

Les Lettres portugaises

I. Le dossier philologique : le problème de l'attribution

- 1) L'histoire de l'attribution
- 2) Critique de l'attribution
- 3) L'avis au lecteur

II. Contexte : expression des amours galantes et précieuses

- 1) L'âge du Tendre
- 2) L'amour galant
- 3) Les Lettres portugaises et la crise de la galanterie

III. Les Lettres portugaises et la tradition littéraire

- 1) La littérature en réseau
- 2) Les lettres portugaises et la littérature épistolaire

IV. Étude des 5 lettres

- 1) Lettre 1
 - a) Rappel : Rhétorique et littérature
 - b) Composition de la lettre, analyse du plan rhétorique
 - c) Étude des phrases 1 et 2
 - d) Interprétation de l'apostrophe initiale
 - e) Généalogie de la passion : quel sens a le mot dans le texte et

au 17^e ?

- f) Suite de l'analyse (Quoi ! -
- 2) Lettre 2
- 3) Lettre 3 et liens avec Les liaisons dangereuses
- 4) Lettre 4

I. Le dossier philologique : le problème de l'attribution

1) L'histoire de l'attribution

Les Lettres portugaises paraissent en 1669, éditées par Barbin sous le titre complet Lettres portugaises traduites en français. Le grand succès de l'œuvre est en partie dû à sa présentation au public comme la traduction de lettres authentiques (avis au lecteur anonyme, les lecteurs imaginent que c'est l'éditeur).

Les doutes sur l'authenticité de ces lettres se manifestent très tôt après la première publication : témoignage littéraire de G. Guérét dans La promenade de Saint-Cloud en 1669, publié en 1888. Ce texte n'aurait pas circulé en-dehors des salons littéraires. C'est un dialogue littéraire où un protagoniste, Oronte, émet des jugements critiques sur les œuvres contemporaines. Il parle des Lettres portugaises qui font l'objet de vives discussions dans les salons, et émet des doutes sur leur authenticité : ce serait une mise en scène à des fins publicitaires. « N'est-il pas surprenant combien il s'en est vendu, et je n'en vois point d'autre raison, si ce n'est le charme de la nouveauté et qu'on a pris plaisir de lire des lettres d'amour d'une religieuse [effet de scandale] de quelque manière qu'elles fussent faites [critique sur la composition, non canonique] sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artificieux [c'est-à-dire un faussaire/un malicieux] qui ne cherche qu'à surprendre le public » (Manuscrit numérisé sur Gallica).

Ce témoignage manifeste l'existence d'un débat à ce sujet au moins dans les salons dès la parution. Pour le confirmer, un autre témoignage publié la même année, : un titre qui se présente comme une continuation des Lettres, Nouvelles réponses aux Lettres portugaises. Dans sa préface, l'auteur anonyme dit ne pas vouloir disputer de la question de l'authenticité des lettres, donc la polémique existe. Édité non pas à Paris mais à Grenoble, pour éviter des poursuites : c'est une édition pirate, il reproduit les lettres sans l'autorisation de Barbin.

Toujours la même année, paraît à l'étranger un texte : Lettres d'amour d'une religieuse écrites au chevalier de C., officier français au Portugal. L'avis de l'éditeur est le même que celui de Barbin : plagiat, sauf la fin auquel a été ajouté : « 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. Il m'a semblé que je ne devais leur déplaire en les rendant publics ». C'est la première fois où les deux noms sont rapprochés au texte ensemble.

Chamilly est bien un officier, qui a combattu au Portugal entre 1667-68 que la France soutenait alors militairement dans sa guerre d'indépendance contre l'Espagne des Habsbourg. L'autre nom a suscité des doutes, à cause de la graphie erronée : on ne sait pas si c'est celui qu'on s'accorde aujourd'hui à présenter comme l'auteur, Guilleragues. C'est un personnage important de la Cour, son nom apparaît dans plusieurs textes de l'époque, souvent mal écrit. Il est connu des historiens par son titre, le vicomte de Lavergne.

Autre pièce : témoignage de Jean de Vanel, dans un recueil d'anecdotes (Histoire du temps, 1685), rapporte une « Histoire de la violette ou du faux comte de Brion ». Ce serait un aventurier français qui aurait rencontré dans un théâtre de Lisbonne une dame voilée, qui lui aurait révélé être l'autrice des lettres. Cette anecdote n'a aucun fondement historique. Dans le même genre, un témoignage de 1672, Médaille curieuse, écrit par un inconnu, le cavalier de Bussière. Il raconte qu'il aurait connu Chamilly pendant un voyage maritime en Crète, où il a effectivement combattu. Il ajoute que, pendant que Chamilly montrait les lettres à un ami, un religieux (donc deux anonymes) s'en serait emparé et les auraient jetées à la mer. C'est un témoignage tout à fait fantaisiste : la défense de l'authenticité des Lettres devient elle-même une fiction.

Troisième pièce : l'identification du destinataire des lettres, supposément Chamilly, a été plus communément admise dans les décennies qui ont suivi la publication, voir les Mémoires de Saint-Simon : « il [Chamilly] avait servi jeune en Portugal, et ce fut à lui que furent écrites ces fameuses lettres portugaises, par une religieuse qu'il avait connu et qui était devenue folle de lui ». C'est un écho d'une rumeur, mais ce témoignage prouve que l'authentification n'avait pas vraiment été réfutée.

Ceux qui doutent de l'authenticité : premier manuscrit daté de 1693, anonyme. L'auteur est un amateur de belles lettres, et a recoupé des commentaires sur les œuvres épistolaires. Il établit une comparaison avec une autre correspondance fameuse à l'époque, Héloïse et Abélard. Il dit que les lettres portugaises « qu'on firent à plaisir il y a 24 ou 25 ans », donc il doute de leur authenticité. A plaisir signifie pour charmer, registre de la fiction.

Guilleragues est cité pour la première fois dans des éditions imprimées, elles lui sont explicitement attribuées dans une édition de 1721 de Pierre Richelet, qui édite un ensemble de lettres : Les plus belles lettres des meilleurs auteurs français, avec des notes. Il écrit : « on les attribue à M. de Guilleragues, secrétaire du cabinet du Roi [ce qui est tout à fait vrai] » donc toujours une rumeur.

Rousseau, apporte sa contribution au débat dans la Lettre à d'Alembert sur les spectacles (1758) : « Je parierais tout au monde que les Lettres portugaises ont été écrites par un homme », il parle de la supposée incapacité des femmes à exprimer les passions. Question de rhétorique, sur l'expression de la passion.

En faveur de l'authenticité, témoignage plus récent : 1810, dans le Journal de l'Empire, Boissonade révèle l'existence d'une note manuscrite qu'il a découverte dans un exemplaire de la première édition de 1669. « La religieuse qui a écrit ces lettres s'appelait

Marianna Alcoforado, religieuse à Beja. Le cavalier à qui ces lettres furent écrites était le comte de Chamilly, dit alors le comte de Saint-Léger ». Des recherches se développent, conduites par des historiens portugais. En 1876, l'historien Branco découvre dans les archives une Maria Anna Alcoforado, qui a vécu à la bonne époque, et religieuse dans un couvent de Beja.

Cette recherche a été acceptée jusqu'en 1926, où un critique anglais et historien de la littérature, Green, publie un article : « Who was the author of the Lettres portugaises ? » Il met en doute la théorie précédente : dans le texte, Mariane indique que sa mère était encore vivante lorsqu'elle écrivait les lettres, là où la biographie montre qu'elle était orpheline. Dans la lettre 4 il est fait mention d'un balcon d'où on voit Mertola, pourtant à 60 kilomètres. Enfin, il souligne l'in vraisemblance de la situation, soit le fait qu'un officier français puisse entretenir une relation avec une religieuse et puisse la fréquenter très facilement.

En plus de ses objections, Green annonce une découverte d'un document, le privilège du roi pour les Lettres. Cela va permettre l'attribution du texte à un auteur, mais le privilège soulève d'autres difficultés. Il dit : « ce jour d'hui 17 novembre 1668 nous a été présenté un privilège du Roi donné à Paris le 28 octobre 1668, pour un livre intitulé Les Valentins lettres portugaises Épigrammes et Madrigaux de Guilleragues. Dans la marge, l'éditeur Barbin est cité : donc un élément d'archives probant. Cet article a convaincu les spécialistes d'attribuer les lettres à Guilleragues.

Depuis, les recherches ont encore progressé, deux savants ont travaillé ensemble : Deloffre et Rougeot. Ils rajoutent un texte de 1669, anonyme et attribué depuis à De Visé, L'amour échappé. Il y fait le portrait d'un personnage appelé Philarque, identifié sans ambiguïté à Guilleragues. « Philarque a bonne mine, l'esprit vif, de bonne compagnie, a beaucoup d'érudition, fait bien des vers, aussi bien que des lettres amoureuses. ».

Ils mettent aussi en avant un article de 1678 paru dans le Mercure de France, qui mentionne la nomination de Guilleragues au poste d'ambassadeur de France à Constantinople. Il est dit de lui : « la réputation où il est, pour ce qui regarde l'esprit, devrait m'engager à vous en faire l'éloge. Mais les ouvrages que nous avons de lui en disent plus que je ne pourrais vous en dire. » En 1678, les seules œuvres explicitement attribuées à Guilleragues étaient quelques vers, parus sous son nom. Ces quelques textes, bien que raffinés, sont insuffisants pour se prévaloir d'une notoriété communément admise, ce qui tendrait à dire que le journaliste fait allusion à d'autres textes, dont tout le monde ou presque savait qu'il en était l'auteur, même s'ils circulaient de manière anonyme.

Ils présentent aussi des éléments biographiques : Guilleragues a occupé la charge de secrétaire de la chambre du roi, un poste très convoité, et a été chargé de recopier sa correspondance. Il a été choisi pour sa fidélité et pour ses qualités d'épistolier : les deux supposent que les Lettres portugaises auraient pu influencer sur ce choix.

Ces preuves internes ont été établies à partir d'un examen du texte même ; les historiens de la littérature ont établi une comparaison avec un corpus de lettres officielles attribuées à Guilleragues, et disent que ces lettres semblent avoir été écrites par la même personne (usage très libre de l'indicatif futur à la place du subjonctif après il est possible que, accord du participe passé de faire et laisser, suivis d'un infinitif, avec le complément d'objet, emploi de sans suivi de l'article partitif de). S'ajoutent des particularités

orthographiques, qu'il est difficile de noter parce que les manuscrits ont été perdus. « devera », « apprendra » etc. Enfin, des éléments de style particuliers, retrouvés dans sa correspondance en tant qu'ambassadeur. Le critique Léo Spitzer a montré que les périodes de Guilleragues sont souvent construites sur le même modèle, une énumération de plusieurs facteurs qui produisent un seul effet. Fonder l'attribution d'une œuvre sur des indices grammaticaux ou stylistiques est toujours risqué, il peut s'agir de coïncidences. Toutefois, dans le cas des Lettres portugaises ces indices viennent s'ajouter aux éléments factuels trouvés dans les archives. Les éditions modernes renvoient à Green pour l'authenticité du texte.

