Boyer une « lettre extérieure au recueil proprement dit, et est une sorte d'explication de 'l'éditeur', nous l'appelons 'lettre 0' » (« La communication épistolaire comme stratégie romanesque » 23). Les frontières entre fiction et réalité se brouillent dans ce roman où Olympe de Gouges se projette dans le personnage de la femme auteur, exposant par-là la feinte à laquelle les lecteurs et les lectrices se prêtent volontiers depuis au moins la publication des *Lettres portugaises traduites en français* (1669) de Guilleragues. La triple représentation de la romancière en femme auteur, en épistolière (Mme de Valmont) puis en amoureuse (l'Inconnue puis la nouvelle Inconnue) produit un télescopage d'instances narratives.

¹⁵ Ce personnage écrit à Mme de Valmont : « Le temps presse : le premier volume de mes *Œuvres* est déjà livré à l'impression, et je voudrais y joindre votre roman, persuadée que le public m'en tiendrait compte, je ne vous demande qu'une simple esquisse de faits. » (496)

¹⁶ La femme auteur prétend avoir publié un drame d'Olympe de Gouges : « Le désagréable travail que de mettre l'ensemble dans une correspondance ! Si elle ne m'avait pas autant intéressée je l'aurais abandonnée à la moitié, quoique je l'eusse déjà annoncé dans mon *Homme généreux*. » (550)

L'organisation du roman porte donc atteinte à la tradition épistolaire ne serait-ce que par sa seule structure d'enchâssement.

Le nom de l'épistolière mise en scène, Mme de Valmont, n'est pas sans rappeler celui du héros perfide des *Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos qu'elle imite en se tournant vers la feinte et la dissimulation. De la même façon que le héros que met en scène l'abbé Gérard dans son roman par lettres *Le Comte de Valmont ou les Égaréments de la raison* (1774-1776), Mme de Valmont promeut un nouvel idéal moral et amoureux. Par ce clin d'œil à un roman édifiant qui a su exercer sur son lectorat un véritable pouvoir de conversion, Olympe de Gouges fait anticiper ce que peut une plume féminine, la sienne bien sûr, mais aussi celle des femmes averties qu'elle forme à l'aide de son roman. Au moyen de l'intertextualité, elle pose un regard critique sur les attentes qui pèsent sur le roman épistolaire et sur le discours amoureux.

Si, à l'époque des Lumières, « epistolary novels are almost exclusively preoccupied with the sentimental life and affairs of the heart » (Howland 87), c'est qu'ils poursuivent la tradition sentimentale. Olympe de Gouges n'ignore pas cette spécificité dont elle exploite les ressorts. L'intrigue sentimentale qui forme plus d'un tiers du roman sert de prétexte à Mme de Valmont pour prendre la plume et transmettre sa correspondance au personnage de la femme auteur. Conformément au goût du jour pour les intrigues amoureuses en chassé-croisé, les lettres de Mme de Valmont, signées l'Inconnue puis la seconde Inconnue, assurent le bien-fondé du roman. C'est ce qui explique que le compte des lettres recommence à I après la lettre V lorsque Mme de Valmont revêt ce masque pour la première fois. L'intrigue sentimentale, qui ne peut se résumer à un simple épisode d'ingérence amoureuse¹⁷, prend fin avec la lettre XXVII et est suivie d'une série de lettres à teneur plus formelle qui cessent d'être numérotées après la lettre XXX et qui constituent de véritables pièces à conviction.

En faisant entendre sa voix à travers celles de la femme auteur mise en scène, de Mme de Valmont, dont les renseignements biographiques sont pareils aux siens, puis de l'Inconnue et de la nouvelle Inconnue, Olympe de Gouges organise le roman en fonction d'une série de quatre enchâssements, ce que Carol Sherman appelle « redondance »¹⁸. Si « l'auteur du roman épistolaire au XVIII^e siècle se travestit, cherche à paraître autre, différent de ce qu'il est, prend les traits de l'éditeur, ainsi que les

¹⁷ Marie-Pierre Le Hir fait abstraction de l'intérêt de la dimension sentimentale du roman : « But their relationship sours and ends when Madame de Valmont **meddles** in his love affairs and tries to bring him back to virtue, an *episode* that underscores once again the contrast between aristocratic and bourgeois ethos. » (« Olympe de Gouge's Revolutionary Patriotism » 38)

