

Le damier, la harpe, la robe salie : médiations et symboles du désir dans l'œuvre romanesque d'Isabelle de Charrière

CLAIRE JAQUIER

Il n'y a rien de moins sentimental que l'œuvre romanesque de Mme de Charrière. On peut cependant y repérer quelques éléments d'une doctrine qui inspire les romans sentimentaux de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui postule – c'est sa thèse principale – le primat du sentiment, libre et spontané, sur la rigidité et la pesanteur des exigences sociales¹. Certains personnages de Mme de Charrière illustrent en effet, par leurs actions ou par leurs discours, la thèse sentimentale. Ce message ne manque pas d'être subversif dans certains romans : les jeunes filles en particulier (Julie d'Arnonville dans *Le Noble*, Honorine dans *Honorine d'Userche* ou Mlle de la Prise dans les *Lettres neuchâteloises*) prononcent avec beaucoup d'énergie leur refus du mariage fondé sur une logique marchande, où l'argent, le rang, mais aussi la beauté, les talents, et les qualités du cœur se traitent comme des monnaies d'échange. Inscrit dans les discours, et quelquefois dans les actes des personnages, le désir de subversion s'épuise, chez Mme de Charrière, avant la fin des romans : le sentiment amoureux rencontre en effet des obstacles plus insurmontables que ceux que la société impose – des obstacles absolus, de nature psychologique ou symbolique, devant lesquels les personnages s'arrêtent, et avec eux le roman. Il n'y a pas de subversion possible en effet face à l'interdit de l'inceste (*Honorine d'Userche*), face à l'indécision du sentiment (*Lettres écrites de Lausanne*), face à l'incompréhension radicale d'un époux (*Lettres de Mistriss Henley*).

Le sentiment ne peut rien contre ces obstacles. On peut dès lors poser deux questions aux romans de Mme de Charrière : l'échec du sentiment est-il le fait de la dureté

des contraintes sociales contre lesquelles il bute, ou signifie-t-il simplement l'impossibilité propre à l'amour, son erreur nécessaire ? La première question implique une interprétation de type socio-historique : Mme de Charrière parle d'un monde étroit et rigide (la société protestante, en Suisse, en Angleterre ou en Allemagne, à la fin du XVIII^e siècle), qui ne saurait admettre l'énergie du sentiment individuel. La seconde question suppose qu'on interroge, justement, cette représentation optimiste de l'amour, fort répandue dans le roman sentimental de la fin des Lumières : l'œuvre de Mme de Charrière me semble offrir un démenti décisif à la vision du sentiment comme force libre, naturelle, juste et autonome, en hostilité avec la loi sociale. Un parcours des formes du récit amoureux, chez Mme de Charrière, apportera quelques confirmations à cette hypothèse.

Les romans de Mme de Charrière sont éminemment polysémiques. Les *Lettres neuchâtelaises*, en particulier, proposent plusieurs lectures, non convergentes, de l'histoire sentimentale qu'elles mettent en scène. Il s'agit d'un roman par lettres à trois voix, celles des trois protagonistes, qui racontent chacun de leur point de vue l'histoire d'amour et de séduction qui les lie.

L'argument du roman est simple : Henri Meyer, jeune Allemand envoyé par son oncle à Neuchâtel pour y faire un apprentissage de négociant, a une brève aventure avec une petite couturière, Julianne, et tombe amoureux de Marianne de la Prise, jeune fille bien née, mais sans fortune. L'histoire de séduction et l'histoire d'amour, au lieu d'être clairement séparées comme devraient l'être les amours basses et les amours légitimes de tout jeune homme bien élevé qui fait son éducation sentimentale, sont au contraire imbriquées l'une dans l'autre, solidaires l'une de l'autre.

Un certain idéalisme sentimental et moral colore le roman : en tentant de sauver Julianne, enceinte de Meyer, du déshonneur, Mlle de la Prise revendique une dignité du sentiment et de l'acte amoureux, ainsi qu'une responsabilité face à eux. Cette action généreuse confirme par ailleurs les propos de Mlle de la Prise : refusant les convenances sociales qui président au mariage des jeunes filles, elle avoue qu'elle préférerait mendier avec l'homme qu'elle aime plutôt que d'épouser un homme riche qu'elle n'aimerait pas. Cette réplique subversive, prononcée en société, provoque une petite scène sensible, avec larmes et attendrissement, qui montre à quel point la thèse sentimentale est partagée par tous les personnages présents.