En conclusion : notice biographique de Guilleragues. Il s'appelle Gabriel Joseph de Lavergne, une grande famille aristocratique. Il était vicomte de Guilleragues. C'était l'aîné d'une famille de la noblesse de robe, son père était conseiller auprès du parlement de Bordeaux, où l'auteur est né le 18 novembre 1628. Il reçoit une éducation soignée, sa famille est très cultivée comme le montre l'inventaire de la bibliothèque. Il monte ensuite à Paris, où il est inscrit au Collège de Navarre, où il étudie les lettres classiques et le droit. En 1650, il devient avocat à Bordeaux à la suite de son père. Il s'y endette beaucoup, mais se fait apprécier du prince de Conti qu'il rencontre en tant que gouverneur, il devient son secrétaire et l'accompagne à l'étranger dans des missions militaires. Guilleragues assiste notamment au siège d'Alexandrie en 1657. Il fréquente les gens de lettres de son temps : Molière, le salon de Mme de Sablé, fréquenté par La Fontaine, La Rochefoucauld... Dans les années 1650, une première composition littéraire lui est attribuée : un poème, la Chanson du Confiteor. Il le dédie à Mme. De Longueville, la sœur du prince de Conti. Il se marie en 1658 à Marie-Anne de Pontac. Grâce à sa dot, il peut acheter une charge et devient président de la cour des aides de Bordeaux. Il achète aussi la seigneurie de Monségur. Il reste lié à Conti, parce qu'il est devenu entre temps gouverneur du Languedoc. Dans les années 1660, Guilleragues rencontre Colbert et se lie d'amitié avec son fils, lequel devient son protecteur à la Cour ; Conti est mort en 1666. Guilleragues s'établit définitivement à Paris où il devient secrétaire du duc de Foix, c'est alors qu'il exerce cette fonction que sont écrites les Lettres portugaises et d'autres œuvres. Il devient secrétaire ordinaire de la chambre et du cabinet du roi en 1669. Il fréquente à cette époque Boileau, qui lui dédie une de ses Épîtres, mais également Racine : la composition des lettres portugaises, et certains passages rappellent son style. Il rencontre aussi Mme de Maintenon. En 1675, Guilleragues doit vendre des charges pour payer ses dettes, il collabore au premier journal édité de France, la Gazette de M. Théophraste Renaudot, dont il corrige le style des articles. En 1677, il est nommé ambassadeur de France à Constantinople où il reste deux ans. Son travail satisfait le roi. Il demeure ensuite sur place, où il meurt en 1685.

2) Critique de l'attribution

Le débat n'est pas clos : une petite minorité d'universitaires pensent encore que les lettres sont authentiques. D'autres, plus nombreux, hésitent encore à attribuer la fiction à Guilleragues. C. Aveline publie en 1986 un essai, Et tout le reste n'est rien, la religieuse portugaise avec le texte de ses lettres. C'est la deuxième édition depuis 1951, il n'a pas changé d'avis depuis Deloffre et Rougeot. Il pense que les travaux des historiens portugais sont discutables, que les lettres sont authentiques mais qu'il n'est pas possible d'identifier la religieuse. Il dit que les lettres seraient trop « vraies » pour avoir été inventées par un écrivain ; d'autre part, il est convaincu que le destinataire était bien Chamilly. Il en reconstruit la biographie, mais sans l'étayer historiquement. Il introduit dans son livre une note intéressante, un examen fondé sur la fréquence des relations entre religieuses et laïcs au 17^e au Portugal ce en quoi les spécialistes sont d'accord avec lui. Sinon, rien de très sérieux.

Un deuxième critique universitaire, G. Macchia, publie une thèse en 1965 : il est sceptique quant à l'attribution à Guilleragues. Il se demande pourquoi, après un tel succès, il aurait tenu à conserver l'anonymat ; de plus, Guilleragues a publié d'autres textes et était un personnage public. Il fait un parallèle avec La Rochefoucauld, qui a d'abord fait circuler ses œuvres dans l'anonymat avant de les faire éditer à son nom. Donc difficulté quant au rapport de l'écrivain avec l'œuvre : cela peut être dû à la nature scandaleuse du texte. Dans sa correspondance, on ne trouve aucune mention de l'œuvre.

Un troisième, A. Lebois en 1966 : Je ne crois pas à Guilleragues. Deux critiques nouvelles sont importantes : Lebois souligne un trait de style des Lettres, leur pauvreté lexicale : il estime qu'elle serait le fruit d'une traduction fidèle à un original, donc une vraie lettre. La simplicité d'écriture des lettres est pourtant un caractère typique de l'écriture des lettres dans la langue classique, la clarté est préférée à la richesse expressive. Il reprend ensuite l'article de Green sur le privilège royal : dans ce document, Guilleragues n'est pas cité comme auteur mais comme éditeur, responsable de l'œuvre. En faisant une typologie des privilèges royaux contemporains, c'est une erreur fréquente. Une quatrième, dans l'édition de poche de 1993 : A-M. Clin-Lalande. Elle soutient l'impossibilité, dans l'état actuel de la connaissance, de se prononcer sur l'attribution de l'œuvre. Elle discute l'ensemble du dossier, par exemple les travaux des historiens qui avaient trouvé une contradiction dans la mort de la mère : elle dit qu'il pouvait aussi s'agir de la mère supérieure du couvent.

Le débat est loin d'être épuisé. Il y a des questions connexes, éminemment littéraires : l'ordre des lettres qui n'a pas le même sens selon l'authenticité ou non du texte (projet d'écriture complexe ? Structure, organisation?)

Pour la dissertation, on n'attend pas de prendre position sur ce débat, mais de comprendre qu'il est ouvert, ce sur quoi il repose et ses implications littéraires.

3) L'avis au lecteur

L'avis au lecteur s'inscrit dans ce que Genette appelle les préfaces, au sens large. Il a établi une typologie des préfaces et distingue trois cas. Ou bien l'avis au lecteur, l'introduction... est attribué à l'auteur, présumé ou réel, Genette parle de préface auctoriale ou autographe. Si elle est présentée par un personnage intradiégétique (de l'action), il parle de préface actoriale. Si elle est écrite par une autre personne ou personnage, il parle de préface allographe.

La préface des Lettres portugaises est un cas complexe : la voix se donne comme allographe, mais c'est une construction. Le je ne revendique que la préface, et refuse la paternité des lettres : c'est un texte dénégatif. Ces déclarations créent chez le lecteur un horizon d'attente et tiennent compte d'un lecteur potentiel : l'avis au lecteur crée l'ethos d'un préfacer, qui donne corps à la fiction d'une œuvre. En même temps, il crée par le texte un horizon d'attente, de réception : l'avis au lecteur mentionne des récepteurs (le destinataire, le traducteur, « tous ceux qui s'y connaissent en sentiments »). Le texte en son principe dit qu'il a déjà suscité un intérêt avant même sa publication : les lecteurs ne sont plus les premiers récepteurs du texte (d'abord le destinataire, puis ceux qui auraient lu les lettres originales, puis le traducteur puis ceux qui auraient lu les traductions). L'avis au lecteur façonne une chaîne de récepteurs, donc un horizon d'attente. Cela fait aussi disparaître le texte originel. (lire la préface de La nouvelle Héloïse, les cours sur la préface des Liaisons dangereuses, la préface des Lettres persanes sur la stratégie d'un avant-propos dans le cadre d'un roman épistolaire).

Dans l'avis au lecteur, qui dit je ? Deloffre et Rougeot affirment que c'est Guilleragues, donc une préface auctoriale avec auteur prétendu (ne marche que si on lui reconnaît la paternité et l'authenticité de l'œuvre...). Les lecteurs de l'époque ne savaient sûrement pas. On peut plutôt se demander quel est le rôle de ce personnage. Il définit son rôle d'une manière réductrice, explique qu'il s'est contenté de diffuser des lettres en assumant leur impression, lettres déjà appréciées par un premier public d'amateurs (« tous ceux qui s'y connaissent en sentiments »). Il entretient des liens avec le je anonyme : l'édition est censée leur faire un « singulier plaisir ». Le texte crée par anticipation son propre espace de réception, qui se voudrait chaleureuse. Il est donc fait mention d'un public existant avant même l'édition, qui serait heureux que le texte devienne plus facilement accessible. L'œuvre est présentée par l'avant-propos comme étant difficilement accessible : « beaucoup de soin et de peine pour obtenir une copie correcte de la traduction de cinq lettres portugaises ». L'avant-propos a une fonction rhétorique, celle de la captatio benevolentiae : le je s'est donné du mal pour rendre accessible au lecteur un texte qui est déjà apprécié. C'est une stratégie de l'ethos de celui qui parle, et qui vise à intéresser le lecteur. Elle est renforcée par les questions soulevées par l'avis au lecteur qui restent sans réponse (périphrases, dénégations...), l'interrogation sur l'identité de destinataire des lettres s'ajoute à celle du traducteur qui est lui aussi anonyme. L'auteur avoue son ignorance, attire l'attention dessus.

Un scénario est aussi suggéré, celui de la recherche d'un texte. Le public de connaisseurs est présenté comme enthousiaste car appréciant un texte rare, ce qui est censé susciter un intérêt chez le lecteur. Paradoxe : l'avis au lecteur devrait être éclairant, le je un je d'autorité, mais de fait il se pose comme un ignorant et de ce fait perd son statut d'autorité légitime. Le lecteur pourrait s'en agacer. Non seulement le traducteur est laissé anonyme, mais l'avant-propos laisse dans l'ombre le texte original, avant qu'il ne soit

traduit, ce qui devrait être l'objet premier de cette quête. Il n'est fait mention que d'une « copie correcte de la traduction de cinq lettres », les subordonnées relatives apportent la seule information sur leur origine. Elles ne se réfèrent pas vraiment au texte lui-même, mais au destinataire. Le texte original, présenté comme inaccessible en tant qu'objet matériel, l'est aussi dans le texte qui se présente comme un jeu de miroirs. Cela peut être lu comme l'aveu de sa non-existence, donc du caractère fictif de l'œuvre, soit comme une stratégie pour mettre en valeur une traduction, qui serait en elle-même une œuvre littéraire.

Le destinataire, qui reste inconnu, est mentionné deux fois : d'abord de manière passives « à un gentilhomme de qualité », puis « celui auquel on les a écrites ». Le on, indéfini, laisse dans l'ombre le nom de la religieuse et efface jusqu'à son ethos : elle est anonyme et son caractère même est effacé. Cet effacement du caractère va être comblé par les lettres elles-mêmes, c'est un vide qui appelle un plein et le personnage prend corps, est constitué par les lettres.

Le scénario de la quête du texte original est caractérisé par un souci de vraisemblance, c'est un scénario mimétique (voir Auerbach, Mimesis), donc recevable selon les critères de réception de l'époque. L'avis au lecteur s'articule avec le texte, on peut y revenir après l'avoir lu.

Il renverse les caractéristiques de la présence et de l'absence : les lettres donnent une présence au personnage de Mariane, qui est la projection spatiale de la construction rhétorique de son intériorité. Elle prend corps et âme dans ce texte, alors que le destinataire n'est qu'absent, qui n'apparaît que rarement dans les textes, sous forme pronominal. Il est aussi caractérisé négativement par des adjectifs qui jugent ses lettres : elles sont « froides et pleines de redites » (lettre 4). Pourquoi cette disproportion ? C'est le symbole manifeste de la rhétorique de l'amour galant. Cette distorsion est le reflet d'une métaphysique de l'amour, au sens d'une conception qui préside à l'articulation d'un discours.

4) L'ordre des lettres

L'ordre des lettres n'a pas varié depuis la première édition, mais cela reste une question importante. Plusieurs critiques ont mis en doute l'ordre des lettres dans l'édition Barbin.

C'est la 4^e lettre qui a suscité le plus de débats. L'ordre est remis en question parce qu'il soulèverait des problèmes de cohérence, en terme de chronologie notamment. On peut déduire du texte que la 4^e lettre a été écrite au moins six mois après la 1^{re}, dès la 2^e on peut lire « je n'ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois ». Si on considère que depuis la 2^e lettre la correspondance a repris, puisque Mariane se plaint d'avoir reçu des lettres « froides et pleines de redites », on peut penser qu'il s'est écoulé assez de temps entre la 2^e et la 4^e pour que la correspondance puisse se faire, donc bien plus de six mois.