¹⁸ « These resemblances are only one of the ways in which de Gouges invites the reader to assimilate two characters, the one called *author* and the one named Madame de Valmont, which is another form of redundancy. Each tells a story similar to what is known about the historical author de Gouges, information with which her contemporaries were familiar. » (*Reading Olympe de Gouges* 24.) À ses yeux, la redondance joue le rôle suivant : « Redundancy is perhaps the first principle of didacticism and persuasion. Saying something does not make it so, but saying it repeatedly and with variety may seem to make it so. » (23)

masques de chacun des personnages » (Calas 62-63) au contraire, Olympe de Gouges ne cherche qu'à être elle-même, ce qu'elle réussit en feignant d'être une autre. En préférant des masques transparents plutôt qu'étanches, elle expose les rouages du roman épistolaire ou plutôt l'artifice sur lequel il repose et propose d'en infléchir l'usage. Olympe de Gouges privilégie ainsi une forme de ventriloquie avouée contrairement à l'usage qui réduit à zéro l'autorité auctoriale du romancier ou de la romancière et transforme le pacte de lecture qui, sous sa plume, repose moins sur la crédulité du lectorat que sur sa participation active en tant que représentant de l'opinion publique. Au lieu d'une fiction mise en réel, son roman a tous les traits d'un réel mis en fiction. Non seulement Olympe de Gouges emprunte au roman épistolaire un certain nombre d'attributs pour ménager à son roman et à ses propos une bonne réception, mais elle tire les ficelles d'un théâtre de la dissimulation à travers des mises en scène et des jeux de rôle.

Théâtre de la dissimulation

Dramaturge, Olympe de Gouges, qui a réussi à faire jouer quatre de ses pièces à la Comédie française (Verdier 190), est familière avec les jeux de la scène et l'art de représenter. Comme « les romans du secret semblent en effet s'adosser avec une étonnante constance à une thématique du jeu théâtral » (Meyer 14), il n'est pas surprenant qu'au cœur du *Mémoire de Mme de Valmont* se trouve la mise en scène. Parce que l'objet des lettres de Mme de Valmont a déjà « fourni [à la femme auteur] un sujet théâtral »¹⁹ (495) traité dans la pièce *L'Homme généreux* (1786), le roman se conçoit comme un document authentifiant nécessaire pour seconder son adaptation théâtrale ou plutôt pour « faire disparaître les défauts qui [s'y] sont glissés » (495). Compris comme supplément légitimant, le roman repose sur des procédés théâtraux et plus particulièrement sur des jeux de rôles et de voix qui assurent une dimension performative à la prise de parole féminine. Alors que le roman se donne pour objectifs de divertir ses lecteurs et ses lectrices à l'aide d'un sujet « fort intéressant » (495), de rallier le « sentiment public » (496) pour dénoncer l'injustice sociale dont souffrent les enfants illégitimes, mais aussi de « venger » (496) celles qui sont lésées par les hommes et les aristocrates, Olympe de Gouges donne à lire ce que peut la fiction pour s'interroger sur les manquements de l'ordre établi, mais surtout ce que peut la femme auteur pour y remédier.

Alors qu'Olympe de Gouges fait une avec le personnage de la femme auteur qui à son tour concède à Mme de Valmont la responsabilité du roman, celle-ci se met en scène à deux reprises en écrivant anonymement au Marquis de Flaucourt, son demi-

¹⁹ La femme auteur affirme : « Quand on s'est exposé à donner une pièce dramatique, faite en vingt-quatre heures, j'imagine qu'on peut fort bien lui offrir un récit simple, dépouillé de tout ornement, mais tracé avec les couleurs de la vérité. » (496)

frère²⁰, sous le masque de l'Inconnue puis de la nouvelle Inconnue. Il s'agit d'une stratégie originale et surprenante pour étendre le pouvoir de l'épistolière mise en scène. Le commerce amoureux est l'occasion pour Mme de Valmont de soumettre son interlocuteur à ses principes et à sa volonté. La mascarade qui condamne l'insouciance aristocratique en général et la nonchalance du Marquis de Flaucourt en particulier dénonce l'insensibilité masculine. Le rôle qu'assume l'épistolière amoureuse la dispose à faire l'éducation morale de son interlocuteur. Une première leçon consiste à instituer le respect et l'estime comme fondements durables à l'amour :

Quand vous me verrez à visage découvert, m'assurerez-vous de m'aimer *telle que je suis* ? [...] Alors je pourrais être persuadée que ce n'est point une simple fantaisie, mais une sympathie mutuelle, fondée sur la délicatesse et sur *l'estime* de deux âmes bien nées (502)

