

Special Topic / Dossier spécial :

Les belles lettres dangereuses : Le destin de l'épistolarité littéraire du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle

## La rhétorique épistolaire des passions dans les *Lettres portugaises*

« Curieux destin que celui des *Lettres portugaises* », disait Frédéric Deloffre, grand spécialiste de ce petit ouvrage : « Chef-d'œuvre reconnu de la littérature mondiale, il n'est guère d'œuvre moderne qui ait été l'objet de plus de mauvais traitements. Il n'y a pas longtemps, on ne la trouvait dans les bibliothèques que sous un nom d'auteur faux, affublée de titres variés et tous inexacts, amalgamée parfois avec des « suites » ou des « réponses » venues d'ailleurs, parfois même enlevée à la littérature française<sup>1</sup>. » Afin de mettre en perspective l'originalité littéraire des *Lettres portugaises*, texte aujourd'hui attribué à Guilleragues, mais longtemps demeuré inclassable, plus grand succès de librairie de l'année 1669 et l'un des premiers exemples du roman épistolaire français, on s'attachera d'abord à situer l'œuvre dans le contexte de sa publication ; on s'intéressera ensuite à l'idéologie galante, fort en vogue aux alentours des années 1660, qui était à la recherche d'un langage amoureux de plus en plus sophistiqué et préparait le terrain au roman épistolaire ; on se penchera enfin sur la rhétorique des passions, héritée de l'antiquité, mais revivifiée au XVII<sup>e</sup> siècle, qui fournissait des moyens d'expression indispensables à la poésie classique.

### I. Une stratégie éditoriale

Les *Lettres portugaises traduites en français* ont été publiées sans nom d'auteur le 4 janvier 1669 chez le libraire parisien Claude Barbin. Dans un avis « au lecteur », l'éditeur de ces lettres se flatte de procurer au public un texte qui circulait probablement sous forme manuscrite et qui aurait déjà connu un large succès chez les connaisseurs :

J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de recouvrer une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal. J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les

---

<sup>1</sup> « Avant-propos », dans *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, « folio classique », 1990, p. 9.

## KATSUYA NAGAMORI

chercher avec tant d'empressement, que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer. Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ni de celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. Il est difficile qu'elles n'eussent enfin paru avec des fautes d'impression qui les eussent défigurées<sup>2</sup>.

Les *Portugaises*, comme on appelle désormais couramment ces lettres, ont connu aussitôt un vif succès dont témoignent plusieurs réimpressions et même des réponses et des suites apocryphes. C'est dans une édition étrangère, publiée en cette même année 1669, que des informations plus précises viennent compléter les explications données par l'édition originale de Barbin. L'avant-dernière phrase de l'avis « au lecteur » y est remplacée par celle-ci :

Le nom de celui auquel on les a écrites est Monsieur le chevalier de Chamilly, et le nom de celui qui en a fait la traduction est Cuilleraque [*sic*], il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques<sup>3</sup>.

Ces détails concernant les noms du destinataire et du traducteur (et non du destinataire; notons-le) des *Lettres* ne sont pas confirmés par d'autres témoignages de l'époque, mais ce « Cuilleraque » n'était pas difficile à identifier : il s'agit de Guilleragues (Gabriel Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues, 1628-1685), un courtisan célèbre qui fréquentait les milieux cultivés, ami de Boileau et de Racine, et qui deviendra secrétaire ordinaire de la chambre du roi, puis ambassadeur en Turquie en 1677.

Or, dès 1669, Gabriel Guéret, un critique littéraire avant la lettre, a mis en doute l'authenticité des *Lettres Portugaises* dans un ouvrage qui restera longtemps inédit, *La Promenade de Saint-Cloud*. L'ouvrage se présente sous forme de conversations entre amis, à la manière du récit-cadre employé dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, paru également en cette année 1669. L'un des personnages, Oronte, tout en constatant l'immense succès des *Lettres portugaises*, y voit une habileté commerciale du libraire :

Voudriez-vous, répartit Oronte, juger de la bonté des livres par le débit ? Il me semble, poursuivit-il, qu'il y en a d'excellents qui pourrissent dans les boutiques, pendant que d'autres qui ne valent rien se débitent avec chaleur. Il ne faut pas aller plus loin que les *Lettres portugaises*. N'est-il pas surprenant combien il s'en est vendu ? Et je n'en vois point d'autres

---

<sup>2</sup> « Au lecteur », éd. Deloffre, p. 73.

<sup>3</sup> *Lettres d'amour d'une religieuse écrites au chevalier de C., officier français en Portugal*, Cologne, Pierre du Marteau, 1669, p. 4. Nous avons modernisé l'orthographe.

## LA RHÉTORIQUE ÉPISTOLAIRE DES PASSIONS DANS LES *LETTRES PORTUGAISES*

raisons, si ce n'est le charme de la nouveauté, et qu'on a pris plaisir de lire des lettres d'amour d'une religieuse, de quelque manière qu'elles fussent faites, sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artificieux, qui ne cherche qu'à surprendre le public.