Au début de la 4^e, Mariane écrit « votre lieutenant vient de me dire qu'une tempête vous a obligé de relâcher au royaume d'Algarve ». Si cela c'est produit récemment, on ne comprend pas pourquoi le destinataire, au bout de plusieurs mois, se trouve encore au Portugal (puisque nous savons par la 1^{re} lettre qu'il est rentré en France « au milieu des plaisirs »). On émet l'hypothèse que cet épisode doit remonter au départ du gentilhomme pour la France, et que Mariane l'a appris avec beaucoup de retard. En effet, elle se plaint dans la 4^e du manque d'informations qu'elle a à son sujet.

Le problème pourrait être résolu si les 2^e et 4^e lettres étaient inversées. Dans la 4^e, Mariane écrit « vous me fîtes il y a cinq ou six mois une fâcheuse confidence, et vous m'avouâtes de bonne foi que vous avez aimé une dame dans votre pays » : la confidence orale est possible si on les permute, mais il peut l'avoir avoué dans une lettre mais cet aveu galant semble peu compatible avec des lettres « froides ».

Autre référence chronologique : « il y aura bientôt un an que je m'abandonnai toute à vous sans ménagement » (lettre 4). Si six mois sont passés entre la 1^{re} et la 2^e, et plusieurs mois entre la 2^e et la 4^e, leur relation aurait duré très peu de temps.

Ces curiosités chronologiques peuvent être en partie résolues : en permutant les 2^e et 4^e lettres par exemple, mais cela a beaucoup de conséquences, et d'abord une remise en question de l'attribution du texte. En effet, il n'est pas envisageable qu'un auteur ait permis l'impression et la réimpression d'un texte aussi bref qui comporterait une telle erreur. Par contre, l'erreur serait possible si c'était une traduction, aussi la question de l'ordre des lettres est utilisée dans le débat sur l'authenticité du texte. Deloffre et Rougeot répondent à cet argument d'une manière légère, ils font appel à la désinvolture de l'auteur ce qui est invraisemblable pour un texte aussi rigoureusement composé.

Un universitaire italien, G. Mirandola, a émis une autre hypothèse dans un article. Selon lui, Guilleragues aurait élaboré un premier texte, qui pourrait être une traduction, puis l'éditeur aurait composé le plan. Toutefois, c'est encore plus invraisemblable : en faisant une analyse thématique et stylistique du texte, on se rend compte que l'ordre des lettres est signifiant et que la place de la 4^e lettre lui permet de jouer un rôle important dans le recueil. Spitzer compare les Lettres aux 5 actes d'une tragédie, qui serait construite selon un canon classique, privée d'intrigue secondaire pour ne laisser au premier plan que les personnages principaux.

Selon lui, l'ordre connu des lettres suffit à démontrer la validité de cette comparaison : dans la 1^{re} lettre, c'est l'espoir qui domine thématiquement ainsi qu'un ton de tendresse, de légèreté, de badinage. Le nom de la protagoniste y apparaît et il y a un passage du vous au tu, typiquement racinien. Dans la 2^e, c'est l'amertume qui domine, celle d'une Mariane en proie à une passion qui s'auto alimente. Elle trouve son point culminant dans la 3^e. La 4^e marque le déclin, puisque Mariane se rend compte en écrivant du caractère autotélique (qui trouve en lui-même sa propre fin) de son écriture, elle n'écrit que pour écrire et ça n'a pas d'effet, prise de conscience de sa solitude. Elle se caractérise par sa structure analytique, qui annonce le renoncement à l'autre et à soi-même qui marque le

dénouement que constitue la 5^e lettre. Cette analyse est faite selon les canons du 17^e. Deloffre et Rougeot développent la comparaison que Spitzer a mise en place, ils trouvent d'autres similitudes avec la tragédie classique. La 1^{re} lettre se présente comme un début *in medias res*, comme une exposition de la situation de Mariane. Dans la 2^e, on assiste à un débat interne, presque un monologue délibératif entre la lucidité amère et un espoir déclinant. Ce dilemme est patent dans la 3^e, et aboutit à une impasse qui rappelle les dilemmes cornéliens « Qu'est-ce que je deviendrai ? Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? » Dans la 5^e lettre, le refus de l'autre et de soi est analysé comme une forme de catharsis, en tout cas de purification des passions par l'écriture. Sur ces bases, d'autres ont encore fait avancer l'analyse comparative, en particulier sur la place et la légitimité de la 4^e lettre qui a fait l'objet d'un colloque international en 1981. Un certain Beugnot a mis en évidence la manière dont la 4^e et la 5^e formaient un diptyque, fonctionnaient l'une par rapport à l'autre. Il fait remarquer que ces deux lettres se distinguent par leur longueur, que certains mots sont très présents dans ces deux lettres (charmes, ingratitude, jalousie, mépris) et moins dans les autres, et que la 4^e lettre est riche d'éléments hyperboliques (adverbes d'intensité, nombres) qui expriment l'effort intense de Mariane pour résister à ce qui est le cœur de la 5^e lettre, la renonciation. Celle-ci serait préparée par la tension présente dans la 4^e.

Autre contribution, Canel a remarqué que dans la 4^e Mariane admet la vanité de son propre désir, et qualifie d'extravagante ses propres lettres pour la première fois, ce qui suppose une posture réflexive, bien plus à sa place à la fin qu'au début où cette posture serait absurde. Les tentatives pour justifier à tout prix le comportement de son amant laissent place dans la 4^e dans des récriminations véhémentes, ce qui montre l'évolution de ses sentiments. Selon elle, c'est ici qu'elle rend conscience de son propre rôle dans la naissance de cette passion alors que dans les trois premières, c'est le gentilhomme qui est présenté comme l'agent de la séduction. Dans la 4^e Mariane mentionne son « inclination violente » comme une des sources de leur relation, et lorsqu'elle y évoque leur première rencontre elle avoue que ses propres sentiments n'étaient pas seulement de réponses à une entreprise de séduction, elle écrit « je prenais pour moi tout ce que vous faisiez ». Cette 4^e lettre annonce l'aveu entier de sa responsabilité dans la 5^e : « Ah, je me suis attiré tous mes malheurs ». Mariane a alors pris conscience de son échec par l'intermédiaire des lettres : elle s'est rendue compte qu'elle écrivait plus pour elle-même que pour communiquer avec son amant, aveu de faillite de son amour. Ce dialogue illusoire est de fait à lire comme un monologue.

Troisième contribution : Malqori-Fondé, qui a remarqué que cette 4^e lettre est une lettre réflexive, il analyse la thématique de la lettre plus que le style. Dans cette lettre, Mariane se rend compte que son amour n'a plus d'avenir. Par conséquent, elle y fait revivre le passé : la 4^e lettre est celle de la ré-évoque, ce qui correspond au récit rétrospectif à valeur explicatif de la tragédie classique.

On peut déduire de ces travaux que malgré de possibles incohérences de détail, on a bien affaire à un recueil, il y a un effet d'ensemble ce qui tendrait à prouver que l'œuvre est authentique. Si Guilleragues est un auteur, peut-être a-t-il été confronté à la difficulté de composer un texte de cette longueur (par rapport à des vers), la correspondance de Flaubert montre qu'il a passé des mois à corriger des problèmes de cohérence interne dans Madame Bovary.

II. Contexte : expression des amours galantes et précieuses

Point de départ de l'analyse : J-M. Pelous, Amour précieux, amour galant. « Ainsi donc, la publication des Lettres portugaises marque dans l'histoire de la galanterie un moment important, celui d'une rupture avec des habitudes ironiques et d'un retour à la simplicité[simple = précis, clair. Le style de Mariane traduit exactement les émotions de cette victime de l'amour]. »

1) L'âge du Tendre

On étudie l'évolution des conceptions littéraires et mondaines de l'amour entre 1650 et 1680. Les écrivains mondains qui fréquentent la haute société s'efforcent de présenter avec beaucoup d'esprit leur spéculations sur l'amour de manière gracieuse. La carte du Tendre n'est qu'un exemple d'une géographie amoureuse, les descriptions de l'amour reposent malgré leurs divergences fondamentales sur un principe commun, accepté par tous : l'évolution des rapports amoureux doit être régie par des règles explicites.

Comprendre l'expression littéraire des sentiments amoureux au 17^e requiert la connaissance de ce code. En effet, les sociétés galantes considéraient les romans comme « des universités d'amour » (Furetière, Nouvelle allégorie 1668), parce qu'ils proposent un idéal de perfection amoureuse, des modèles indépassables. Parmi ces textes : l'Astrée, des textes de Mlle de Scudéry (Le grand Cyrus, Clélie...), proposent des paradigmes de la perfection amoureuse. Les historiens de la littérature décomptent 40 titres de cette catégorie entre 50 et 80, ces romans galants ont contribué à façonner les comportements amoureux réels. Cette idéologie ne s'est pas tenue au seul genre romanesque, mais aussi au théâtre (frères Corneille : Attila, Edipe). Les romans et pièces de théâtre pour traiter du phénomène amoureux tel qu'il est vécu et pensé par ses contemporains n'a pas toujours pour sujet des histoires contemporaines : l'amour est pensé comme un phénomène universel dont les lois seraient invariables, ce qui permet de comprendre pourquoi, d'un point de vue littéraire, on a l'impression d'une certaine uniformité des

protagonistes dans ces œuvres.

Qu'est-ce que devenir amoureux, pour un personnage de roman à cette époque ? C'est d'abord adopter un comportement intemporel, puisque le même que dans l'Antiquité. Il se caractérise par très peu de droits et beaucoup de devoirs. Les droits sont strictement définis et codifiés : dans cette conception de l'amour, il n'est jamais simple ni spontané. Le code amoureux repose sur un paradoxe : l'amour y est exalté comme une nécessité, une loi impérieuse à laquelle personne ne peut s'opposer alors qu'il est soumis à des lois qui le contraignent. La relation peut être présentée d'une façon schématique et systématique : la situation initiale contraint l'amant à se reconnaître dans un premier temps indigne de celle qu'il aime, il est contraint une adoration muette de celle qu'il aime. S'il l'enfreignait, alors il déplairait à sa belle. Il s'agit de préserver cet élan initial et en même temps de reconnaître l'empire féminin : c'est une relation qui fait de la femme la maîtresse au sens propre.

Les amoureux doivent être les servants, leur comportement doit être réglé par trois vertus : la constante (longue durée), la discrétion (nul ne doit savoir) et la soumission. Les amants doivent subir volontairement des épreuves, dans le cadre desquelles ils sont généralement malheureux. Ces épreuves ont pour finalité de mettre en valeur, de révéler les mérites des galants.

Dans l'éthique du tendre, le respect dû à l'être aimé prime sur tous les devoirs. La limite tient à l'aveu de l'amour, qui est à la fois l'horizon de la relation et une faute majeure et inévitable, qui déclenche dans les textes romanesques des cycles de refus, d'éloignement voire des « cruautés », c'est-à-dire un dédain de la belle. L'aveu est double, il est aveu de l'amour et au sens juridique du terme, les amants doivent se déclarer coupables d'avoir cédé à l'amour. L'expérience amoureuse devient une ascèse au sens religieux, une forme de souffrance volontaire qui repose sur la privation.

L'humiliation de l'amant est le point de départ d'une purification spirituelle, la passion comme régénération de l'âme. Aimer, c'est renoncer à soi-même. En se tournant vers l'autre on se détourne de soi, pour devenir meilleur.

→ Tableau : La tentation de Saint-Matthieu

→ Flaubert : lire La tentation de Saint-Antoine

Qu'en est-il de la dame et de ses pensées ? Dans le cadre de cette éthique, la fonction des amants est décorative, ils servent la gloire de la dame en ce que la transformation complète que subit l'amoureux le met à la disposition de sa dame, une autorité sans limites (« cruauté »). Ce pouvoir féminin se fonde sur ce que dans cette éthique on appelle les mérites de la dame. Parmi ceux-ci, il y a ses vertus morales, mais aussi sa beauté physique, bref ses moyens de séduction. Aussi elle n'est pas tant célébrée qu'elle est un objet de convoitise, qui maintient son pouvoir en se refusant.