Mlle de la Prise prend parti explicitement pour la raison du cœur et contre la raison sociale. Le père de Mlle de la Prise, quant à lui, voudrait assurer à sa fille un avenir selon son rang, malgré la pauvreté de la famille : il prouve au comte Max, un ami de Meyer, que le rang et les grâces naturelles de sa fille compenseront largement

la fortune. Mais cette logique marchande paraît un peu obscène au père aimant qu'est M. de la Prise : aussi refuse-t-il de tenir ce discours devant Marianne. Le sentiment – l'amour paternel cette fois – vient là encore se poser en obstacle à l'ordre social.

Au niveau des *discours*, la *doxa* sentimentale apparaît dominante : elle est partagée par M. de la Prise, par Marianne, et par la société qui les fréquente, dont font partie Henri Meyer et le comte Max. Mais dès qu'on quitte les discours des personnages pour s'intéresser à l'*histoire* du roman et à son sens, le primat du sentiment perd beaucoup de son évidence.

Qu'en est-il, d'abord, de la naissance du sentiment amoureux ? L'initiative du désir revient à Julianne : jeune couturière employée par des « maîtresses », elle apporte un jour une robe de bal neuve à Mlle de la Prise. En chemin, elle se retourne sur « un Monsieur qui avoit l'air bien genti, qui avoit un joli habit », et fait une chute :

« J'avois avec la robe encore un paquet sous mon bras, et en me retournant j'ai tout ça laissé tomber, & je suis aussi tombée ; il avoit plu & le chemin étoit glissant : je ne me suis rien faite de mal ; mais la robe a été un petit peu salie : je n'osois pas retourner à la maison, & je pleurois ; car je n'osois pas non plus aller vers la demoiselle avec sa robe salie, & j'avois bien souci de mes maîtresses qui sont déjà souvent assez gringés ; il y avoit là des petits bouèbes qui ne faisoient que se moquer de moi. Mais j'eus encore de la chance : car le Monsieur, quant il m'eut aidé à ramasser toutes les briques, voulut venir avec moi pour dire à mes maîtresses que ne c'étoit pas ma faute. J'étois bien un peu honteuse ; mais j'avois pourtant moins souci que si j'étois allée toute seule. Et le Monsieur a bien dit à mes maîtresses que ce n'étoit pas ma faute ; en s'en allant il m'a donné un petit écu, pour me consoler, qu'il a dit ; & mes maîtresses ont été tout étonnées qu'un si beau Monsieur eût pris la peine de venir avec moi, & elles n'ont rien dit d'autre tout le soir. »²

Cette chute initiale en rappelle d'autres, dans le roman du XVIII^e siècle, ainsi que des accidents de carrosse : la femme qui en est victime se retrouve, littéralement et symboliquement, aux pieds d'un homme, tout disposé à en profiter. Banale métaphore de la chute au sens sexuel, la chute de Julianne est assortie d'un autre symbole : en tombant, la jeune femme laisse tomber la robe de Mlle de la Prise, qui se salit. Cette tache figure par anticipation la tache morale de Julianne, qui va en quelque sorte s'offrir à Meyer, en échange de quelques avantages matériels. Par l'intermédiaire de sa robe – signe social et moyen de séduction tout à la fois –, Marianne de la Prise se trouve être en tiers entre Julianne et Henri Meyer ; la couturière parle d'elle aussitôt au jeune homme, comme d'« une fort bonne demoiselle, et une des plus genties de Neuchâtel ». Le désir de Julianne pour Meyer est intimement combiné au désir social : c'est en effet le « joli habit » autant que « l'air bien genti » qui ont attiré son attention ; elle est très fière, en outre, « qu'un si beau Monsieur eût

pris la peine de venir avec [elle] ». Mais consciente aussi que ce Monsieur n'est pas pour elle, elle l'adresse en quelque sorte à Mlle de la Prise.