— Que vous souciez-vous, interrompit Cléante, qu'elles soient véritables ou non, pourvu qu'elles soient bonnes ? N'ont-elles pas beaucoup de tendresse<sup>4</sup>?

La faible défense des *Lettres* par Cléante est immédiatement contestée par le narrateur, lequel porte une appréciation sévère sur la qualité des sentiments exprimés dans ces *Lettres* et oppose une sèche réfutation à l'opinion favorable dont l'avis « au lecteur » se faisait l'écho. La qualité du style, qu'il juge trop répétitif, ne lui inspire pas un jugement moins cinglant :

— Il y a sans doute, repartis-je, quelque tendresse dans ces lettres, si vous la faites consister dans les mots passionnés, comme les *hélas* ! etc. Mais si vous la mettez dans les sentiments, à peine en trouverez-vous qui soient remarquables. Et en vérité, n'est-ce pas une grande misère, quand il faut lire un livre pour si peu de chose ? D'ailleurs, il n'y a pas même de style ; la plupart des périodes y sont sans mesure ; et ce que j'y trouve de plus ennuyeux, ce sont les continuelles répétitions, qui rebattent ce qui méritait à peine d'être dit une seule fois. Voilà franchement ce qui m'en a dégoûté. Car je ne suis pas, comme vous croyez, de ceux qui ne trouvent rien de bon, si on ne le leur garantit véritable<sup>5</sup>.

La dernière de ses remarques vise à relativiser le succès des *Lettres portugaises*, qui s'expliquerait principalement, à ses yeux, par l'engouement que suscitent auprès du public les écrits présentant un caractère d'authenticité. Cette réflexion exprime en creux la désaffection dont souffre la fiction dans ces années 1660-1670<sup>6</sup>.

On sait que, malgré le témoignage de Guéret, des générations de lecteurs vont continuer à croire à l'authenticité de ces *Lettres*. Fera exception Jean-Jacques Rousseau qui, par intuition ou par misogynie, était convaincu que l'auteur des *Lettres portugaises* était un

---

<sup>4</sup> Gabriel Guéret, *La Promenade de Saint-Cloud* [1669, 1751] ; cité par Anne-Marie Clin-Lalande, dans l'introduction de son édition des *Lettres de la religieuse portugaise*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 17-18. Nous soulignons.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

<sup>6</sup> Charles Sorel en fait état dans sa *Bibliothèque française* (1664) : « Beaucoup de gens se plaisent davantage au récit naturel des aventures modernes, comme on met dans les histoires qu'on fait passer pour vraies, non seulement pour vraisemblables. » (Cité par Deloffre, éd. cit., p. 37.)

homme<sup>7</sup>. Et ce n'est qu'en 1926 que le doute apparaît enfin au grand jour, avec la découverte par un chercheur américain, F. C. Green, du privilège accordé à Barbin.

[En marge : *Barbin*]

*Ce jour d'huy 17 novembre 1668 nous a este presente un Privilege du Roy donne a Paris le 28 Octobre 1668 signe Mageret pour cinq annes [sic] pour un Livre Intitule Les Valantains [sic] Lettres portugaises Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues [sic]*<sup>8</sup>.

Ce document nous permet de considérer que Guilleragues est bel et bien l'auteur des *Lettres portugaises* (ou, du moins, le traducteur qui bénéficie du droit de publication). Il nous permet aussi d'imaginer le scénario suivant : les *Lettres portugaises* étaient destinées à figurer, parmi d'autres œuvres galantes, au sein d'un recueil assez singulier, voire hétéroclite, *Les Valentins*, dont le titre désigne un jeu de madrigaux épigrammatiques conçu pour le cercle d'Henriette d'Angleterre, que fréquentait Guilleragues<sup>9</sup>. Mû par une intuition dont il est difficile de pénétrer le secret, l'éditeur en a décidé autrement : divisant le privilège qu'il possédait en deux volets, il s'est avisé de remplacer l'ouvrage unique initialement annoncé par une publication séparée des *Lettres portugaises traduites en françois* le 4 janvier 1669, suivie, le 20 août 1669, des *Valentins* augmentés, pour faire bonne mesure, des *Questions d'Amour* de Bussy-Rabutin, lesquelles représentaient un autre genre galant conventionnel. Comme on le voit, c'est bien la stratégie éditoriale

---

<sup>7</sup> « Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun Génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes : ils sont tous froids, jolis comme elles ; ils auront tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme ; ils seraient cent fois plutôt sensés que passionnés. Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les *Lettres Portugaises* ont été écrites par un homme. Or partout où dominent les femmes, leur goût doit aussi dominer : et voilà ce qui détermine celui de notre Siècle. » (Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], dans *Œuvres complètes*, t. V, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 94-95.) Nous avons modernisé l'orthographe et nous soulignons.

<sup>8</sup> *Registre des privilèges accordés aux auteurs et libraires*, BnF, Ms. fr. 21945, f° 71 v° ; cité par Frédéric Deloffre, éd. cit., p. 27.