C'est un modèle idéal : même dans la fiction, il est présenté comme irréalisable en tant que tel. La matière de l'invention romanesque consiste à imaginer des scénarios qui permettent l'aveu réciproque d'un amour partagé, la résolution de cette tension qu'est l'amour différé (moyens : travestissement, mort feinte ou supposée, etc)

Voilà pour le scénario, qu'en est-il de son expression littéraire ? Le langage de l'amour que va contribuer à répandre le genre romanesque va imprégner au-delà de l'espace

littéraire, dans les milieux mondains. Pour les membres de la cour, il existe un répertoire de phrases, d'attitudes et de sentiments qui permettent d'exprimer l'amour. « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour » : pour les contemporains de Molière la phrase est amusante, la phrase parodie l'éthique du tendre, ce que dit M. Jourdain est ridicule. Le langage amoureux repose sur un ensemble d'images, pour la plupart héritées de la poésie latine et grecque par l'intermédiaire de la poésie courtoise médiévale. Les textes de Pétrarque par exemple ont impulsé à des codes d'expression des sentiments amoureux, mais aussi Ovide, etc.

L'uniformité apparente dans la manière de dire l'amour est limitée par le fait que c'est le renouvellement de ces expressions qui en fait la valeur, principe de la variation. Le répertoire fondamental repose sur des images à renouveler, en premier lieu la flamme, symbole de l'emprise ravageuse de la passion, elle possède une connotation potentielle de violence destructrice. L'amour peut aussi être exprimé à travers les instruments guerriers (coups, traits, flèches...), et aussi par tout ce qui relève du poison, le mot charme au sens de carmen, la poésie envoûtante, les paroles à prononcer pour séduire l'être aimé. Ces armes ont souvent pour effet de la « langueur », qui s'accompagne d'une agitation intérieure qui peut elle aussi être développée avec l'image de la flamme. Ce trouble intérieur possède des manifestations physiques très codifiées : les soupirs notamment.

En passant de l'être aimé à l'amant, le vocabulaire est plus violent, relève de la torture voire de la mort métaphorique : abandon de soi de la part de l'amant, décrit avec des images qui renvoient à la soumission comme l'esclavage, et celle d'un adorateur face à sa divinité, qui ne se caractérise jamais par sa douceur, mais par les expressions imagées de sa rigueur, voire de l'inhumanité. L'être aimé peut être réifiée (bête sauvage, peuples mythologiques sauvages, dure comme la pierre). Tout ceci rend avec vivacité le schéma amoureux. Ces images, par leur caractère de métaphores, permettent l'expression littéraire de sentiments conformes au code tendre.

Le langage de l'expression de l'amour peut être utilisé pour exprimer des conceptions amoureuses différentes, des idéologies variables. Il est stable, mais la conception ontologique de l'amour lui-même est très variable, qu'en est-il de sa métaphysique ? Quel est son fondement philosophique au 17^e ?

La conception dominante est celle présente dans l'Astrée, publié dans les 30 premières années du siècle. C'est une œuvre pastorale, les personnages sont des bergers dialecticiens, qui tiennent donc des discours néo-platonisants : dans ce cadre, l'amour procéderait d'un acte de volonté déterminé par la contemplation de la beauté incarnée par l'être aimé. L'amour naîtrait par un acte de pure volonté du sujet, cette décision serait l'objet d'un processus qui naîtrait de la contemplation d'un idéal, le beau, qui aurait pris chair en l'être aimé (Paul et Virginie, est une réécriture des mythes platoniciens). Relire le Banquet de Platon, voir les arguments notamment d'Aristophane.

La naissance de l'amour s'explique par deux actes successifs de l'esprit : l'entendement porte un jugement sur les qualités de l'être aimé, puis la volonté qui prolonge dans la durée l'élan initial. Cette démarche, ce processus relève d'une certaine mystique, parce que l'amant contemple dans la personne aimée l'image de la beauté absolue, à laquelle il doit s'efforcer de ne s'identifier pour ne former plus qu'un. Silvandre, un personnage de l'Astrée, résume cette transformation par un paradoxe : c'est « mourir en soi pour revivre en autrui ».

Cette métaphysique a perduré dans le siècle, Descartes a écrit en 1649 un Traité des passions, article 79 : « L'amour est une émotion de l'âme [un mouvement] causée par le mouvement des esprits qui l'incitent à se joindre [par sa] volonté aux objets qui lui paraissent convenables. » Cependant Descartes n'est plus représentatif de son époque, les théories de l'amour tendre/courtois ont tendance à évoluer envers un idéalisme moralisateur, évolution qui suppose un effort pour concilier l'amour idéal, romanesque et une certaine réalité du monde ou de sa représentation. En effet, l'amour d'inspiration platonicienne est pris d'absolu, de transcendances, il ne pouvait faire aucun compromis avec le monde. C'est pourquoi le cadre de la fiction pastorale lui convient si bien, ce cadre qui depuis l'Antiquité permet le retour à une innocence paradisiaque, édénique. Dans ce système, la perfection en amour ne peut s'acquérir qu'à la condition de rompre avec la société humaine.

Les romans comiques assimilent cet idéal à une forme de folie, de déraison comme Don Quichotte (1617) et Le berger extravagant (1628). Une douce folie, qui peut vite prêter au ridicule comme au sublime. Elle peut donc être caractérisée négativement ou positivement. L'amour tendre était initialement mystique, puis est devenu un amour héroïque dans les fictions à partir de 1630-40, héros amoureux. Ce changement de caractère du personnage principal affecte profondément le système amoureux, qui repose sur le problème de la conciliation du devoir et des passions. Voir Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de P. Corneille, O. Nadal. Les héros amoureux courent le péril de perdre ce qui constitue leur valeur en cédant à leur amour : dans Edipe de Corneille (1659), « J'ai fait trembler partout et devant vous je tremble/L'amant et le héros s'accordent mal ensemble ». La réconciliation entre les deux s'opère dans ces œuvres par le développement de la fonction moralisatrice de l'amour. Dans Le grand Cyrus (1649), Mme de Scudéry écrit : « l'amour inspire cent actions héroïques, et il fait pratiquer la vertu à mille autres qui ne seraient peut-être que des hommes ordinaires sans cette passion. » La mystique est ici sécularisée, la folie est devenue sagesse.

Cette évolution de l'idéal amoureux n'a pas modifié le code du temps, l'expression des sentiments amoureux, de manière fondamentale. Par contre, les devoirs des amants en sont plus motivés par les mêmes raisons. Les prouesses infinies dont l'amant doit faire preuve ne tendent pas simplement à démontrer la pureté de ses sentiments mais plutôt ses progrès moraux, dans une quête de perfection tout aussi infinie. La clé de ce système réside dans la confusion qui est établie entre les lois morales et amoureuses. Dans Agrippa de Quinault (1662) : « J'eusse au dernier forfait abandonné mon âme/Mais depuis que ses yeux ont allumé ma flamme/Mon cœur purifié par leurs feux tous puissants/N'a plus osé former que des vœux innocents. » Racine, sans rompre avec cette conception, l'explore par d'autres voies et se montre plus inventif : dans la préface d'Andromaque (1667), « J'avoue qu'il [Pyrrhus] n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans, il était violent de son naturel et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladon », c'est-à-dire que l'amour peut être passionnel au sens d'emporté et ne pas s'achever dans la vertu et la perfection.

2) L'amour galant

L'amour galant n'est pas en soi une nouvelle idéologie et n'a que peu de fondements philosophiques, c'est un parasite de l'amour tendre et de ses évolutions, c'est une réaction spirituelle (avoir de l'esprit) par rapport à un amour tendre jugé trop poussiéreux. C'est dans ce cadre qu'on a écrit les Lettres portugaises.

Alors que l'idéologie du Tendre suit l'évolution qu'on a vue, l'abbé d'Aubignac, théoricien du théâtre, écrit un texte léger, Histoire du royaume de coquetterie, il explique qu'en amour le tendre n'occupe plus qu'une petite place, et considère que ses tenants sont adeptes de pratiques désuètes. C'est un témoignage de la distanciation que la nouvelle génération établit avec celle du début du siècle. Le développement de la nouvelle éthique galante doit beaucoup, selon ses contemporains, à l'entourage d'Henriette d'Angleterre, cousine et épouse du frère du roi. Cette jeune cour est le lieu de naissance de cette éthique amoureuse, par opposition à la vieille cour dévote qui entoure la reine mère, dont le roi cherche à s'affranchir. Cette nouvelle galanterie se construit sociologiquement contre le Tendre, assimilé à l'ancienne génération dont les codes mêmes sont rejetés. Il s'agit d'une inversion des codes, dans ce cadre il s'agit de concilier amour et plaisir. L'âge d'or de la galanterie est vers 1650-1670, elle naît historiquement de la rencontre entre une forme de sensibilité mondaine et un mode d'expression de l'amour. Le galant est celui qui prend ses distances vis-à-vis des codes du temps, qui devient sceptique quant à ses lois et principes, aussi son trait distinctif est l'ironie. L'existence même de la galanterie ne peut se concevoir sans l'idéal dont il essaye de se détacher, puisqu'il est une réaction à cet idéal, qui lui sert de repoussoir. Le Tendre et la galanterie sont deux manières opposées d'interpréter un même code, l'intersection se trouve dans le partage d'un même corpus d'images et d'attitudes. Les deux peuvent avoir recours aux mêmes métaphores mais le tendre les interprète mystiquement tandis que le galant s'en détache par l'ironie, une distance que donne naissance à une pensée : écart entre le langage du Tendre et ce qu'il désigne, entre le signifiant et le signifié. Par exemple l'esclave pour parler de l'amant, effet de double distanciation en galanterie. La Relation d'un voyage de Paris en Limousin de La Fontaine est un paradigme de cette rhétorique. Dans ce texte, il s'adresse à son épouse et lui dit, en évoquant une visite du château de Richelieu et des œuvres d'art qui s'y trouvent, notamment des statues de Michel-Ange représentant des esclaves : « Pardonnez-moi cette petite digression, il m'est impossible de tomber sur ce mot d'esclave sans m'arrêter. Que voulez-vous, chacun aime à parler de son métier. Ceci soit dit toutefois, sans vous faire tort. » Il s'agit pour lui de feindre d'éprouver, d'exprimer les sentiments que la tradition romanesque impose aux amoureux (je suis votre esclave dévoué), donc ironie. Par un procédé de distanciation, il laisse entendre ses véritables intentions. Par là il avoue son amour, et se place dans la galanterie dont il connaît les codes. La syllepse est un des procédés sur lesquels repose le plus souvent l'ironie galante : Mme de Sévigné parle des ravages que causent les charmes de la duchesse de Brissac, « je vis l'autre jour de mes propres yeux flamber un pauvre Célestin [un ordre religieux] », double sens à la flamme (feux de l'amour, feux de l'enfer). L'esthétique galante se joue des images et métaphores usées pour le plaisir de l'esprit, elle se déploie

par des traits d'esprit dans des textes courts, comme les sonnets, les maximes et les lettres. Texte de La Fontaine en 1669, Les amours de Psyché et de Cupidon, une forme romanesque. La nature ironique de la galanterie est peu propice à des textes longs.

Tous les fondements, principes du système du Tendre sont sapés par l'ironie galante, en particulier l'infailibilité de la dame, corrélée avec l'indignité de l'amant devant se racheter par sa soumission. Loin de ces images de douleur et de supplice, jusqu'alors associées à l'idée de passion, l'amour galant met en avant la gaieté, l'enjouement qui accompagne le plaisir. Dans les Conversations du chevalier de Méré avec Pascal : « la vraie galanterie se remarque en cela principalement qu'elle sait donner une vue agréable à des choses fâcheuses », c'est une mutation claire.