écrit-elle au Marquis de Flaucourt dans sa première lettre. Le Marquis s'empresse à acquiescer à ses demandes : « je t'aime, ce n'est point pour ta figure, quoique je sache qu'elle est jolie » (506), lui répond-il. Dans une lettre subséquente, il réitère son sentiment amoureux : « Encore une fois, je vous aime, quoique je ne vous connaisse point. » (512) Non seulement la répétition n'est pas garante de vérité, mais comment le Marquis peut-il aimer celle qu'il avoue ne pas connaître ? Contradictoires et incohérents, ses propos font anticiper un attachement superficiel fondé sur les lieux communs usuels. Dans sa dernière lettre au Marquis, Mme de Valmont, sous le masque de la nouvelle Inconnue, déplore effectivement qu'il n'ait pas assimilé ses leçons : « vous apprendrez un jour qu'un véritable amour naît de la confiance. » (526)

Le Marquis de Flaucourt se présente comme un personnage très peu fiable, ce que l'inconnue prévoyait déjà à la lettre V lorsqu'elle soutenait que son interlocuteur était « un jeune homme qui a la tête exaltée, des sentiments romanesques » (504). Ni son sexe ni son rang ne sont garants d'une conduite exemplaire, ce que le Marquis admet volontiers : « jusqu'à présent l'inconstance m'a promené d'engagement en engagement » (511). Représentant typique des « hommes aimables » (512) ou plutôt des « papillons de la cour » (508) dont la narratrice dénonce les défauts dans une invective ironique²¹, le Marquis de Flaucourt prouve l'insensibilité masculine. Risible, il a tous les torts qu'une amante peut lui reprocher et est peu judicieux comme il en convient lui-même : « Je suis,

²⁰ Il s'agit du fils légitime du Marquis de Flaucourt dont elle se réclame être la fille illégitime.

²¹ Elle écrit : « actuellement ces hommes aimables ne sont plus que des colifichets, des Adonis pompés, bigarrés, masqués, suffisants, mauvais railleurs, passant la matinée dans les rues bottés et fourrés, rossant leurs joquets, pour n'avoir pas rempli ce qu'ils n'avaient point ordonné, montant dans leurs cabriolets, jurant et pestant contre tout le monde, et sans colère, parce qu'il est du bon ton de se fâcher sans sujet, écrasant tout ce qui se rencontre sur leur passage, allant partout, n'entrant nulle part, jamais satisfaits de leur journée, apprenant tout et ne sachant rien, parlant de tout comme des perroquets, jugeant à tort et à travers de ce qu'ils n'entendent pas, et sans rien approfondir : voilà la modèle piquant de nos jeunes gens. » (512)

Madame, dans un labyrinthe inexplicable et tout le fil de ma raison ne peut m'aider à en sortir. » (522) En dépit de ses défauts, le Marquis de Flaucourt demeure invulnérable en raison de son sexe et de son rang. Ce personnage qui, dès sa deuxième lettre, soutient que « son cœur est tout à [l'Inconnue] » (503) et qui, à sa cinquième missive, déclare « brûll[er] d'un feu qui ne s'éteindra qu'au tombeau » (512) n'est fragile que par le cœur. Amoureux, le Marquis de Flaucourt adopte le ton de la soumission, allègue la maladie et appelle la mort. Olympe de Gouges fige ce personnage dans le rôle d'amant éploré et donne à lire un discours conforme à l'idée qu'on se fait de l'amour à la différence près que celui qui s'y soumet est un homme et donc que la relation de pouvoir est inversée ! Grâce à sa nouvelle signature, Mme de Valmont éprouve son interlocuteur : elle le contraint de lui confier la vérité²², le convainc de rompre avec son ancienne maîtresse²³, le soumet à ses conditions²⁴ et le ridiculise. Obligé de se conformer à ce que son amante exige de lui, le Marquis de Flaucourt est représenté dans une posture de soumission. Pour preuve, dès sa deuxième lettre, il jure obéissance : « oui, petit masque, tous mes vœux sont de te plaire, et ma félicité est de t'aimer » (503), acquiesce-t-il. Épistolière habile, Mme de Valmont recourt à différents procédés pour obtenir du Marquis ce qu'elle désire, comme en témoigne la lettre V. Elle met en scène sa propre raison dans un monologue²⁵ et use des informations qu'elle détient sur lui pour feindre « d'être bien instruite » (504), mais aussi pour le prévenir contre toute tentative de dissimulation. Le mode interrogatif²⁶ s'ajoute aux stratégies rhétoriques pour simuler un état de confusion que seul l'acquiescement du Marquis à ses demandes peut apaiser. Plus qu'une simple série de « lettres d'amour relativement banales » (Pacini 209), la « correspondance secrète » (517) qu'entretient Mme de Valmont avec son demi-frère donne à lire un exemple convaincant de ce que Elzbieta Grodek nomme l'« écriture de la ruse » (*Écriture de la ruse*). Étendard de la manipulation narrative, les lettres qui composent ce commerce secret témoignent du pouvoir et du contrôle qu'acquiert Mme de Valmont en feignant