<sup>9</sup> Sur ce point, voir Jacques Chupeau, « Vanel et l'énigme des *Lettres portugaises* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1968, n° 2, p. 221-228.

d'une publication distincte qui a doté les *Lettres portugaises* d'une authenticité fictive, en dissociant l'œuvre du nom de Guilleragues, bien connu pour son esprit galant. Cela étant dit, l'hypothèse de lettres authentiques écrites en portugais, avant d'être seulement traduites en français par Guilleragues, n'est pas à exclure<sup>10</sup>, d'autant que « traduction » au XVII<sup>e</sup> siècle rimait avec « création ».

S'agissant de stratégie éditoriale, il est intéressant de rappeler ici que le même libraire Claude Barbin avait publié l'année précédente, en 1668, les *Lettres et Billets galants*, constitués de lettres authentiques de Marie-Catherine Desjardins, future Madame de Villedieu, adressées à son amant. D'après les témoignages de l'auteure elle-même, ces lettres auraient été livrées à Barbin, sans son autorisation, par l'indélicatesse de son amant. Afin de dissuader le libraire, elle lui avait adressé une lettre dans laquelle elle expliquait que ce genre de lettres amoureuses n'intéresseraient pas le public :

Mais quand il serait possible que le seul homme qui a des lettres tendres de moi en fût si mauvais ménager qu'il vous fût possible d'en faire imprimer sans mon consentement, croyez-vous qu'une lettre qui est belle aux yeux d'un amant parût telle aux yeux des gens désintéressés ? Non, Monsieur, il y a de certaines fautes dans les lettres d'amour qui font leurs plus grandes beautés, et l'irrégularité des périodes est un effet des désordres du cœur qui est beaucoup plus agréable aux gens amoureux que le sens froid d'une lettre raisonnée<sup>11</sup>.

Sous l'apparence d'une protestation contre la désinvolture du libraire, ces lignes peuvent se lire comme la revendication d'une beauté propre aux lettres d'amour, c'est-à-dire d'une écriture naturelle et spontanée susceptible de toucher les amoureux. En fait, les recherches récentes sur l'œuvre de Madame de Villedieu semblent s'orienter vers l'hypothèse d'une stratégie éditoriale concertée du libraire et de l'auteure, selon laquelle les « *Lettres et Billets galants* sont œuvre de fiction, de cette forme particulière de fiction qui consiste à jouer à ne pas être fictive<sup>12</sup> ». On pourrait parler alors d'une stratégie

---

<sup>10</sup> C'est ce que suggère Anne-Marie Clin-Lalande pour qui la question de l'attribution n'est pas complètement réglée (« Rien ne dit que Guilleragues est l'auteur, et personne n'a vu les lettres de Marianna. ») : « L'hypothèse de lettres authentiques « traduites » nous semble préférable : elle explique des ambiguïtés (naturel et élaboration, style oral de la lettre authentique et style de texte « écrit », mélanges de détails réels et précisions, ordre et désordre, singularité du sujet) et concilie des données inconciliables (Chamilly, Marianna, écrivain français). » (« Introduction », dans *Lettres de la religieuse portugaise*, éd. cit., p. 42-43.)

<sup>11</sup> Marie-Catherine Desjardins (Madame de Villedieu), *Lettres et billets galants* [1668], éd. Micheline Cuénin, Paris, Publications de la Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1975, p. 12.

<sup>12</sup> Nathalie Grande, *Le Rire galant. Usage du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2011, p. 53.

commerciale du libraire en ce qu'elle correspond parfaitement aux attentes du public, toujours curieux de lettres authentiques ; ce serait aussi une stratégie professionnelle pour Madame de Villedieu, puisqu'elle lui offre l'occasion de se distinguer dans le genre épistolaire, sans perdre sa qualité d'auteure.

Rappelons ici la distinction proposée par Roger Duchêne, grand spécialiste de Mme de Sévigné, entre « épistolier » et « auteur épistolaire »<sup>13</sup>. L'épistolier est quelqu'un qui écrit des lettres privées, de vraies lettres, où s'exprimeraient des sentiments authentiques. L'auteur épistolaire est quelqu'un qui songe à la publication et qui se conforme aux lois d'un genre littéraire reconnu : en faisant semblant de s'adresser à une personne singulière, il vise en réalité un public. Cette distinction a certes le mérite de la clarté, mais on peut se demander s'il est toujours possible d'opposer aussi schématiquement la sincérité des sentiments et l'artifice littéraire. N'est-ce pas la coexistence de ces deux éléments qui attire le public visé par le libraire Barbin ? On peut constater en tout cas que le premier roman d'amour épistolaire, les *Lettres portugaises*, naît dans un climat où il importe de donner l'impression qu'il s'agit de vraies lettres, dérobées à l'intimité d'une correspondance, où la spontanéité du style exprime celle des sentiments.