Ce nouveau code amoureux repose sur un principe revendiqué comme naturel, l'inconstance (voir La double inconstance de Marivaux). Alors que l'amant devait une fidélité à sa belle, dans la galanterie le changement est donné comme un état naturel : dans la profession de foi de Don Juan, il dit qu'il ne faut plus « se piquer du faux honneur d'être fidèle ». Le personnage n'est pas le modèle du galant parce qu'il fait preuve de démesure, mais il grossit certains traits de l'idéologie galante. L'inconstance qu'il revendique dépendrait de l'instabilité de toutes choses, et reçoit des justifications pseudo philosophiques.

Les galants ne sont pas des libertins avant l'heure, c'est la génération suivante. Outre le Don Juan, seul l'Histoire amoureuse des Gaules de Bussy-Rabutin, un recueil d'anecdotes salaces, a des accents libertins.

Il y a une philosophie de l'amour galant, si ce n'est le recours à un épicurisme mal compris qui verrait une confusion entre amour et plaisir d'une part, et une morale ne tenant qu'à un seul principe, s'abandonner à l'amour pour connaître la félicité. C'est la seule assise que l'on peut lui donner. Les amours de Psyché et de Cupidon s'achève sur un hymne à la volupté, la nouvelle déesse métaphorique du panthéon galant qui naît de leurs amours et devient le principe vital de l'univers. C'est un écho à l'hymne à Vénus qui ouvre le De natura rerum, et à une maxime de Mme de Sablé : « L'amour, partout où il est, est toujours le maître. »

Cette sensibilité galante se développe avec comme horizon une utopie, l'harmonie universelle sous l'égide de l'amour, laquelle est exprimée dans les prologues et divertissements des comédies de Molière, où est célébré le retour de la paix qui rend à l'amour toutes ses prérogatives. Outre ces œuvres, on peut citer l'opéra, genre naissant en France, et qui a pour fonction d'exalter la joie d'aimer. Les Fêtes de Cadmus et d'Hermione (1672), opéras caractérisés par un optimisme galant, il suffit d'aimer pour être heureux. Cet optimisme est un mirage, en raison de son manque d'assise idéologique. C'est cette faiblesse conceptuelle qui conduit les mondains à des apories intellectuelles : vaut-il mieux taire une passion ou l'avouer, etc. En effet, le premier impératif de l'éthique galante est d'accepter le caractère factice de l'image du bonheur qu'elle propose. Tout ou presque dans la galanterie est fiction ou mensonge, qui satisfait l'esprit mais peu les sentiments. C'est décevant du point de vue des relations humaines. Les maximes 76 et 77 de La Rochefoucauld

« Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits : tout le monde en parle mais peu de gens l'ont vu » et « l'amour prête son nom à un nombre infini de commerces qu'on lui attribue et où il n'a non plus de part que le doge à ce qui se fait à Venise »

montre que les mondains ont conscience d'un amour qu'on exhibe mais qui n'a pas de réalité. Puisque cette forme d'expression de l'amour se révèle déceptive, les mondains redécouvrent les vertus de la simplicité et de la sincérité, lassés de l'ironie grinçante de la galanterie, des sentiments artificiels. C'est dans ce cadre que point le mythe de l'antinomie entre le raffinement de l'esprit et la pureté de l'amour. Ce n'est pas un retour à l'âge du Tendre, qui comporte aussi un part d'artificialité dans l'expression des sentiments. On remarque de nouveau une intersection dans les moyens d'expression avec la réactivation de métaphores et d'images grecques, par exemple le cadre de la pastorale (d'où Paul et Virginie).

3) Les Lettres portugaises et la crise de la galanterie

Pelous, Amours précieux, amours galants : « Il est d'emblée évident que le succès fulgurant des Lettres portugaises permet à la société mondaine de prendre conscience de tout ce que sa propre image de l'amour peut avoir d'insuffisant. En ce sens, elles sont à la fois cristallisation d'une insatisfaction demeurée longuement latente et révélation soudaine de nouveaux paysages sentimentaux » (à savoir par cœur).

Comment le comprendre ? La réflexion d'un contemporain de Guilleragues, Jean de Vanel, permet de poser le problème que soulève le texte : « Personne n'entendait mieux que lui la fine raillerie [= galanterie]. On lui attribue les lettres d'une religieuse portugaise. » Ce témoignage est éclairant en raison de l'absence de lien logique entre les deux phrases, comment c'est évident ?

Tous les témoignages contemporains font de Guilleragues le type accompli du galant. Ses Valentins sont une œuvre galante, ils peignent un amour léger, enjoué, spirituel ce qui diffère de l'intrigue des lettres. L'avis au lecteur est un texte galant, dans sa forme et sa brièveté. On peut trouver des points de contact thématiques avec les Lettres et un autre poème galant, La chanson du confiteor (1652). Malgré ces éléments, la distance incompressible avec les Lettres réside dans le ton : celles-ci se présentent comme une œuvre sérieuse, dominée par un ton dramatique voire tragique, où l'ironie n'a aucune part (en tant que distance par rapport à une forme d'amour).

La citation de Vanel est éclairante parce qu'elle interroge une conception naïve de la littérature, selon laquelle il y aurait un rapport naturel entre l'homme et l'œuvre, rapport qui se trouverait faussé dans les Lettres parce que le texte ne serait pas à l'image de son auteur. Il semble que, si Guilleragues est bien l'auteur, on doit envisager qu'il a choisi de traiter de l'amour dans deux styles très différents. Dans les Histoires du temps ou journal galant, Vanel dit que les Lettres seraient « un jeu de l'esprit fait sur l'ordre d'une princesse [Henriette d'Angleterre] pour lui montrer comment pouvait écrire une femme prévenue [en proie à] d'une forte passion ».

L'intérêt des Lettres vient du fait que, dès leur publication, le sens qui leur est donné, la valeur que des lecteurs lui attribue se base sur une lecture erronée, celle de leur authenticité. Ceux qui sont de cet avis les apprécient esthétiquement en fonction de ça,

cette appréciation se résume en ce que les lettres seraient belles parce que sincères. Cette prétendue authenticité garantirait leur valeur. Pelous conclut : « 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. »

Pour les lecteurs d'aujourd'hui on ne peut pas admettre que l'œuvre a été écrite par un professionnel de la littérature : non seulement elle comporte des traces de maniérisme galant, mais surtout toute une rhétorique de la passion, qui sert à traduire avec élégance et raffinement les transports du personnage. Avant cela, il faut d'abord étudier le contexte littéraire.

III. Les Lettres portugaises et la tradition littéraire

1) La littérature en réseau

Les œuvres du 17^e naissent dans des cercles, : des cours ou des salons, où s'établissent des réseaux de correspondance entre auteurs. Les œuvres ne sont pas collaboratives mais font l'objet d'échanges, de circulations fécondes quand elles sont encore en cours. Au 17^e, pour ces auteurs l'écriture est un jeu mondain.

Dans la cour d'Henriette d'Angleterre : beaucoup de poètes et de dramaturges (Boileau, Molière, Racine). Les Lettres s'approchent le plus de Racine, parce que celui-ci explore par le conflit tragique les rapports humains, en particulier les sentiments. Par exemple, le personnage d'Hermione dans Andromaque présente des points communs avec Mariane, notamment son incapacité à brider les sentiments qu'elle éprouve pour un homme que ne l'aime pas « Et je le plains encore, et pour comble d'ennui/Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui./Je tremble au seul penser du coup qui le menace,/Et prête à me venger je lui fait déjà grâce ».

Dans Bérénice, (il se peut que l'argument de la pièce ait été suggéré par Henriette d'Angleterre), Mariane est semblable au personnage éponyme dans leur relation amoureuse, elles sont toutes deux victimes d'un rejet même si les motivations n'en sont pas les mêmes. IV, 5, v.1063-1072 : le reproche de Mariane dans la lettre 1 est identique « je vous conjure de me dire pourquoi vous vous êtes attaché à m'enchanter comme vous l'avez fait, puisque vous saviez bien que vous deviez m'abandonner », trahison consciente. Leur réaction à cet abandon est proche, elles envisagent de mourir de désespoir, un reproche qui seul resterait pour leur amant, qui devrait vivre avec : v.1087-1096/lettre 3 : « Mandez-moi que vous voulez que je meure d'amour pour vous, et je vous conjure de me donner ce secours afin que je surmonte la faiblesse de mon sexe et

que je finisse toute mes irrésolutions dans un véritable désespoir. », etc (aller voir Andromaque et Bérénice)

On ne peut pas déduire de ces analogies une influence de Guilleragues sur Racine, mais elles montrent que la tragédie racinienne et le roman épistolaire décrivent une situation amoureuse et des réactions assez similaires. « Bérénice n'est pas autre chose qu'une Mariane royale », dit M. Aveline (Et tout le reste n'est rien).

Du point de vue de l'auteur, tant Racine que Guilleragues ont entrepris de créer des personnages féminins vraisemblables et en proie à des passions semblables. Dans les deux cas, l'auteur a pensé son personnage selon des conventions acceptées et acceptables par leurs contemporains. A-t-on affaire à une imitation, à une mimésis ? Si oui, qu'en est-il de la configuration littéraire qui la rend acceptable auprès des contemporains ? **LIRE MIMESIS DE AUERBACH !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!**

Dans le cercle d'Henriette d'Angleterre, on s'est beaucoup intéressé aux mouvements du cœur. Les historiens n'ont pas pu établir de lien entre La Fontaine et ce cercle, mais Les amours de Psyché et Cupidon, une œuvre mixte en prose et en vers, présente des analogies thématiques et stylistiques avec les Lettres, comme le thème de mourir d'amour. Psyché abandonnée par Cupidon souhaite mourir de désespoir et est sauvée par Zéphyr : « Eh bien, dit-elle, je finirai ma vie dans les eaux, veuillent seulement les destins que ce supplice te soit agréable ».

À la fin du livre, hymne à l'amour et à la puissance de la volupté : « Aimez, aimez, tout le reste n'est rien », c'est une analogie aux propos de Mariane dans la lettre 1 « vous ne trouverez jamais tant d'amour, et tout le reste n'est rien ». Dans une comédie ballet de lui, Monsieur de Pourceaugnac (1669) : « Quand deux cœurs s'aiment bien, tout le reste n'est rien », même syntagme dans trois œuvres de la même année. Il ne faut pas en tirer trop de conséquences, cela signifie simplement que les Lettres sont une œuvre dans l'air du temps, qui prend naissance dans un terreau fertile.

Troisième point de contact : beaucoup moins superficiel. C'est à chercher chez La Rochefoucauld qui fréquente le salon de Mme. De Sablé. Parmi les jeux de société de ce cercle, on développait réponses élaborées aux questions à l'ordre du jour, les familiers de ce cercle ont tenu des journaux et quelques-unes de ces questions trouvent des réponses dans les Lettres.

« Si l'amour peut être longtemps seul ». Dans la lettre 2 : « Faites ce qu'il vous plaira, mon amour ne dépend pas de la manière dont vous me traiterez ».

Pas la seule : « Si l'on peut aimer quelque chose plus que soi-même », lettre 4 : « Je vous aime mille fois plus que ma viennent, et mille fois plus que je ne pense ».

Encore : « S'il vaut mieux de perdre une personne que l'on aime par la mort que par l'infidélité » ; « votre injustice et votre ingratitude sont extrêmes, mais je serais au désespoir si elles vous attiraient quelque malheur, et j'aime beaucoup mieux qu'elles demeurent sans punition que si j'en étais vengée ».