²² Elle écrit : « c'est sans réserve qu'il faudra tout m'avouer, et je verrai bien dans vos discours ce qui se passe dans votre âme. » (513)

²³ Pour rompre avec son ancienne maîtresse, le Marquis de Flaucourt écrit : « Mes parents ont découvert notre liaison : ils m'engagent à la rompre, et je cède au pouvoir ainsi qu'au respect que je leur dois. » (503)

²⁴ Sous le masque de l'Inconnue, Mme de Valmont exige une soumission totale : « Je ne vous verrai qu'après avoir reçu de vous une pleine satisfaction sur tout ce que je vous demande. » (510)

²⁵ Dans une lettre au Marquis de Flaucourt, elle feint de dialoguer avec elle-même : « Sans m'avoir vue, peut-il éprouver un amour durable ? Non. Le bon sens me dit, cela est impossible, et tu t'abuses ; c'est un jeune homme qui a la tête exaltée, des sentiments romanesques. Il en promettra autant au premier objet aimable qui frappera sa vue, puisque tu l'as intéressé sans qu'il t'ait vue. N'importe, je réplique, taisez-vous, ma raison. » (504)

²⁶ L'Inconnue termine sa seconde lettre au Marquis de Flaucourt par une série de questions : « Peut-être, n'est-ce de ma part qu'une simple curiosité ; peut-être aussi me trompai-je sur mes propres sentiments. Enfin, est-ce jalousie ? est-ce la générosité d'avoir voulu vous détourner d'une liaison dangereuse ? ... Puis-je me connaître ? faut-il vous croire ? faut-il céder ? C'est d'après ce que je vous demande, que je jugerai mieux de mon état. » (505)

d'aimer et en gardant l'anonymat. Grâce au masque de l'amour, celle qui montre un autre visage de la féminité²⁷ tire profit de la « codification des comportements sociaux » (Siess 117) pour faire avancer sa quête socio-économique auprès d'un demi-frère sourd à ses demandes. La posture d'amoureuse lui procure un ascendant sur son correspondant qu'elle ne possède pas en tant que fille illégitime.

L'autorité que gagne Mme de Valmont grâce à ses jeux de plume contraste avec le peu d'effet qu'ont les lettres qu'elle envoie à son demi-frère lorsqu'elle assume son identité véritable. Les liens du sang, l'indulgence et la compassion sont peu efficaces pour faire agir son parent en sa faveur. Mme de Valmont comprend qu'elle est devenue « suspecte » à ses yeux et que « ce qui vient de sa part [lui est] insupportable » (516). Pour susciter une réponse et entretenir l'échange, elle est réduite à l'insulter et à le narguer. Elle lui reproche d'être « un enfant gâté » (516) et ridiculise sa conduite ou plutôt les symptômes physiques qu'a entraînés sa relation avec l'Inconnue : « vous ne dormez pas depuis trois semaines ; vous ne sortez plus, et vous avez de la barbe comme un capucin. [...] Venez dîner avec moi, et surtout faites-vous faire la barbe » (517), se moque-t-elle. Elle l'accuse ouvertement de ne pas avoir « le sens commun » et de faire « des sottises comme un écolier de sixième », tout en lui faisant remarquer que l'opinion publique est contre lui : « tout Paris s'amuse de votre aventure du bal » (518), le prévient-elle. En toute connaissance de cause, elle soutient que l'« Inconnue est une chimère » (518) et tente, au nom de l'amitié, de le ramener à la raison. En feignant de lui venir en aide, elle tente d'influencer sa conduite, mais ses tentatives demeurent lettre morte. La courte réponse du Marquis, qui la juge désormais « insupportable » (519), montre bien que Mme de Valmont ne peut rien sur lui lorsqu'elle prend la plume en tant que sœur :

Je ne réponds point aux choses désobligeantes qui sont dans votre lettre, quoiqu'elles soient déplacées : il y a longtemps que je n'ai plus de mentor, et je suis fâché pour vous que vous vouliez en prendre la peine. (519)