## II. Vers le roman épistolaire

Sur le plan littéraire, il est évident que l'argument avancé par Madame de Villedieu pose le problème de la dichotomie fondamentale entre la lettre galante et la lettre amoureuse, entre le style élégant et maîtrisé, d'une part, et le style naturel et passionné, de l'autre. Cette problématique fait l'objet de la fameuse conversation, « De la manière d'écrire les lettres », insérée dans le quatrième tome de *Clélie*, roman héroïque de Madeleine de Scudéry, publié en 1655 (le texte sera réédité en 1684 dans ses *Conversations nouvelles sur divers sujets*).

Dans cette conversation, l'un des personnages prétend que les lettres amoureuses ne se laissent pas divulguer parce qu'elles sont trop personnelles :

[...] il ne faut pas s'étonner si les lettres galantes font un grand bruit, et si les lettres d'amour en font peu : car on n'écrit les premières que pour être vues de tout le monde, et on n'écrit les autres que pour les cacher. Ceux qui reçoivent une belle lettre d'amitié se font honneur en la montrant ; et ceux qui reçoivent une belle lettre d'amour, se feraient honte en la publiant : ainsi il ne faut pas trouver étrange si l'on en voit si peu de bonnes, de cette dernière sorte. [...] on peut dire qu'encore que les lettres d'amour n'aient pas besoin de ce feu d'esprit qui doit briller

---

<sup>13</sup> Roger Duchêne, « Réalité vécue et réussite littéraire : le statut particulier de la lettre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, n° 2, p. 177-194.

## LA RHÉTORIQUE ÉPISTOLAIRE DES PASSIONS DANS LES *LETTRES PORTUGAISES*

dans les lettres galantes, il faut pourtant qu'il y ait quelque autre chose qui leur tienne lieu de cela, et que le feu de l'amour occupe la place de ce feu d'esprit dont je parle. C'est pourquoi je trouve que le véritable caractère des lettres d'amour doit être tendre, et passionné ; et que ce qu'il y a de galant, de spirituel, et même d'enjoué dans ces sortes de lettres, doit pourtant toujours tenir de la passion, et du respect. Il faut que les expressions en soient plus fortes, et plus touchantes ; et il y faut toujours dire des choses qui aillent au cœur, parmi celles qui divertissent l'esprit. Il faut même si je ne me trompe, qu'il y ait souvent un peu d'inquiétude ; car les lettres de félicité ne sont nullement bien en amour<sup>14</sup>.

Cette opposition de la lettre galante et de la lettre amoureuse témoigne de nouvelles préoccupations esthétiques. De la confrontation de ces deux types d'écriture épistolaire se dégagent de façon nette les deux inflexions majeures de l'esthétique de Madeleine de Scudéry, et se révèlent les tensions fécondes d'où découleront par la suite le roman épistolaire et la poésie galante. D'un côté en effet, avec la lettre galante, Madeleine de Scudéry valorise les marques stylistiques les plus nettes de cette esthétique mondaine : énonciation ludique, grâce enjouée de la *négligence*, diversité et brièveté, et surtout, mise en œuvre de toutes les ressources de l'esprit. Il s'agit avant tout de plaire, et le cadre général dans lequel s'inscrit la lettre galante est celui-là même de la conversation, que Madeleine de Scudéry avait été l'une des premières à mettre en valeur. Principalement tournée vers le public, la lettre galante avait bien des atouts pour prendre place dans le champ des institutions littéraires. La lettre amoureuse, en revanche, ne se conçoit pour la romancière que dans l'espace secret de l'échange intime : l'esprit qui se montre s'efface alors devant les sentiments et les mouvements du cœur, à l'enjouement léger se substituent les marques de la passion, dans la tradition de l'idéal pétrarquiste. Autrement dit, l'enjeu est ici non plus de *plaire*, mais de *toucher*. La passion ajoutée au style naturel confère aux lettres d'amour, et particulièrement à celles des femmes, un caractère plus émouvant encore, qui est conforme au goût du public mondain.

On remarque en effet qu'à partir de 1660 environ, la société mondaine se montre de plus en plus curieuse de l'expression du sentiment, dans la poésie, dans le théâtre et dans la correspondance amoureuse. Ce courant d'intérêt va susciter toute une littérature, dont les *Lettres portugaises* sont, avec les tragédies de Racine<sup>15</sup>, probablement l'une des plus belles réussites : lettres de femmes ou, plus souvent, lettres attribuées à des femmes,

---

<sup>14</sup> Madeleine de Scudéry, « De la manière d'écrire des lettres » [1655], dans « *De l'air galant* » et *autres Conversations (1653-1684)*, éd. Delphine Denis, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998, p. 155-156. Nous soulignons.