La robe et la chute, symboles assez transparents au début du roman, sont exploités par la suite comme de véritables instruments de l'invention romanesque. Ils réapparaissent dans le récit que fait Meyer de sa première rencontre avec Marianne : lors d'un concert, il reconnaît la jeune fille à deux choses qui se portent et qui se trouvent ainsi réunies dans une fonction analogue : son nom (Julianne le lui avait dit) et sa robe (qu'il avait ramassée). La qualité sociale (le nom de la Prise est flatteur aux oreilles de Meyer) est d'emblée associée à la parure du corps, à l'attrait physique. Ainsi, la première surprise érotique est loin d'être spontanée : elle advient par la médiation du prestige social, et par la médiation de la robe, reconnue et déjà érotisée par la chute de Julianne. La robe de Marianne porte en effet l'empreinte de la salissure, et donc de la chute de Julianne. On l'apprend grâce à une lettre de Julianne, qui raconte ce qui s'est passé le lendemain de sa rencontre avec Meyer :

«[...] le lendemain il [Henri Meyer] vint demander si on avoit bien pu nettoyer la robe, & on avoit fort bien pu la nettoyer, & même mes maîtresses avoient fait un pli où ça avoit été sali, que Mlle de la Prise avoit trouvé qui alloit fort bien : car je lui avois raconté toute l'histoire, & elle n'avoit fait qu'en rire, & m'avoit demandé le nom du Monsieur ; mais je ne le savois pas.»³

Marianne porte avec plaisir, et en connaissance de cause, une robe dont le pli accuse et camoufle à la fois la tache, c'est-à-dire la faute de Julianne. D'une certaine manière, elle consent au désir de Julianne. Ce symbole de la robe, avec sa tache et son pli, peut sans doute être interprété comme une tentation subversive : Julianne offre ses services à Marianne, mais aussi sa faute ; Marianne les accepte, comme pour avouer qu'elles sont égales toutes deux devant le désir et la sexualité, alors même qu'elles ne le sont pas socialement.

Le symbole de la chute est repris dans la scène du concert, laissant entendre que la surprise des sens affecte les deux jeunes femmes de la même manière. Meyer regarde Mlle de la Prise avec insistance, elle rougit et laisse tomber sa musique. Elle ne tombe pas comme Julianne – elle n'est pas une fille du peuple –, mais signale son trouble par la chute de sa partition. En outre, Meyer craint de faire tomber Marianne :

«J'aurois bien voulu oser lui donner la main pour la reconduire à sa place ; & sûrement j'l'aurois fait, sans la confusion où j'étois de ma distraction & de ma maladresse. Je craignois de faire encore quelque sottise. Peut-être aurois-je fait un faux pas en descendant le petit escalier et l'aurois-je fait tomber : je frémis quand j'y pense.»⁴

La peur de faire tomber la demoiselle apparaît bien, si l'on compare la scène à la chute initiale de Julianne, comme un désir de séduction.

Les deux symboles de la chute et de la robe essaient dans la suite du roman, comme pour rappeler, épisodiquement, qu'entre Meyer et Marianne il y a Julianne, c'est-à-dire de la boue, de l'argent, du sexe vénal. Vers la fin du roman, Meyer fait le récit d'un dimanche de verglas où, accompagné d'un ami, il rencontre dans la rue Mlle de la Prise avec deux autres demoiselles. Comme lors du concert, Meyer craint de voir tomber Marianne : « je crois que je voulois les empêcher d'avancer, croyant voir déjà Mlle de la Prise sur le pavé, blessée, meurtrie, quelque chose de pis peut-être ». Les deux hommes soutiennent les jeunes filles, puis rencontrent Julianne, « à qui de petits garçons jetoient des boules de neige pour la faire tomber ». Meyer indigné soufflette les enfants, mais ne peut pas secours lui-même à Julianne : « voyant près de-là un homme de bonne façon, je l'ai prié le plus honnêtement que j'ai pu, de conduire la fille où elle vouloit aller »⁵. Meyer retourne vers les demoiselles, qui lui demandent s'il connaissait cette fille ; il commence son récit, mais s'interrompt bien vite, laissant la petite compagnie dans un silence troublé. Rien ne se dit dans cette scène, mais tout y est symbolique : alors qu'il a déjà rompu avec Julianne, Meyer reconnaît en quelque sorte, devant Marianne, qu'il a été le séducteur de la petite couturière.