Dans les Maximes de La Rochefoucauld, dont beaucoup ont été élaborées collectivement dans ce cercle (édition folio, Jean Lafont, introduction doubleplusbien) : 72, « Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié ». Leur écriture repose sur un jeu paradoxal, ici l'amour est défini dans une analogie paradoxale en le comparant à deux autres formes de lien interpersonnel et en affirmant qu'il a plus de lien avec la haine, qui semble plus opposée par rapport à l'amitié. La

passion qui se crée dans les lettres est polarisée entre l'amour et la haine. Cela témoigne d'un profond pessimisme quand à la réalité des relations humaines. « L'absence diminue les médiocres passions et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu », ces images en antithèse peuvent être pensées comme des symboles de la passion de Mariane.

Maxime 259 : « Le plaisir de l'amour est d'aimer, et l'on est plus heureux par la passion que l'on a que par celle qu'on donne » ; lettre 3 « Vous auriez éprouvé qu'on est plus heureux et qu'on sent quelque chose de plus touchant quand on aime violemment que lorsqu'on est aimé »

2) Les lettres portugaises et la littérature épistolaire

LIRE LE 128 !

On étudie des points de contact génériques et non thématiques. Le fait d'insérer les lettres dans des réseaux littéraires ne peut être fait qu'en présupposant qu'il s'agit d'une œuvre de fiction (ne traiter l'hypothèse de l'authenticité que pour parler de la valeur pour les contemporains, pas unanime). La femme abandonnée par son amant est un motif littéraire abondamment traité, point de contact avec les Héroïdes d'Ovide, lettres écrites en distiques élégiaques. Témoignages que Guilleragues connaît Ovide : il y a ses livres dans sa bibliothèque, c'est le poète latin le plus lu de l'époque. Le poète y a donné la parole à des personnages féminins, ce sont des lettres d'amantes délaissées : Pénélope, Médée, Ariane... En commun, motif de l'abandon (Didon à Énée), points de contact nombreux mais ponctuels avec l'œuvre, de manière thématique et situationnelle.

Aussi, dans Héloïse et Abélard : les lettres d'Héloïse ont nourri l'imaginaire de Guilleragues. Leur traduction française date de 1642, donc ce n'était pas un texte oublié. Recueil de lettres de dames, tant anciennes que modernes, fictives ou authentiques sélectionnées pour leur qualités littéraires, pour la puissance d'évocation des sentiments, Mariane et Héloïse sont toutes deux religieuses, mais les destinataires sont différents.

IV. Étude des 5 lettres

1) Lettre 1

a) Rappel : Rhétorique et littérature

La question de l'usage littéraire d'un outil oratoire a été explorée dès les années 70, (Varga, Rhétorique et littérature) il dit sur les Lettres : « les rapports entre la rhétorique et ses genres mineurs [ensemble des textes littéraires du 17^e qui ne sont ni lyriques ni épiques] sont encore à étudier. C'est un champ immense, mais il est sûr que les Fables de La Fontaine, les Lettres portugaises ou même les Caractères de La Bruyère réservent à cet égard des surprises intéressantes. »

La rhétorique est un préalable indispensable à l'écriture au 17^e siècle : pourquoi ? Ce n'est pas le cas qu'au 17^e, les auteurs latins ont écrit de la poésie, des lettres, des œuvres historiographiques en fonction de ce moule intellectuel qu'est la rhétorique (mais elle n'est pas rigide).

Initialement, elle était dans l'antiquité élaborée dans le politique et le judiciaire, elle a été théorisée dans le cadre de la cité démocratique grecque (travaux de JP Vernan), les sophistes réfléchissent à l'organisation du discours, la rhétorique c'est prendre en compte la réception pour structurer son propos de manière la plus efficace possible. Les dialogues platoniciens présentent des éléments rhétoriques, stylistiques. Il n'y a pas de frontières entre tous ces domaines et ce qu'on appelle aujourd'hui la littérature.

Les grecs et latins théorisent la pratique du discours (Rhétorique d'Aristote, De oratore de Cicéron, Institution oratoire de Quintilien). Au 16e-17e, leurs œuvres sont lues, traduites, commentées et constituent le soubassement théorique de ce qui, au 17^e, est le fondement de la scolarité (la rhétorique). On l'apprenait dans des collèges tenus par des congrégations religieuses, pour Corneille chez les jésuites, on apprenait à composer c'est-à-dire voir la fiche rhétorique.

À l'âge classique, la rhétorique investit tous les champs du savoir, en tant que principe organisateur et en tant que critère de validation épistémologie, de fondement philosophique. Pour le champ épistolaire, les chercheurs disposent d'ouvrages didactiques du 17^e, des secrétaires. Ils sont assez nombreux pour que les universitaires puissent établir une vision d'ensemble synthétique, les secrétaires s'attachent à définir différentes catégories de lettres : par exemple la lettre amoureuse (de reproche, de conciliation, d'aveu...), mais également les procédés qui visent à produire tel ou tel effet en fonction de l'intention.

Cette approche rhétorique du corpus épistolaire ne se substitue pas à l'appréciation littéraire, mais donne à l'étude des Lettres un cadre. Cette approche rhétorique d'un texte littéraire est d'autant plus légitime que, dans le cursus d'apprentissage rhétorique que suivirent tous les gens de lettres du 17^e, les lettres figuraient en bonne part. Dans les corpus antiques, Cicéron et Pline ; dans les corpus modernes, Érasme et Luther.

Comment étudiait-on des lettres au 17^e ? Il y avait un protocole d'analyse récurrent, qui comportait deux étapes : la structuration, le plan qui repose sur un enchaînement de

séquences, et la modélisation, l'identifiant du sous-genre épistolaire (les lettres d'amour) et les ressorts logiques qui président à l'enchaînement des séquences, ressorts logiques et éthiques voire pathétiques. C'est là qu'interviennent les lieux, la matière argumentative. C'est ce qui est au cœur des études sur les Lettres. Les Lettres sont monodiques, on n'a qu'une seule voix.

Des historiens de la littérature se sont penchés sur cinq points principaux :

- le registre, tragique
- l'esthétique, qui examine le ton élégiaque des Lettres
- thématique, expressions des passions d'une femme délaissée
- pragmatique, les Lettres comme monologues (construction d'un discours)
- stylistique, comment les Lettres imitent un discours passionnel

Ces axes d'étude pris séparément seraient tous réducteurs parce qu'ils ne prennent pas en compte le fait que l'écriture épistolaire ait été socialement normalisée, codifiée. Les commentateurs ont tendance à replier l'analyse sur les modulations de l'amour passion. Or les Lettres fonctionnent sur le modèle des types de discours usuels qui sont formalisés par les traités de rhétorique.

Du point de vue de la réception, le plaisir esthétique du lecteur (donc la valeur accordée à l'œuvre) réside dans l'appréciation fine des variations sur un canevas codifié. La rhétorique et l'écriture romanesque ne sont pas antinomiques : au 17^e, l'appréciation esthétique d'un texte littéraire passe par un terme rhétorique, qui permet l'appréciation de la différence et de la ressemblance. La difficulté de l'approche rhétorique réside dans le fait que les taxinomies sont très souples sous l'ancien Régime, il y a des listes qui peuvent paraître hétérogènes. Cette variété des classements n'est pas un obstacle à l'analyse.

Si cette approche est indispensable, c'est parce que sous l'ancien Régime l'art épistolaire n'a ni but ni moyen propre, c'est une facette de l'expression rhétorique. Au 17^e on crée de la littérature grâce à la rhétorique. Sorel : De la connaissance des bons livres (1671), il dit « s'il est besoin d'émouvoir les passions de celui à qui on écrit, on peut user de tous les secrets de la rhétorique, donnant alors aux lettres une juste mesure, elles recevront les mêmes diversités que les harangues, elles seront adressées au genre démonstratif et au délibératif pour louer ou blâmer, et pour persuader ou dissuader. Selon les occasions, on y pourra aussi faire entrer le genre judiciaire comme s'il était besoin d'accuser quelqu'un par lettres ou de le défendre, ne le pouvant faire de vive voix : en ce cas, les figures les plus véhémentes de la pensée peuvent y être introduites ». Il y a donc des lieux attendus selon le sous genre, l'art est de savoir varier. Les lettres en général peuvent appartenir à trois catégories, genres de discours.

- délibératif : lettres d'encouragement, de découragement, de persuasion, de conseil, d'amitié, d'amour, de consolation
- judiciaire : lettres de plainte, d'invective, d'apologie, d'excuse
- familial : lettres humoristiques, d'information, de félicitation

Les Lettres mêlent le délibératif et le judiciaire.

b) Composition de la lettre, analyse du plan rhétorique

Analyse rhétorique dans la lettre 1 : elle s'offre comme un tout mais certains indices textuels montrent des parties. Verbes à l'impératif, injonctions ; connecteurs logiques d'opposition ; interjections. Ils permettent de délimiter avec précision 15 séquences. Voir travaux fondamentaux de C. Noille. Chaque séquence repose sur une unité syntaxique et thématique, le changement de séquence est toujours marqué. C'est beaucoup 15. Ça ne suit pas les critères de la disposition classique (introduction, narration, confirmation, péroraison). Seule la 15^e semble être une péroraison.

Texte comparable, Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style par Du Plaisir, 1683. Dans une lettre, l'exposé des sentiments est décomposé en une présentation organisée. Il y a une place pour la rhétorique dans des textes qui touchent à l'expression des sentiments « le cœur aussi bien que l'esprit a son style, et si le style est moins juste il n'est pas moins éloquent. », en effet les périodes de Guilleragues ne suivent pas tout à fait les codes de l'époque. Les genres discursifs peuvent être conjoints, mêlés. Il n'y a pas de contradiction entre la déraison passionnelle et l'usage de la rhétorique. « tous ses désordres sont des beautés pourvus qu'ils soient exprimés naïvement » : cet enchaînement artificiel, esthétique est apprécié en tant que tel, il y a un artifice accepté et jugé beau, un autre comme excessif. L'art de l'auteur est de suggérer le désordre tout en conservant une forme vraisemblable, les personnages sont censés obéir à des codes sous peine d'échapper à l'appréciation esthétique du lecteur. « Mais surtout, on accommode l'expression à la vitesse de la pensée » : question du rythme du discours. « il vaut mieux laisser sous-entendre une chose que de l'expliquer trop », les enchaînements comprennent de nombreux sous-entendus. « Le langage du cœur se précipite et quand l'expression ne vole pas, elle languit. »

Comment comprendre la succession des 15 séquences ? Il faut réfléchir aux principes qui régissent leur enchaînement. Les universitaires ont suivi deux pistes : M. Charles, Introduction à l'étude des textes et C. Noille, « Les genres du discours à l'épreuve des lettres de fiction » in Les rituels épistolaires.

Charles part d'une observation, les séquences sont le développement de thèmes, tels que le motif de l'abandon. Il remarque qu'un même motif est souvent observé selon deux perspectives opposées, dans la lettre 1 tantôt l'amant est présenté comme un objet de douleur, tantôt comme un objet de plaisir, il parle de réversibilité des motifs. Il affirme que c'est un schéma qui structure l'enchaînement des séquences. Il distingue ce qu'il appelle un protocole d'écriture des séquences, qui comporterait 4 points :

d'abord Mariane pose un motif,

puis ce motif est vu « comme étranger »,

puis il n'est plus reconnu, totalement séparé de sa personne,

enfin parce qu'il n'est plus reconnu il est soumis à l'interprétation et renversé.

Ce processus est l'effet d'une réflexivité, selon lui les adverbes d'opposition et les interjections sont des marques textuelles du renversement. Ce modèle ne permet pas de rendre compte de toutes les séquences.

Noille reprend et corrige cette intuition, d'abord elle remarque que l'enchaînement

proposition/réfutation n'intervient que trois fois, aux séquences 5/6, 8/9 et 12/13. Le contenu des trois séquences est identique, accusatio (adresser des reproches)/excusatio (justifier). 5 elle lui en veut, 6 mais non elle lui trouve des excuses. 8 reproche, 9 adoucissement. 12 reproches atténués par l'interrogatif, 13 je vous demande pardon. Ce modèle est normalement appliqué dans les lettres d'expostulatio, récrimination conciliante. L'idée est de faire des reproches à quelqu'un sans vouloir aller jusqu'à la rupture, en restant attaché à la personne. Elle s'oppose à un autre type de lettres, l'exprobatio, reproche violent qui ne ménage aucun espace de conciliation (lettres suivantes).