<sup>15</sup> Leo Spitzer propose de comparer les cinq *Lettres portugaises* aux « cinq actes condensés d'un drame respectant les unités classiques », en référence à la *Bérénice* de Racine (« Les *Lettres portugaises* », *Romanische Forschungen*, 1954, 65, p. 96).

qui confirment l'idée de la supériorité épistolaire des femmes, capables d'exprimer le langage naturel du cœur sans avoir recours à la rhétorique. La Bruyère, fin connaisseur des ouvrages de l'esprit et d'ordinaire connu pour sa misogynie, ne tarit pas d'éloges sur cette excellence des femmes en matière d'écriture épistolaire :

Je ne sais si l'on pourra jamais mettre dans les lettres plus d'esprit, plus de tour, plus d'agrément et plus de style, que l'on en voit dans celles de Balzac et de Voiture : elles sont vides de sentiments qui n'ont régné que depuis leur temps et qui doivent aux femmes leur naissance. Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire ; elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont que l'effet d'un long travail et d'une pénible recherche ; elles sont heureuses dans le choix des termes, qu'elles placent si juste que, tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nouveauté, et semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent ; il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée qui est délicate ; elles ont un enchaînement de discours inimitable, qui se suit naturellement, et qui n'est lié que par le sens. Si les femmes étaient toujours correctes, j'oserais dire que les lettres de quelques-unes d'entr'elles seraient peut-être ce que nous avons dans notre langue de mieux écrit<sup>16</sup>.

Dans les lettres mondaines et galantes aussi, la rhétorique savante, avec ses structures rigides et ses périodes oratoires, était jugée pareillement déplacée. On pense bien évidemment au naturel et à la spontanéité du style de Mme de Sévigné, mais il y en a beaucoup d'autres exemples au XVII<sup>e</sup> siècle.

Une autre veine littéraire a préparé la naissance du roman épistolaire : il s'agit des lettres insérées dans les romans<sup>17</sup>. On sait qu'elles sont nombreuses au XVII<sup>e</sup> siècle, depuis l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, en passant par les romans héroïques de Madeleine de Scudéry, jusqu'à *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette. Marie-Gabrielle Lallemand, qui a étudié la fonction des lettres insérées dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry, fait la remarque suivante :

On sait que la structure narrative prépondérante est celle du récit enchâssé, fait par un nar-

---

<sup>16</sup> La Bruyère, *Les Caractères* [1688], éd. Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 138-139.

<sup>17</sup> Jean Rousset remarque : « on peut dire que l'histoire de la forme commence au XVII<sup>e</sup> siècle ; les grands romans de l'époque, *Astrée*, *Clélie*, etc..., fourmillent de lettres, souvent importantes, mais toujours insérées dans un texte narratif ; ce ne sont pas des romans par lettres, c'en est tout au plus une phase préparatoire. » (« Une forme littéraire : le roman par lettres », dans *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 67, n. 1.)



## LA RHÉTORIQUE ÉPISTOLAIRE DES PASSIONS DANS LES *LETTRES PORTUGAISES*

rateur intradiégétique à un ou plusieurs auditeurs qui tous sont de parfaits galants hommes. Dans de telles conditions d'énonciation, il est inconcevable de produire des lettres vraiment personnelles, pour d'évidentes raisons de bienséance. Aussi la lettre comme espace d'une écriture intime (avec ses petits faits vrais et l'aveu « sincère » de ses sentiments) apparaît-elle dans la littérature lorsqu'elle n'est pas enchâssée dans un récit mais donnée directement, brute, à lire à un lecteur, sans la médiation censurante d'un groupe d'auditeurs intradiégétiques, et surtout quand la fiction de la lettre vraie rend possible une écriture intime et promet au lecteur un agrément supplémentaire, celui du voyeur. C'est alors le début du roman épistolaire, avec les *Lettres de Babet* de Boursault et surtout les *Lettres portugaises* de Guilleragues. Il y a de ce fait solution de continuité entre les lettres insérées dans le roman et le roman par lettres<sup>18</sup>.

Avec les *Lettres portugaises*, pour la première fois, rompant avec les conventions du roman, une série continue de lettres dotée d'une unité romanesque est publiée de façon séparée et autonome.

D'autre part, ces lettres se présentent sous la forme d'un dialogue tronqué, le récit n'étant constitué que de réponses à des lettres qui manquent. Cette composition, dans laquelle l'amante « parle dans le vide<sup>19</sup> », forme la grande originalité des *Lettres portugaises*, qui rejoignent ainsi la longue lignée, dans la littérature narrative et dramatique, des monologues de femmes. On pense à ces héroïnes légendaires, amoureuses et pourtant abandonnées par leur amant ou leur mari : Didon, Médée, Ariane ou Phèdre. C'est Ovide qui en a fait un genre épistolaire, et ses *Héroïdes* fournissent l'exemple d'un recueil élégiaque composé d'épîtres en vers, chacune formant un texte indépendant, et chacune adressée par une héroïne mythologique à son amant ou à son mari. Comme dans les *Lettres portugaises*, l'héroïne ovidienne est séparée de celui qu'elle aime, et le plus souvent cette séparation est la suite inévitable d'un abandon<sup>20</sup>. Mais, à la différence des *Lettres portugaises*, auxquelles il existe des réponses au niveau de l'histoire (qu'on a toutefois garde de donner, puisqu'elles ne peuvent être que « froides, pleines de redites<sup>21</sup>»), les

---

<sup>18</sup> Marie-Gabrielle Lallemand, *La Lettre dans le récit. Étude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Tübingen, Narr, « Biblio 17 », 2000, p. 224.