Rejetée, Mme de Valmont assume une seconde fois une fausse identité et reprend la plume en tant qu'amoureuse sous le masque de la seconde Inconnue, secrétaire et amie de la première. À sa grande surprise²⁸, elle réussit à duper son interlocuteur une seconde fois, preuve supplémentaire de la crédulité de ce dernier, mais aussi indice « des sottises que peut faire un homme sans caractère » (519). La nouvelle Inconnue qui invoque la faiblesse physique, l'« attaque de nerfs » (521) et qui affirme qu'elle « ne brûl[a] jamais que pour [lui], et [qu'elle] n'aimer[a] jamais que [lui] » (521) reproduit dans sa première

²⁷ Selon Joan Riviere, le masque de la féminité est fort utile pour satisfaire des ambitions généralement reçues comme masculines. (« Womanliness as a Masquerade » 35-45.)

²⁸ Elle écrit au Comte de *** : « Ce qui vous surprendra; c'est qu'avec de l'esprit, il ait donné dans ce nouveau piège. » (519)

lettre au Marquis de Flaucourt les lieux communs du discours amoureux pour le séduire. Alors que le Marquis qualifie d'abord les lettres qu'il reçoit de « beau coup de théâtre » (522), de « piège fort ingénieux » (522) et de « plaisanterie » (523) qu'il estime être l'ouvrage d'un « homme très ridicule » (524), le doute cède la place à l'amour qu'il ne peut cesser d'espérer. L'illusion amoureuse vaut mieux que la réalité aux yeux de cet homme déterminé à faire durer l'erreur :

prolongez mon erreur, si c'en est une; je perdrais trop à être éclairci. Que la chimère du bonheur flatte encore mon espérance ! laissez-moi la jouissance d'un fantôme qui me plongerait dans la tristesse et l'indifférence s'il s'évanouissait. (526)

Bien que la nouvelle Inconnue rompe avec lui²⁹, le Marquis continue de nourrir le rêve d'être aimé et se plaît à croire à « la manière si vraie », « aux caractères de la vérité » (526) et à « la grande apparence de franchise » (527) dont les lettres qu'il a reçues portent les marques. Trompé et content de l'être, le Marquis affiche une conduite qui repose sur des principes futiles et légers. Cette seconde mascarade, qui relève davantage du mensonge que du secret³⁰, s'inscrit bien dans le cadre d'un roman théâtral où l'ostentatoire³¹ met en évidence les accusations qui sous-tendent le discours critique. Véritable mosaïque (Altman167-185), le roman épistolaire s'efforce de créer l'illusion de la continuité. La double mascarade n'est donc pas le produit d'une répétition gratuite, mais s'inscrit dans la foulée du processus de construction narrative où chaque composante se suffit à elle-même tout en faisant partie d'un tout plus large³². À cette seconde mascarade et au plaisir de demeurer la dupe de sa correspondante que réclame le Marquis s'ajoute son incapacité à démasquer son offenseuse en dépit des avis et des hypothèses qu'émet son entourage :

On avait voulu d'abord me persuader que c'était-vous-même ; mais ce propos m'a paru si absurde, que je n'ai pas voulu m'y arrêter. Le vicomte de L..., grand connaisseur, prétend reconnaître votre style ; je crois au contraire qu'il n'y a pas une phrase qui puisse le faire soupçonner ; je m'y connais mieux que lui, et il ne m'en imposera pas sur cet article. Vous me l'assurerez vous-même, que je n'en croirais rien. (531)

²⁹ Elle lui écrit : « Il est décidé qu'il faut renoncer à vous. Adieu l'homme le plus aimable, mais le plus dangereux. » (526)

³⁰ Selon Arielle Meyer, le secret repose sur le processus nécessaire pour cacher une chose qui est, alors que le mensonge dépend des efforts déployés pour faire paraître une chose qui n'est pas. (*Le Spectacle du secret* 32)

³¹ Arielle Meyer est d'avis que « Au théâtral s'adjoindrait ce que nous appellerons l'ostentatoire, dont les textes littéraires n'hésitent pas à jouer. » (*Le Spectacle du secret* 46)

³² Janet Altman fait remarquer le double statut de la lettre « as unity and as narrative unit ». (*Epistolarity. Approaches to a Form* 167)

Crédule, le Marquis est obstiné et ne peut envisager d'avoir tort. Sous la plume d'Olympe de Gouges, le masque de l'amour se révèle ainsi fort efficace pour dénoncer les défauts des hommes, des aristocrates et des amants.