La robe apparaît une dernière fois lors d'un bal, à la fin du roman, lorsque Marianne contraint Meyer à avouer son aventure avec Julianne. Mlle de la Prise rapporte en effet à Meyer la confidence que Julianne lui a faite : elle est enceinte de ses œuvres. Meyer promet une réparation (il entretiendra la mère et l'enfant à naître) mais Mlle de la Prise prend en charge les secours, s'assurant ainsi que Meyer ne reverra jamais Julianne. L'action généreuse et le pardon de Marianne sont dignes du roman sentimental, mais ils ont aussi un autre sens : la générosité cache à peine le côté intéressé de l'action justicière de Marianne qui, Julianne une fois sauvée, aura le champ libre auprès de Meyer. L'amour de Marianne s'achètera au prix du sacrifice de Julianne : certes, elle ne sera pas abandonnée à sa honte, mais l'oncle de Meyer décide de la faire accoucher secrètement en Allemagne, de garder l'enfant et de renvoyer la mère aussitôt.

Pourtant, lors du bal, la scène de réparation des torts ne s'en termine pas moins par une déclaration sensible et émouvante de Meyer : « J'étois assis à côté d'elle : je me suis baissé jusqu'à terre. *Qu'avez-vous laissé tomber ?* m'a-elle-dit ; *que cherchez-vous ? Rien. J'ai baisé votre robe. Vous êtes un ange, une divinité !* »⁶ Les symboles de la chute et de la robe reviennent ici pour la dernière fois, mais leur valeur est inversée : c'est Meyer qui tombe aux pieds de Marianne, en signe de respect (et non de soumission érotique comme c'est le cas lors de la chute de Julianne) ; et la

robé devient un signe de pureté et d'angélisme. Les deux symboles n'ont pas perdu pourtant leur sens bas : la polysémie, dans cette scène, est remarquable. Par le baiser à la robe, Meyer déclare son amour à une jeune fille vertueuse et innocente ; mais cette robe rappelle aussi que Marianne doit son amour à une fille du peuple, qu'elle a acquiescé à sa faute et qu'elle l'a enfin, d'une certaine manière, sacrifiée. Deux messages coexistent ainsi dans cette scène : l'un sentimental et explicite, l'autre cynique et crypté.

Tout l'art romanesque de Mme de Charrière consiste à donner à ces deux messages un statut textuel différent : la leçon sentimentale est explicite, elle est lisible dans les discours et dans les actes ; la leçon cynique est cryptée et se réfugie dans le réseau symbolique du roman. Mais les symboles du roman ne peuvent être ramenés à un seul message : la chute et la robe sont certes, prioritairement, des symboles du désir ; mais leur pouvoir consiste surtout à abattre les frontières symboliques qui balisent l'espace social : en effet, la robe salie fait apparaître une grande proximité entre des choses que la morale reçue sépare radicalement : le désir et l'ambition sociale, le sentiment et la sexualité, l'égoïsme et la bienfaisance, la considération sociale et la souffrance intime. La robe révèle l'ambiguïté du désir, par éclairs successifs : à la fois vrai et leurré, trivial et sublime, spontané et aliéné. Outre cette polysémie symbolique, la robe est un objet, qui produit dans le texte un effet de réel : elle renvoie à une réalité socio-culturelle précise, au monde des petites couturières et à celui des filles de la bonne société qui ont besoin de robes pour leurs bals.

L'œuvre de Mme de Charrière est tout encombrée d'objets qui ont, comme la robe de Mlle de la Prise, cette fonction de symboles migratoires : insignifiants à première vue, ils parcourent le texte tel un signifiant neutre, telle une carte blanche qui vient brouiller les règles du sens, dans le roman. Ils n'en demeurent pas moins des objets concrets, le plus souvent liés au corps, et chargés de résonances imaginaires.

Au début de *Trois femmes*, une harpe joue le même rôle que la robe dans les *Lettres neuchâteloises*. Emilie, jeune émigrée française, vient de perdre ses parents, sa patrie et sa harpe. Elle en trouve une toute neuve, un soir, dans son jardin, et apprend par Joséphine, sa servante, que c'est le jeune seigneur du lieu, Théobald, qui l'a fait déposer là par l'intermédiaire de son domestique Henri. Il y a d'emblée, entre Emilie et Théobald, cette harpe, obtenue par les complaisances de Joséphine à l'égard d'Henri : « jamais encore, raconte Joséphine, il n'avoit osé venir la nuit dans ma chambre ; la harpe et la musique l'avoient comme ensorcelé »⁷. Après cette nuit, Joséphine se retrouve enceinte : Emilie réparera la faute de sa servante en exigeant d'Henri qu'il l'épouse.