<sup>19</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, p. 61.

<sup>20</sup> « Le thème de la femme abandonnée transforme la lettre en expression lyrique du moi, à l'exemple de l'héroïde ovidienne. Dans nombre de lettres d'Ovide, la situation épistolaire n'est qu'une fiction sans vraisemblance, de telle sorte que la lettre est moins destinée à être lue par son destinataire qu'à formuler d'abord un cri de l'héroïne. » (Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2008, p. 582.)

<sup>21</sup> *Lettres portugaises*, Quatrième lettre, éd. Deloffre, p. 93.

*Héroïdes* sont des lettres uniques, demeurées sans réponse au niveau de l'histoire aussi bien qu'au niveau du récit.

### III. La rhétorique des passions

Du fait de leur caractère monodique, les *Lettres portugaises* peuvent se concevoir comme un monologue. Or, la lettre étant un moyen de communication, elle peut revêtir naturellement la forme du dialogue. Une lettre peut donc osciller entre dialogue et monologue, entre l'ouverture vers autrui et la fermeture sur soi. Cette double polarité est illustrée par les *Lettres portugaises* dès leur fameux incipit :

Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! malheureux ! tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause<sup>22</sup>.

Au sujet de cette apostrophe initiale, deux interprétations opposées coexistent<sup>23</sup> : les uns, à commencer par Frédéric Deloffre, refusent d'y voir une personnification du sentiment, estimant que l'expression « mon amour » désigne tout simplement l'amant auquel Mariane s'adresse ; les autres, comme Leo Spitzer<sup>24</sup>, proposent au contraire de lire cette apostrophe comme une adresse au sentiment personnifié. Ces interprétations engagent deux directions différentes de lecture, où les lettres sont vues de manière privilégiée comme un moyen de communication avec l'autre ou comme le lieu d'un repli sur soi et d'une déploration lyrique. On peut ajouter que les deux interprétations trouvent une justification égale dans la pratique lexicale du XVII<sup>e</sup> siècle, et qu'il n'est pas nécessaire que l'ambiguïté de l'incipit soit levée, puisque le désir de communiquer et le besoin de s'analyser constituent les principaux traits de caractère de Marianne.

Il est un fait que ce débat autour de l'apostrophe initiale a contribué à orienter les études critiques vers une conscience aiguisée de la dimension rhétorique des *Lettres portugaises*. Même si certaines dissonances stylistiques sont déjà critiquées par l'un des personnages de *La Promenade de Saint-Cloud* (« la plupart des périodes y sont sans mesure ; [...] ce sont les continuelles répétitions », disait-il), le recours parfois surprenant au style figuré, particulièrement fréquent dans la première lettre, ne s'explique guère que si

---

<sup>22</sup> *Lettres portugaises*, Première lettre, éd. Deloffre, p. 75. Nous soulignons.

<sup>23</sup> Voir la « Préface » de Frédéric Deloffre, éd. cit., p. 50-57.

<sup>24</sup> Spitzer a rectifié son opinion, exprimée d'abord dans « Les *Lettres portugaises* » (art. cit., p. 100), à l'occasion de la parution d'une version allemande de son article en 1959.

l'on admet que l'œuvre a été composée par un écrivain rompu aux subtilités de la rhétorique. D'ailleurs, les figures de style y abondent : personnification et apostrophe initiales (« Considère, mon amour »), question oratoire (« Quoi ? cette absence [...] me privera donc pour toujours de regarder ces yeux [...]»<sup>25</sup>), prosopopée de la mauvaise fortune avec épizeux (« cesse, cesse, Mariane infortunée<sup>26</sup>»), épanorthoses (« Mais non, je ne puis me résoudre [...]»<sup>27</sup>, « Et pourquoi ferais-je des efforts [...]»<sup>28</sup>), répétitions expressives (« Adieu, je ne puis quitter ce papier [...]. Adieu, je n'en puis plus. Adieu, aimez-moi toujours, et faites-moi souffrir encore plus de maux<sup>29</sup>. »), etc. Dès la première lettre, le ton est donné pour l'ensemble : beaucoup de rhétorique, peu de composition, véhémence expressive (exclamations et hyperboles<sup>30</sup>) et désordonnée (répétitions et épanorthoses).