Lorsque l'échange est rétabli entre le frère et la soeur après que Mme de Valmont a mis fin à la mascarade, confirmant que « tout cela n'était qu'un jeu » (527), la narratrice obtient ce qu'elle désire, soit que le Marquis de Flaucourt écrive à ses oncles en sa faveur, grâce au secret dont elle est dépositaire. En effet, les seules marques d'affection et de soutien qu'il lui témoigne sont suivies d'une demande qu'elle seule peut remplir :

Vous voyez par-là, ma chère sœur, que rien ne peut altérer l'amitié que j'ai, et que j'aurai toujours pour vous. Je commence à me consoler de mes Inconnues, et vous seriez fort aimable, si vous me faisiez connaître celles qui se sont si bien amusées à mes dépens. (531)

Parce qu'il est « avant tout objet de désir, un objet désirable et transformable » (Courcelles 23), le secret est source de pouvoir pour celle qui le détient et joue un rôle important au sein d'un discours à visée performative. Puisque les « jeux de secrets sont aussi des jeux de pouvoir » (Courcelles 15), celle qui tient la plume manipule un instrument puissant qui fait concourir désirs et savoirs. Précaire, l'avantage que procure le secret est toutefois de courte durée comme en témoigne le sort de Mme de Valmont, réduite à écrire au perfide valet de son demi-frère, La Fontaine, pour tenter de rétablir le contact avec lui³³. Sans masque ni secret, Mme de Valmont ne peut plus rien sur le Marquis de Flaucourt dont elle « n'[est] plus la sœur, parce qu'[il est] devenu riche » (546). Dépourvue de moyens, elle invoque les nobles principes grâce auxquels les aristocrates se démarquent :

la reconnaissance, le droit du sang, l'amitié fraternelle, la vertu enfin inséparable du véritable homme qui dans tous les temps le distingue du vulgaire, ce point d'honneur, surtout majeur dans tous les âges, qui soutient ses bons principes dans toutes les époques de sa vie, c'est par là que je vous attaque, oui, mon frère, je n'ai point d'autres armes. (547)

Le silence qui accueille sa prière fait anticiper l'effondrement des valeurs perçues comme sûres à la fin de l'Ancien Régime. Les détails financiers que révèle l'échange entre Mme de Valmont et sa mère prouvent l'hypocrisie d'une noblesse qui se dit

³³ Mme de Valmont écrit au perfide La Fontaine qu'elle aurait souhaité éloigner de son frère : « Je préférerais de périr dans le besoin plutôt que de devoir à mon frère des secours par votre négociation. Ce n'est pas pour moi que je m'adresse à vous, c'est pour mon frère, pour sa gloire et son honneur ». (546)

pourtant vertueuse et pieuse : alors que réduite à la misère, Mme de Valmont fait parvenir à sa mère deux fois la somme de 120 livres, la veuve du Marquis de Flaucourt et M. l'Arch... lui remettent 24 livres seulement³⁴. Mme de Valmont comprend que seul l'honneur pourrait conduire son demi-frère à remplir ses promesses. C'est pourquoi elle lui rappelle ce qu'il lui a « offert, promis et réitéré » (548) en citant une de ses lettres et en alludant aux témoins de ses engagements. En dernière instance, elle invoque la vertu, unique force capable de le « ramener » (549) sur le droit chemin espère-t-elle. L'insertion à la fin du roman des vers composés à l'occasion de la mort de son père se présente comme une dernière tentative de la part du personnage de la femme auteur pour seconder les démarches de Mme de Valmont et soumettre le Marquis au règne de la vertu et de l'honneur.

Les efforts que déploie Mme de Valmont pour défendre sa cause montrent bien que ni le droit, ni les liens du sang, ni l'honneur, ni même la religion ne suffisent à la femme dans le besoin pour obtenir ce qui lui revient à juste titre. Au contraire, la femme qui mise sur l'amour obtient plus pour bien moins³⁵, ce contre quoi Olympe de Gouges s'indignera dans la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) où elle reprochera aux femmes leur « administration nocturne » (postambule). Si Mme de Valmont n'obtient pas gain de cause, ce n'est pas en raison d'un échec de la communication, mais bien à cause d'un système de valeurs profondément ancré dans l'injustice et l'inégalité.