Dans les *Lettres écrites de Lausanne*, c'est un damier qui joue le rôle de médiation et de symbole du désir. Parmi de nombreux prétendants, Cécile (dont la mère décrit par lettres, à une amie, l'éducation sentimentale) a distingué un jeune lord anglais :

«On commençoit à les faire jouer ensemble partout où ils se rencontroient : je n'ai pas voulu qu'elle [Cécile] jouât. J'ai dit qu'une fille qui joue aussi mal que la mienne a tort de jouer, & que je serois bien fâchée que de sitôt elle apprît à jouer. Là-dessus le jeune Anglois a fait faire le plus petit damier et les plus petites dames possibles, & les porte toujours dans sa poche. Le moyen d'empêcher ces enfans de jouer ! Quand les dames ennueront Cécile, il aura, dit-il, de petits échecs.»⁸

Lorsque le jeune lord apprend les échecs à Cécile, les deux jeunes gens connaissent un moment d'extase érotique. L'épisode, dont la mère a été témoin, est suivi d'un sermon de celle-ci, qui apprend à Cécile qu'une jeune fille ne doit à aucun prix montrer qu'elle est troublée par un homme. Cécile, dès lors, trompe le jeune Anglais sur ses sentiments, refuse le tête-à-tête des échecs et s'initie aux jeux de cartes. Elle le trompe, elle se rend compte bientôt qu'elle s'est trompée dans son désir : «je ne pense pas qu'il me préfère à son cheval, à ses bottes neuves, ni à son fouet anglais.»⁹

L'impossibilité de cet amour est comme préfigurée par le petit échiquier : tel un jouet, il offre à Cécile et au lord un moyen de symboliser un premier attrait érotique, presque enfantin encore, et voué à l'échec. Cécile apprend que le désir est un jeu où il y a toujours de l'erreur, et de la tricherie. Les dames, les échecs, qui permettent une certaine maîtrise imaginaire de la situation amoureuse, proposent aussi un jeu sur le signifiant : les deux jeunes gens jouent d'abord aux *dames*, puis, se montrant trop enfants pour y réussir, tentent les *échecs*, et de fait font échouer leur relation.

La contradiction habite le sentiment amoureux ; la robe, la harpe, l'échiquier, disent l'ambiguïté qui affecte le sentiment : l'échec, l'erreur, la bassesse, le sacrifice d'autrui viennent miner l'évidence du désir, qui ne connaît jamais de fin heureuse. Par la présence de symboles épars, les romans de Mme de Charrière désignent la dynamique du désir, qui ne se satisfait jamais d'un sens clos et définitif. De même que le symbole renvoie à un sens qu'il cache et révèle à la fois, le désir amoureux renvoie à un autre désir. Souvent en effet, dans l'œuvre de Mme de Charrière, les intrigues amoureuses, inachevées ou réduites à l'échec, apparaissent comme les métaphores d'une autre quête : c'est que l'amour, ici, est une tentative

de réparer un manque, une perte originels. Dans la suite aux *Lettres écrites de Lausanne*, Caliste prend la place, dans le cœur de William, du frère très aimé qu'il vient de perdre. Dans les *Lettres de Mistriss Henley*, l'héroïne, au moment où elle se marie par devoir, rappelle son chagrin à la mort d'un jeune homme qu'elle aimait et qui lui était destiné. Dans *Sir Walter Finch et son fils William*, le narrateur poursuit l'image d'une femme perdue à jamais. Il y a toujours une perte à l'origine du sentiment amoureux : pour la combler, le désir cherche des substituts, qui se révèlent approximatifs, ou décevants.

La quête amoureuse symbolise, très souvent, une perte plus grave encore que celle d'un être aimé : celle de l'origine même. Il y a souvent une ellipse initiale, une erreur, ou une énigme qui affectent la naissance des personnages chez Mme de Charrière : William avait un frère jumeau, mais les deux enfants ont été confondus à la naissance, et on ne sait donc pas lequel est l'aîné. C'est ce qui arrive aussi à l'enfant de Joséphine (dans *Trois femmes*) et à celui d'une dame noble, nés au même endroit et à la même heure : le roturier et le noble ne peuvent plus être distingués. Deux autres jumeaux, un frère et une sœur, dans *Trois femmes*, se retrouvent orphelins dès leur naissance : Constance, l'amie d'Emilie, les prend en charge et propose de les élever en appelant le garçon Charlotte et la fille Charles.