Or, selon Jean-Michel Pelous, spécialiste de la littérature précieuse et galante, le recours à ces procédés rhétoriques était le moyen normal d'exprimer le désordre des passions dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. Cette réflexion s'appuie sur un texte théorique postérieur de quelques années à la publication des *Lettres portugaises*. Il s'agit de *La Rhétorique ou l'Art de parler* de l'oratorien Bernard Lamy, publiée en 1675 :

Ainsi les paroles répondant à nos pensées, le discours d'un homme qui est ému ne peut être égal. Quelquefois il est diffus, et il fait une peinture exacte des choses qui sont l'objet de sa passion : il dit la même chose en cent façons différentes. Une autre fois son discours est coupé, les expressions en sont tronquées ; cent choses y sont dites à la fois : il est entrecoupé d'interrogations, d'exclamations, il est interrompu par de fréquentes digressions ; il est diversifié par une infinité de tours particuliers et de manières de parler différentes. Ces tours et ces manières de parler sont aussi faciles à distinguer d'avec les façons de parler ordinaires que les

---

<sup>25</sup> *Lettres portugaises*, Première lettre, éd. Deloffre, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>30</sup> « In love letters such as those of the supposed nun, it is difficult to isolate particular examples of hyperbole, since the whole context is one of extravagant passion. This is clear from the very first sentence: 'Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance' – the word 'excès' will recur like a leitmotif in each of the five letters. » (Peter France, *Politeness and Its Discontents. Problems in French Classical Culture*, Cambridge University Press, 1992, p. 17.)

<sup>31</sup> Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 302.

traits d'un visage irrité d'avec ceux d'un visage calme<sup>32</sup>.

Répétitions et inflexions brutales du discours, exclamations et interrogations : toute la panoplie détaillée ici est bel et bien à l'œuvre dans les *Lettres portugaises*. Lamy soutient que les figures de rhétorique sont spécialement aptes à traduire la violence des passions portées à leur paroxysme. Il considère, par exemple, que la *répétition* est « une figure fort ordinaire dans le discours de ceux qui parlent avec chaleur ».

Lamy accorde une place privilégiée à la figure de l'*exclamation*, dont l'emploi fréquent frappe les lecteurs des *Lettres portugaises* dès le début de la première lettre (« Ah ! malheureux », « Quoi ? », « Hélas ! », « Mais non », etc.) :

*EXCLAMATION.*

L'exclamation doit être placée, à mon avis, la première dans cette liste des figures, puisque les passions commencent par elle à se faire paraître dans le discours. L'exclamation est une voix poussée avec force. [...] Chaque flot qui l'élève dans l'âme est suivi d'une exclamation. Le discours d'une personne passionnée est plein d'exclamations semblables, Hélas ! ah ! mon Dieu ! ô Ciel ! ô terre ! Il n'y a rien de si naturel. Nous voyons qu'aussitôt qu'un animal est blessé et qu'il souffre, il se met à crier, comme si la nature lui faisait demander secours<sup>33</sup>.

Ensuite vient la figure appelée *doute*, qui représente dans le discours ces irrésolutions dont on peut constater la fréquence dans notre texte :

*DOUTE.*

Les mouvements des passions ne sont pas moins changeants et inconstants que les flots d'une mer agitée : ainsi ceux qui s'y abandonnent sont dans une perpétuelle inquiétude. Tantôt ils veulent, tantôt ils ne veulent pas. Ils prennent un dessein, et puis ils le quittent ; ils l'approuvent, et ils le rejettent presque en même temps. En un mot, l'inconstance des mouvements de leur passion pousse leurs esprits de différents côtés. Elle les tient suspendus dans une irrésolution continuelle, et se joue d'eux comme les vents se jouent des vagues de la mer. La figure qui représente dans le discours ces irrésolutions, est appelée *doute*, dont vous avez un bel exemple dans la peinture que fait Virgile des inquiétudes de Didon sur ce qu'elle devait

---

<sup>32</sup> Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler* [1675], éd. Christine Noille-Clauzade, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998, p. 211-212 (Livre second, chapitre VII : « Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui font les caractères des passions sont appelées Figures »).

<sup>33</sup> Lamy, éd. cit., p. 216-217.

## LA RHÉTORIQUE ÉPISTOLAIRE DES PASSIONS DANS LES *LETTRES PORTUGAISES*

faire quand elle se vit abandonnée par Énée<sup>34</sup>.

Enfin, une figure appelée *épanorthose*, qui signifie *correction*. On constate en effet que rien n'est affirmé dans les *Lettres portugaises* sans qu'aussitôt surgisse une affirmation contraire :

### *ÉPANORTHOSE.*

Un homme irrité ne se contente jamais de ce qu'il a dit et de ce qu'il a fait ; l'ardeur de son mouvement le pousse toujours plus loin : ainsi les mots qu'il emploie ne lui semblant point assez dire ce qu'il souhaite, il condamne ses premières expressions, comme trop faibles, et corrige son discours, y ajoutant des termes plus forts.

*Non, cruel, tu n'es point le fils d'une déesse,*

*Tu suças en naissant le lait d'une tigresse :*

*Et le Caucase affreux t'engendrant en courroux,*

*Te fit l'âme et le cœur plus durs que ses cailloux.* (Virgile, *Énéide*, IV, v. 365-367)

Le nom de cette figure est grec, et signifie *correction*<sup>35</sup>.