En conclusion, le genre épistolaire, laboratoire où éprouver toutes sortes de stratégies narratives pour construire un discours critique sur la société française des Lumières, connaît un traitement nouveau sous la plume d'Olympe de Gouges. Gage de protection et passerelle vers un nouvel horizon, il est l'occasion d'« explorer ce qui est possible » (Groebner 22). À l'aide de la dynamique paradoxale du secret consistant à « montrer qu'on cache » (Meyer 43), Olympe de Gouges donne à lire ce que peut une plume féminine à une époque où les conditions d'écriture lui sont défavorables. Avidement partisane des débats et des discours politiques, elle met en scène dans *Mémoire de Mme de Valmont* un véritable plaidoyer contre les injustices de sexe et de classe qui perdurent à la fin de l'Ancien Régime. L'appel à l'opinion publique fait intervenir une instance de pouvoir généralement étrangère à la fiction, soit celle des lecteurs et des lectrices qui, ensemble, forment une véritable « entité politique active » (Pacini 212) capable de contester ou du moins d'infléchir les règles et les codes de l'ordre établi et de penser une

³⁴ Un particulier en Languedoc écrit à Mme de Valmont que sa « mère reçut, par le courrier qui portait [sa] lettre, cent vingt livres » (542). Dans une lettre à sa mère, Mme de Valmont confirme que « tous les bienfaits [de Mme la Marquise et de M. l'Arch...] s'étendaient jusqu'à vingt-quatre livres » et ajoute qu'elle « recevra par ce courrier encore cent vingt livres et [que] par le courrier prochain [elle] connaît[r]a où va [sa] tendre amitié pour [elle], en sacrifiant le peu de revenu qu'[elle a] pour assurer [son] existence » (543).

³⁵ C'est d'ailleurs ce que le Marquis de Flaucourt admet volontiers dans une lettre à sa sœur : « mais l'amour est plus fort que la raison, et quand il la conduit, elle fait merveille. » (518)

société plus juste et équitable. Grâce au *Mémoire de Mme de Valmont*, Olympe de Gouges montre bien que la fiction et plus précisément le roman peuvent servir de portail à l'action sociale, politique et littéraire. À défaut de monter à la tribune, Olympe de Gouges harangue son audience du haut de sa plume.

OUVRAGES CITÉS

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.
- Barthes, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications* 11 (1968) : 84-89.
- Beaulieu, Jean-Philippe, et Andrea Oberhuber, éd. *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel, 1500-1940*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.
- Beckstrand, Lisa. « Olympe de Gouges: Feminine Sensibility and Political Posturing. » *Intertexts* 6 (2002): 185-93.
- Beebee, Thomas O. *Epistolary Fiction in Europe 1500-1850*. Cambridge: Cambridge UP, [1999] 2006.
- Blanc, Olivier. *Olympe de Gouges : une femme de libertés*. Paris : Syros/Alternatives, 1989.
- Boyer, Henri. « La communication épistolaire comme stratégie romanesque. » *Semiotica* 39 (1982) : 21-44.
- Calas, Frédéric. *Le Roman épistolaire*. Paris : Armand Colin, [1996] 2007.
- Carrell, Susan Lee. *Le Soliloque de la passion féminine ou Le dialogue illusoire : étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*. Paris : J.-M. Place, 1982.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Vol. 1. Paris : Gallimard, [1980] 1990.
- Cioranescu, Alexandre. *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*. Genève : Slatkine Reprints, [1969] 1999.
- Courcelles, Dominique de, éd. *D'un principe philosophique à un genre littéraire : les 'secrets'*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- Cron, Adelaïde. « Rôles sociaux et dédoublement des instances d'énonciation dans le *Mémoire de Madame de Valmont* d'Olympe de Gouges. » *Une langue à soi : propositions*. Éd. Cécile Lignereux et Julien Piat. Bordeaux : Pessac, 2009. 159-77.
- Dejean, Joan. « The (Literary) World at War, or, What can Happen When Women go Public ». *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*. Éd. Elizabeth Goldsmith and Dena Goodman. Ithaca : Cornell UP, 1995. 116-29.
- Gouges, Olympe de. *L'Homme généreux*. Paris : Knapen & Fils, 1786.
- . *Mémoire de Mme de Valmont. Romans de femmes du XVIII^e siècle*. Éd. Raymond Trousson. Paris : Robert Laffont, [1786] 1996. 489-551.
- . *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Paris : Mille et une nuits, [1791] 2003.
- Giraud, Yves, et Anne-Marie Clin-Lalande. *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France : des origines à 1842*. Fribourg : Éditions universitaires, 1995.
- Grodek, Elzbieta, éd. *Écriture de la ruse*. Amsterdam : Rodopi, 2000.