Les cas sont nombreux, on le voit, de ces erreurs, de ces confusions, de ces pertes, de ces deuils originaires – provoqués ou dus au hasard – qui fondent les destinées, en niant les déterminismes les mieux admis : le rang social, le droit d'aînesse, et même la différence sexuelle. Pour ces personnages amputés de leur origine, la quête amoureuse symbolise une quête d'identité : *Honorine d'Userche* le montre exemplairement. Honorine, l'un des meilleurs partis de France, aime Florentin, un jeune garçon « qui ne connaît ni père ni mère, et qu'on appelle *le beau* »¹⁰. Comme Julie dans *Le Noble*, Honorine met à l'épreuve la résistance des grands symboles de la société d'Ancien Régime, et en particulier celui du nom. Florentin n'ayant pas de nom, elle lui en invente un, ainsi qu'un titre : Florentin sera le chevalier de Vienne. Par ce baptême sauvage, elle déconstruit la valeur même de tout patronyme, en rappelant son arbitraire : « Qu'est-ce qu'un nom ? La chose du monde la plus indifférente : des lettres, un son, dont il est trop heureux qu'on puisse tirer parti. S'approprier une chose si vaine, c'est ne rien voler [...] »¹¹ Honorine méprise le préjugé nobiliaire fondé sur le nom, mais elle va néanmoins utiliser le pouvoir symbolique du faux titre de Florentin, pour faire accepter son amant dans la société qu'ils fréquentent. Ce signifiant vide produit son effet : « le nom a pris »¹², constate le narrateur. Honorine réduit le nom à un pur artifice mais, en acceptant son efficacité sociale, elle reproduit l'ordre où les droits de la naissance prévalent sur ceux de l'amour.

A l'égard des lois sociales, morales ou religieuses, les personnages de Mme de Charrière adoptent souvent l'attitude d'Honorine : un désir de dévoiler la vanité des symboles du pouvoir ou de la morale dominante, et en même temps une soumission à leur autorité. Constance, dans *Trois femmes*, illustre parfaitement cette position :

«Je respecte tous les scrupules, les scrupules religieux, les scrupules de l'honneur, enfin tous, ceux même qui n'auroient point de nom, jusqu'à la soumission à des loix que rien ne sanctionneroit. Mon esprit, si ennemi de tous les autres galimathias, respectera toujours celui-ci. J'aimerai toujours à voir l'extrême délicatesse se soumettre à des règles qu'elle ne peut définir, et dont elle ne sait pas d'où elles émanent.»¹³

Ce respect des formes ritualisées de la vie morale et sociale révèle une intelligence aigüe des conduites symboliques, chez Mme de Charrière. A l'inverse, les conduites apparemment «naturelles» – fondées sur l'immédiateté du sentiment, et légitimées, souvent, par l'idéologie des Lumières – sont déconstruites dans son œuvre. Cette déconstruction, on l'a vu, passe par d'humbles objets, dont les effets, dramatiques et critiques, sont considérables. L'art romanesque de Mme de Charrière déploie là, peut-être, toute son ironie : au moment même où le sentiment prétend mettre à bas les symboles sociaux qui l'entravent, de petits objets insignifiants viennent lui rappeler insidieusement, par leur pouvoir symbolique, justement, que l'amour n'est ni libre ni naturel. Un damier, une robe, une harpe, ouvrent dans le roman un espace de signification singulier, où les évidences du sentiment viennent s'étioler.

NOTES

¹ Cette définition générale – et non péjorative – de la sentimentalité suffira dans le cadre de la présente étude. Pour être plus précis, il faudrait donner les définitions respectives de termes proches : sensible, sentimental, sentiment, et surtout les situer dans le temps. Pour plus de détails sur l'évolution du sens de ces mots à la fin du XVIII^e siècle, on consultera les travaux de Frank Baasner, et en particulier son livre *Der Begriff « sensibilité » im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988.

² *Lettres neuchâtelaises, O.C.*, t. VIII, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷ *Trois femmes, O.C.*, t. IX, p. 46.

⁸ *Lettres écrites de Lausanne, O.C.*, t. VIII, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰ *Honorine d'Userche, O.C.*, t. IX, p. 181.

¹¹ *Ibid.*, p. 190.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Trois femmes, O.C.*, t. IX, p. 125.