Toujours d'après Lamy, les figures qui modifient le rythme du discours traduisent l'ampleur d'un désarroi que l'abstraction des mots serait impuissante à rendre. La langue de la passion se caractérise donc par un certain désordre, mais il ne peut s'agir, pour les contemporains de Guilleragues, que d'un *beau désordre* ordonné selon les lois de l'éloquence. En lisant ces pages consacrées par Lamy à la rhétorique des passions, on pense naturellement aux héroïnes de la tragédie classique et à leurs longues tirades où se déploient les passions violentes portées à leur plus haut degré d'intensité. Et là encore, on peut se référer à un texte théorique du XVII<sup>e</sup> siècle, *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, dont le chapitre intitulé « Des Discours pathétiques ou des Passions et Mouvements de l'esprit » contient le passage suivant :

[...] on pourrait objecter, Que si le Discours pathétique est bien ordonné, et que tout y soit bien conduit par les règles, il paraîtra trop affecté, sentira l'art, et n'imitera pas la nature qui agite l'esprit humain incertainement et confusément, et qui le porte sans ordre et sans règle sur tous les objets, les motifs, et les circonstances de sa passion, selon que les idées s'en rendent présentes. Mais pour y répondre on doit avouer que ce désordre dans les paroles d'un homme qui se plaint, est un défaut qui affaiblit les marques extérieures de la douleur, et

---

<sup>34</sup> Lamy, éd. cit., p. 217. Suit la citation de Virgile, *Énéide*, IV, v. 534-547, traduction de Gilles Boileau, publiée en 1670.

<sup>35</sup> Lamy, éd. cit., p. 218. Suit la citation d'*Isaïe*, LXIII, 11-13.

KATSUYA NAGAMORI

il le faut réformer sur le Théâtre, qui ne souffre rien d'imparfait : C'est où les manquements de la Nature, et les fautes des actions humaines doivent être rétablies : Mais en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y mêler et varier les grandes figures, comme nous avons dit, afin que cette diversité d'expressions porte une image des mouvements d'un esprit troublé, agité d'incertitude et transporté de passion déréglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on réforme ce que la Nature a de défectueux en ses mouvements ; et par la variété sensible des Figures, on garde une ressemblance du désordre de la Nature<sup>36</sup>.

Dans la tragédie, en effet, même les passions les plus violentes, les plus folles, doivent se plier à une composition organisée pour se faire comprendre, pour produire en quelque sorte un désordre ordonné. Racine, par exemple, répond pleinement à ces exigences, lorsqu'il place les discours pathétiques aux moments cruciaux de la tragédie : il trouve lui aussi dans les *Héroïdes* d'Ovide des clefs pour renouveler le type de l'héroïne tragique. Une fois encore, on peut constater que l'expression véritable de la passion échappe aux règles courantes de la communication : le désordre et la répétition qui saturent le discours des *Lettres portugaises* trouvent la même justification stylistique que la tragédie racinienne, leur exacte contemporaine.

\*

On a vu que le succès initial des *Lettres portugaises* était dû au plaisir que le public avait ressenti en aiguisant sa propre sensibilité et en éprouvant sa finesse psychologique au contact d'un discours passionnel sans précédent dans le genre épistolaire. Jean-Michel Pelous affirme que les *Lettres portugaises* ont profondément modifié la littérature galante :

Pour les lecteurs d'alors la preuve est donc faite, grâce à Marianne, qu'il existe une nouvelle manière simple et directe d'écrire sur l'amour qui éclipse toutes les afféteries galantes. Que cette naïveté absolue, attestée par l'authenticité du texte comme par celle des sentiments, devienne ce que l'on prise le plus dans l'expression de l'amour, c'est à soi seul un événement considérable. Toute la littérature galante qui ne cultivait que l'esprit et l'artifice, ne peut manquer de paraître singulièrement pâle après cette révélation : le génie d'une religieuse inconnue l'emporte sur le talent des plus brillants littérateurs<sup>37</sup>.

L'évolution des sensibilités dans les années 1660-1670 a eu pour conséquence le rejet des

---

<sup>36</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, « Sources classiques », 2001, p. 471-472.

<sup>37</sup> Jean-Michel Pelous, *op. cit.*, p. 301-302.

## LA RHÉTORIQUE ÉPISTOLAIRE DES PASSIONS DANS LES *LETTRES PORTUGAISES*

artifices trop subtils de la galanterie et le développement de l'idéal d'un style simple et naturel, souvent associé à l'écriture épistolaire et souvent lié à la parole féminine. On a vu aussi que, dans la lignée des *Héroïdes* d'Ovide, le thème de la femme abandonnée, l'expression pathétique de la souffrance d'amour et l'écriture monologique constituent autant d'éléments qui marquent l'envahissement du genre épistolaire par le genre élégiaque. Mais avec les *Lettres portugaises*, les lettres fictives deviennent une fiction par lettres. Il ne s'agit plus de lettres insérées dans un roman, mais d'un roman qui est uniquement composé de lettres, lettres fictives agencées les unes aux autres pour construire une histoire, ce qui marque la naissance du roman épistolaire.

Katsuya NAGAMORI