- Groebner, Valentin. *Who are you? Identification, Deception and Surveillance in Early Modern Europe*. New York: Zone Books, 2007.
- Groult, Benoîte, éd. « Introduction. » *Olympe de Gouges. Œuvres*. Paris : Mercure de France, 1986. 9-65.
- Howland, John W. *The Letter Form and the French Enlightenment. The Epistolary Paradox*. New York: Peter Lang, 1992.
- Kuizenga, Donna. « Writing in Drag: Strategic Rewriting in the Early Epistolary Novel. » *Studies in Early Modern France* 8 (2002): 149-72.
- Le Hir, Marie-Pierre. « Olympe de Gouge's Revolutionary Patriotism. » *The National Habitus. Ways of Feeling French, 1789-1870*. Éd. Le Hir. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2014. 35-76.
- Malingret, Laurence. « Le théâtre d'Olympe de Gouges entre norme et subversion. » *Femmes auteurs du XVIII^e siècle. Nouvelles approches critiques*. Éd. Angeles Sirvent Ramos et al. Paris : Honoré Champion, 2016. 187-96.
- Martin, Angus A., et al. *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*. Londres : Mansell, 1978.
- Maza, Sarah. *Vies privées, affaires publiques. Les causes célèbres de la France prérévolutionnaire*. Trad. Christophe Beslon et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Fayard, [1993] 1997.
- Meyer, Arielle. *Le Spectacle du secret*. Genève : Droz, 2003.
- Mousset, Sophie. *Olympe de Gouges et les droits de la femme*. Paris : Félin, 2003.
- Noack, Paul. *Olympe de Gouges (1748-1793) : courtisane et militante des droits de la femme (1748-1793)*. Paris : Éditions de Fallois, 1993.
- Offen, Karen. *Les Féminismes en Europe 1700-1950*. Trad. Geneviève Knibiehler. Rennes : PU Rennes, 2012.
- Omacini, Lucia. *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- Pacini, Giulia. « 'Celle dont la voix publique vous a nommé le père': Olympe de Gouges's *Mémoire de Madame de Valmont* (1788). » *Women in French Studies* 9 (2001) : 207-19.
- Ramos, Angeles Sirvent. « Fonction des préfaces dans l'œuvre d'Olympe de Gouges. » *Femmes auteurs du XVIII^e siècle. Nouvelles approches critiques*. Éd. Sirvent Ramos et al. Paris : Honoré Champion, 2016. 133-48.
- Rivas, Joshua. « The Radical Novelty of Olympe de Gouges. » *Nottingham French Studies* 53 (2014): 345-58.
- Riviere, Joan. « Womanliness as a Masquerade. » *Formations of Fantasy*. Éd. Victor Burgin, et al. New York : Methuen, 1986 [1929]. 35-45.
- Rousset, Jean. « La monodie épistolaire : Crébillon fils. » *Études littéraires* 1 (1968) : 167-74.
- Sherman, Carol L. *Reading Olympe de Gouges*. New York : Palgrave, 2013.

- Siess, Jurgen. « Cadre normatif et différence des sexes : lettres de femmes du XVIII^e siècle. » *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*. Éd. Claude La Charité et Roxanne Roy. Saint-Étienne : PU Saint-Étienne, 2012. 111-23.
- . « La place des femmes dans la correspondance amoureuse : le cadre normatif de l'épistolaire au XVIII^e siècle. » *Études sur le XVIII^e siècle* 28 (1974) : 117-29.
- Thiele-Knobloch, Gisela. « Quelques thèses sur l'œuvre littéraire d'Olympe de Gouges. » *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*. Paris : Université Paris 8, 1997. 41-51.
- Trousseau, Raymond, « Introduction ». *Romans de femmes du XVIII^e siècle*. Éd. Trousson. Paris : Robert Laffont, 1996. 477-87.
- Vanpée, Janie. « Taking the Podium: Olympe de Gouges's Revolutionary Discourse. » *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*. Éd. Colette H. Winn et Donna Kuizenga. New York : Garland Publishing, 1997. 299-315.
- Verdier, Gabrielle. « From Reform to Revolution: The Social Theater of Olympe de Gouges. » *Literate Women and the French Revolution of 1789*. Éd. Catherine R. Montfort et Jenene Allison. Birmingham : Summa, 1994. 189-221.
- Zaczek, Barbara Maria. *Censored Sentiments: Letters and Censorship in Epistolary Novels and Conduct Material*. Newark : Delaware UP, 1997.