Il reste encore 9 séquences. La 7 est un appel à la pitié. Cicéron établit (De l'invention) une liste des lieux d'où l'on peut tirer la plainte pour susciter la pitié chez l'auditeur. Les lieux sont un ensemble de domaines, d'images que l'on peut utiliser pour atteindre l'effet recherché par le discours.

La rhétorique de la pitié appartient au discours persuasif, on la suscite par accumulation et amplification des preuves de notre malheur. Dans la 7, recours au 5^e lieu (l'hypotypose). Ça ne veut pas dire que Guilleragues s'est basé sur Cicéron, mais c'est une autorité et les listes de lieux sont présentes dans les manuels de rhétorique, même si pas les mêmes et dans un autre ordre.

Les séquences 1 2 3 relèvent aussi d'une rhétorique de la pitié, la 1 développe le 6^e lieu (espérances trompeuses, catastrophe dans le bonheur), la 2 le 2^e lieu (succession de malheurs au passé et futur) et la 3 le 10^e lieu (faiblesse, humilité). Non seulement les séquences expriment un effet de pitié mais elles répondent, avec des variations, à des modèles canoniques. La séquence 15, qui ressemble à une péroration, présente une variation du 9^e lieu.

La rhétorique de la pitié est souvent développée dans les lettres de plainte, elle en est un ressort puissant et attendu. La lettre 1 voit deux modèles possibles, la lettre de reproche et la lettre de plainte. Pour la séquence 14, les impératifs donnent lieu à une exhortation amoureuse, c'est une epistulia amatoria pour raviver les sentiments du destinataire. Les séquences 4, 10 et 11 présentent des variations de l'exhortation amoureuse : on trouve le lieu de l'espoir, par l'exposition de tableaux qui donnent envie à l'amant de revenir.

Bilan : les séquences 1-3 7 15 relèvent de la lamentation, la 4 10-11 14 de l'exhortation amoureuse, la 5-6 8-9 12-13 du reproche conciliant. Chacun des motifs revient 3 fois, donc aucun ne domine ce qui invalide la thèse de Charles. Ça n'appartient pas aux canons, ce plan atypique est l'expression rhétorique de ce qui est désigné p.75 par « l'extravagance de mes lettres ». La lettre 1 présente l'organisation du désordre. Ce modèle n'est pas pertinent pour le lecteur du 17^e par rapport à ce qu'il attend, c'est cette distance à ce qui est attendu qui fait l'extravagance, un nouveau motif crée par l'auteur.

Les 3 premières séquences forment un tout, elles peuvent être rapprochées de l'exposition d'une tragédie selon Deloffre et Rougeot : « le début de la 1^{re} lettre est une exposition digne de Racine », ils expliquent que par la première phrase d'attaque le lecteur est plongé en pleine crise, et chacune des deux phrases suivantes développent la précédente en en décomposant les termes essentiels, c'est-à-dire que par décomposition les phrases 2

et 3 sont liées à la 1^{re}.

« Tu as manqué de prévoyance » → « tu as été trahi et tu m'as trahie... », développé dans les mouvements de la phrase 3.

« Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance ». Considère qui ouvre le texte (impératif 2^e p) inscrit le texte dans une situation d'énonciation où le destinataire est absent, la mention première lettre implique une double énonciation. En effet, lecteurs autres que le destinataire en cela que le corps du texte s'adresse à un destinataire absent et à des lecteurs potentiels.

c) Étude des phrases 1 et 2

Phrase 1 :

L'apostrophe mon amour (possessif) place les lecteurs potentiels dans la position du voyeur, on entre dans la correspondance intime de deux amants. Cette position est un motif littéraire (dans Proust, scène du baiser à laquelle assiste le narrateur). Il se crée une configuration à trois termes, l'émettrice, le destinataire et les lecteurs autres. Cela peut être un effet de l'éditeur ou de l'auteur.

Considérer : le Littré (dictionnaire de référence du 17^e) dit : faire un examen attentif. Implique une durée, ancre ce qui suit dans un temps long. L'emploi du verbe ouvre un espace fictionnel singulier, celui de la réflexion organisée connotée par le premier mot du texte.

L'apostrophe peut s'adresser au sentiment objectivé, si c'est le cas on assiste à un dédoublement de soi qui ouvre le champ à une introspection, il faut le lire comme les adresses à son cœur. Cela relèverait d'une adresse lyrique.

Par métonymie, mon amour pourrait aussi désigner la personne qui est objet de cet amour. Dans ce cas, cela créerait une mise en tension dès le début du texte, que l'on étudiera sous la forme naturelle et rhétorique.

Jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance : il s'agit d'une interrogative indirecte, qui complète grammaticalement le verbe considérer, cette subordonnée livre l'objet de l'analyse qui est demandée (que doit-on considérer?). Oxymore, excès et manque. L'excès relève de l'isotopie des passions, à la différence de la prévoyance qui implique nécessairement une attention, un soin par lequel on prend des mesures pour l'avenir. Il y a un chiasme sémantique : considère, amour, excès, prévoyance. Amour et excès fonctionnent ensemble, considère et prévoyance requièrent les mêmes qualités.

L'emploi des temps permet de distinguer deux moments : en effet le temps de l'écriture se veut apaisé, rationnel et par conséquent légitime pour évaluer (jusqu'à quel excès?). Il s'agit d'évaluer un défaut de rationalité passé, qui serait alors révolu. L'apostrophe initiale, mon amour, indique en même temps que l'instance passionnelle est toujours active au moment de l'écriture, et invalide le caractère possiblement apaisé et rationnel de l'examen annoncé, qui est caractérisé par une tension.

Phrase 2 :

L'exclamation Ah ! Malheureux relève de la déploration de type élégiaque. Tu as été trahi, par qui ? Et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Est-ce que le complément d'agent par des espérances trompeuses porte sur les deux termes ? Si on observe la composition du syntagme, on constate 11 et 9 syllabes dans les deux membres, presque pareil. Les espérances trompeuses reprennent et développent le manque de prévoyance précédemment mentionné. Le qualificatif trompeuses implique une distanciation par la qualification, ce qu'indique aussi l'emploi du passé composé révolu.

La phrase est développée par la 3^e, avec un effet d'arborescence, elle clôt cette séquence : Une passion sur laquelle... L'expression intensive tant de projets reprend la notion d'excès de la 1^{re} phrase (tant) et les projets, l'espérance. La phrase est construite sur un motif de réduction : ne que, double restriction qui engendre un passage de la passion au désespoir, une passion qui tend à être définie par l'absence. La mise en relation entre passion et désespoir par la comparaison explicite repose sur la notion d'intensité.

Du point de vue de la syntaxe on a affaire à un type de phrase particulier : un contemporain, Guérét, dit dans La promenade de Saint-Cloud que dans les Lettres « la plupart des périodes y sont sans mesure ». De quoi parle-t-il ? De l'esthétique du discours, évaluation de la qualité d'écriture du texte. Une période est qualifiée de nombreuse, elle s'appuie sur des mesures.

On mesure la longueur des syllabes, le style périodique a été conceptualisé dans l'Antiquité. En français, les théoriciens de la langue du 16^e prennent modèle sur Cicéron, mais au 16^e il y a plusieurs français, pas d'unité linguistique donc accentuation différente. Du Bellay propose une transposition, la notion de comptabilité des syllabes comme en poésie est introduite dans la prose. On s'intéresse donc au nombre de syllabes. Les périodes de Guilleragues sont particulières : l'écriture périodique dans le cadre rhétorique relève de l'elocutio, où on choisit les mots et leur disposition. Une période fait un tour, c'est une phrase fermée du point de vue du sens et de la syntaxe, quand on arrive à la fin tout a été déroulé. Ici ce n'est pas le cas : dans la 3^e phrase, une période devrait s'arrêter après désespoir, rien en attente et on est bien passé de passion à désespoir, les deux pôles sémantiques de la phrase qui ne s'arrête pas là, avec deux subordonnées relatives qui ne sont pas nécessaires du point de vue du sens. La période n'est pas fermée mais ouverte, ce qui n'est pas banal, donc ressemble à une période sans avoir la caractéristique de clôture, double rebond.

d) Interprétation de l'apostrophe initiale

La question porte sur l'identité du référent. Le débat entre les deux interprétations est

devenu vif dans les années 60, notamment la polémique a opposé W. Leiner (son article est dans la biblio à la fin du livre, le 1^{er}) avec Deloffre et Rougeot. Leiner défend dans son article que mon amour désigne le sentiment allégorique, les autres disent le destinataire. L'ensemble du corpus connu de Guilleragues venait d'être publié, les Lettres ont été lues avec en arrière plan le reste de son œuvre.

J-M. Pelous a découvert que, dans les Réponses aux lettres portugaises traduites en français, la réponse précise à cette apostrophe laisse entendre une lecture allégorique. Le même a découvert une autre suite anonyme, les Nouvelles réponses (1669) où cette lecture allégorique disparaît. Donc le problème se posait déjà pour les premiers lecteurs, on en a une preuve dans les Sentiments sur les lettres de Du Plaisir (1693), qui dit « Je veux croire qu'au Portugal on puisse parler à son amour, et qu'en Italie on puisse s'adresser à ses yeux. Je ne veux même pas désavouer que ces sortes de discours n'aie en soi de grande beauté, mais je crains qu'il n'en eusse pas autant en France, où l'esprit est plus naturel et plus rapide. »

Il pose une opposition entre ce qu'on pourrait qualifier d'extravagance et le bon goût à la française, une position analogue à celle de Boileau dans l'Art poétique (I, 40-44). Il y fait un rapport entre cette apostrophe et la notion de folie, d'extravagance qui est revendiquée

par Mariane dans la 4^e lettre, et dans la 1^{re} c'est même un principe de composition. L'ambiguïté de l'apostrophe ne relèverait-elle pas, elle aussi, d'une esthétique de l'extravagance qui serait mal vue par les contemporains ?

Leiner pose le premier la question de l'incipit, selon lui l'appellation mon amour ne peut désigner l'amant parce que celui-ci n'a pas été trahi, au contraire c'est lui qui est à l'origine d'une trahison. D'autre part, Mariane le dépeint comme une personne insensible, indifférente. Il y aurait donc une contradiction à lui faire éprouver un « mortel désespoir ». Leiner juge anachronique la lecture de mon amour avec la signification actuelle, la désignation tendre d'une personne aimée.

Il anticipe une objection, à laquelle il tente de répondre : un incipit allégorique (personnification) dénoncerait immédiatement le caractère fictif de l'œuvre (en s'adressant à un sentiment et non à une personne au début d'une lettre, on substitue la correspondance à une introspection, ça n'a pas de sens), et contredirait l'avis au lecteur qui précède. Leiner y répond que l'intention de présenter les Lettres comme une vraie correspondance ne viendrait pas de l'auteur, mais de l'éditeur Barbin qui pourrait d'ailleurs être de bonne foi, Guilleragues aurait pu vouloir « présenter une étude en prose sur une passion qu'auparavant dans les Valentins il avait traité en vers ». Si Leiner formule de telles hypothèses, c'est parce qu'il pensait que Guilleragues n'avait pas initialement conçu les Lettres comme un roman épistolaire, mais que le découpage en lettres était postérieur à l'écriture.

Que peut-on déduire de ce débat ? L'interprétation même de l'adresse est connexe avec celle de l'attribution, ces deux questions s'insèrent dans un débat plus large qui concerne la nature même de l'œuvre.

Une troisième voie est possible pour essayer d'envisager ce dossier d'une autre manière : il s'agit de considérer que les Lettres sont bien une œuvre de fiction, mais qui assumerait la réalité comme modèle, qui chercherait le vraisemblable. Il ne s'agit pas tant de se demander si les Lettres sont vraies ou non, mais de comprendre comment elles pourraient

l'être, et de montrer que l'enjeu de leur appréciation réside dans leur caractère mimétique. C'est pourquoi il faut être attentif au choix des mots et surtout à leur signification, d'où l'explication du sens de la passion, dont l'examen des champs sémantiques est une clé de lecture importante.

e) Généalogie de la passion : quel sens a le mot dans le texte et au 17^e ?

Constat simple : dans l'Antiquité gréco-romaine, les termes de *passio* et *pathos* gardent une signification passive (subir, souffrir...) alors que la notion moderne de passion signifie élan violent vers, et est donc fondamentalement active. Comment passe-t-on de l'un à l'autre, quel incidence sur l'emploi du mot dans la 1^{re} lettre ? Au 17^e le mot est ambivalent, laquelle repose sur le sens religieux du terme (passion du Christ), glissement entre les deux sens. Les champs sémantiques sont différents, l'œuvre développe une mystique de la passion amoureuse.

Le premier sens de *passio* et *pathos* est souffrance, ensuite sous l'influence de la pensée stoïcienne puis chrétienne les passions sont entendues comme maladie de l'âme. Que ce soit chez les grecs ou les romains le sentiment (sens large de vie intérieure) est une catégorie vide, absente. C'est cette absence qui a fait que, de l'Antiquité jusqu'au 18^e, ce que nous appelons sentiment ou sensation était assimilé à des passions. La catégorie du sentiment s'autonomise avec Rousseau par exemple. Ce que nous entendons aujourd'hui par passion n'a pris sens dans ce mot que de manière graduelle, progressive.

Chez les grecs, *pathos* désigne une chose qui affecte, que l'on ressent, ou que l'on subit. Sur cette base, le mot recoupe plusieurs domaines : notion de qualité sensible, d'état chronique ou pas, et la perception, la sensation voire l'expérience (éprouver qqch). Au sens philosophique, douleur, souffrance, malheur. Pour exprimer l'emportement, en grec on a deux termes : *epitumia* (désir) ou *mania* (emportement passionnel). Les romains ont *cupiditas* et *furor* comme équivalents des deux. Aucun de ces termes ne peut toucher au sublime, au dépassement de soi, c'est-à-dire que dans le sens moderne, positif de passion c'est aussi ce qui pousse un individu à se dépenser pour une cause (cf mort de Virginie).

L'ensemble de ce qu'on sépare comme sentiment, sensation, désir, élan, pulsion, tout cela peut être englobé dans le terme de passion, mais uniquement ce qui est reçu. On a vu que *pathos*, *passio* pouvait signifier douleur, souffrance dans la terminologie d'Aristote c'est tout tout ce qui est reçu, subi passivement (perceptions, sensations, etc faibles ou fortes). Neutralité morale, nul ne peut être loué ou blâmé par ses patè. Cet emploi s'est maintenu

très longtemps, même quand le mot s'est enrichi. Au 15^e, *passio* garde le sens de maladie, souffrance alors qu'aujourd'hui il ne subsiste que dans son acception religieuse (la passion du Christ est souffrance). Au sens aristotélicien, il est passé en latin scolastique et survit jusqu'au 18^e. Donc la première couche suit un long cheminement temporel dans des systèmes de pensée différents.

Passage à l'actif : face à la force qui agit et la suscite, l'élément passif se trouve à l'état de puissance (j'ai le potentiel de), ce qui subit est disposé à subir l'effet. Cet effet va transformer émouvoir (ce qui est affecté), devient mouvement. Ce mouvement est qualifié de pathos par Aristote, chez lui pathos peut devenir kinesis, mouvement. Mais que mouvement de l'esprit. Le pathos comportant la possibilité d'un mouvement a été commenté au moyen-âge, notamment dans la pensée chrétienne de Thomas d'Aquin. L'aspect actif de la passion restait dans une sphère réduite, celle des philosophes. Mais autre strate avec une importance capitale, la pensée stoïcienne.

Pour les stoïciens, les passions deviennent une inquiétude (absence de tranquillité, ataraxie), un état chaotique d'émotion qui trouble. Dans le cadre de cette pensée le mot passion en vient à acquérir une signification péjorative, ce qu'il faut chercher à éviter. Dans le cadre de la pensée stoïcienne, la passion (passio) devient l'antonyme de ratio, ce qui permet au sage d'acquérir un état de stabilité. Les passions sont entendues comme agitation, mouvement, ébranlement de l'être, de la tranquillité de l'âme. C'est là que passio peut être traduit par passion, parce qu'il suppose chez les stoïciens un mouvement et un emportement. Un corpus d'images se constitue, associant les passions aux tempêtes, orages... Dans ce cadre, un équivalent est posé pour passio, perturbatio qui implique des mouvements violents qui perturbent le cours ordinaire des choses. C'est ainsi que la 2^e strate de passio se met en place, elle se caractérise par l'emportement et une connotation péjorative. Cette conception stoïcienne des passions est celle qui a le plus marqué les systèmes éthiques extérieurs. Il n'y a pas d'étanchéité stricte entre les deux conceptions, les facteurs de mélange se voient au moyen-âge dans la pensée scolastique et à la Renaissance.

3^e temps : cette couche stoïcienne a eu un tel écho parce qu'elle a été prise en compte par la pensée chrétienne qui se développe aux 3-4^e siècles. Ambroise de Milan : « Notre chair est agitée par des passions diverses, et roule comme le flot ». Saint-Augustin dit dans sa lignée être « agité par les désordres et les orages des passions », sens de motus animi (mouvement de l'âme), contra rationem (contre la raison), on retrouve l'antinomie. Le mot passion n'est employé par les religieux que dans son sens péjoratif, il devient synonyme de mauvais désir, de péché. Si l'on veut parler d'un mouvement de l'âme positif, il faut préciser bonne passion. Les bonnes passions sont celles qui portent l'individu vers Dieu. On a une prise en compte de l'emploi stoïcien du mot passion, de ses images et connotations diverses dans le cadre de la pensée chrétienne de l'Antiquité tardive. Mais la différence fondamentale entre les deux réside dans la définition de ce qui s'oppose aux passions : chez les stoïciens c'est la quiétude du sage, chez les chrétiens c'est l'acceptation de l'injustice. Il ne s'agit pas de s'extraire du monde pour ne plus subir la passion mais de dépasser le monde, d'en triompher par la souffrance, en le subissant.

On a deux conceptions qui envisagent l'échappatoire au monde de manière différente : le but de la démarche chrétienne est une acceptation de la souffrance pour pouvoir atteindre la contemplation de la divinité, voire l'association avec. C'est-à-dire qu'aux mauvaises passions ils n'opposent pas une apathie stoïque mais l'amour fervent de la divinité, qu'ils appellent gloriosa passio (souffrance qui est l'être au monde, par laquelle on peut être glorieux, s'associer à la divinité). Ambroise de Milan : « Parfait en tous points est celui que la chair ne peut détourner de la gloire de la passion ».

Cette pensée chrétienne va s'infléchir elle-même au Moyen-âge, dans le cadre d'un courant de pensée, la mystique cistercienne, dont le point de départ est un cantique qui dit « Mon bien-aimé est pour moi un bouquet de myrrhe, qui reposera entre mes seins ». Les exégèses chrétiens mettent en rapport ce texte avec un passage des Évangiles, qui raconte comment Jésus est descendu de croix après sa mort par Nicodème et Joseph d'Arimatea, et comment son corps supplicié est traité avec de la myrrhe et reçu par les deux personnages, qui le portent contre leur poitrine. Il y a superposition de deux textes. Le rameau de myrrhe devient une image du corps supplicié du Christ, et plus largement de la passion. Dans le cas de cette lecture allégorique, les seins de la bien-aimée en viennent à désigner l'Église elle-même et l'âme du chrétien, amené à méditer sans relâche sur la passion du Christ. Si cette lecture a eu autant de poids, c'est parce qu'elle a été systématisée par un personnage éminent du Moyen-Âge, Bernard de Clairvaux. Dans cette pensée chrétienne médiévale, on constate que les contenus de souffrance et passion amoureuse vont être très proches. La souffrance est celle du Christ, la notion de passion amoureuse et à la fois le Christ mourant par amour pour les fidèles et l'amour des fidèles pour lui. Ce goût pour ce qui devient une vraie mystique de la passion s'amplifie dans les siècles qui suivent, la Passion du Christ apparaît comme presque toujours en relation avec des images amoureuses. On voit se dessiner un sens que l'on retrouve dans les Lettres : en effet, ce n'est pas simplement le rapprochement entre souffrance et extase amoureuse qui est significatif dans la littérature mystique (13-14^e), c'est surtout le désir des fidèles à ressentir les deux à la fois (souffrance et extase amoureuse). On voit comment la pensée mystique amoureuse développe un chemin à l'opposé des représentations antiques, en particulier stoïcienne. La passion devient un objet de désir. Saint-François d'Assise est sensé avoir reçu les stigmates, c'est-à-dire que les chrétiens croient qu'il aurait dans sa chair éprouvé des souffrances identiques à celle de son Dieu, que son amour pour lui aurait conduit à éprouver, cette image est un vecteur puissant et populaire de cette nouvelle alliance entre amour passionnel et souffrance physique, c'est la passion de l'amour par la souffrance physique, le ravissement qui pour lui est la communion avec la divinité. C'est la passion entendue en ce sens qui devient cardinale dans la pensée religieuse.

Cette valorisation de la passion en tant qu'extase amoureuse appelle quelques réserves : en effet, dans tous les courants de la pensée mystique chrétienne, on constate une polarité contradictoire dans la valeur de cette extase mystique. Même quand l'amour mystique de Dieu est exalté, cet amour demeure en tourment, un tourment amoureux parce que la divinité excède l'âme de la créature. Une communion pleine avec le divin serait impossible car son résultat serait la consommation de cette mystique. Images du ravissement et du supplice. Poème mystique médiéval de Jacopone de Todi : « Amour de charité [tourné vers Dieu], pourquoi m'as-tu ainsi blessé [physiquement], mon cœur est tout brisé et brûle d'amour, ne peut fuir parce qu'il est attaché, ainsi se consume comme cire au feu. En vivant il meurt, languit, défait, demande de fuir un peu et en fournaise se trouve placé. Hélas, ou suis-je mené pour si fort languir... En vivant c'est mourir, tant monte [s'exalte] l'ardeur. Je demandais d'aimer Christ cherchant douceur. » Littérature profane ou sacrée ? La mystique de la passion, en la rapprochant de l'extase, a profondément influencé l'évolution du concept de passion, c'est dans ce champ culturel que le mot devient réceptif pour le développement du sens moderne. Le concept a hérité

un approfondissement du contenu souffrance en un sens contradictoire : délice, ravissement et torture. Dans les Lettres, dans un discours tenu par une religieuse on lit à la fois une rhétorique passionnelle amoureuse qui se décrit comme un martyr au sens propre, un témoignage de la souffrance.

Au 16^e, le mot passion commence dans les textes littéraires à prendre le sens moderne (élan, ardeur qui porte vers). Au 17^e, il désigne presque exclusivement la passion amoureuse. La question des passions y devient un enjeu polémique, lorsque dans le champ littéraire et au théâtre elle devient ardeur amoureuse, cette exaltation fait l'objet de critiques religieuses (Bossuet, Nicole) : les passions sont perçues comme dangereuses, que ce soit l'amour ou l'ambition. Bossuet, Maximes et réflexions sur la comédie [le théâtre] :

la manière dont on concevait les passions était un dangereux ennemi, la passion n'était pas qu'un simple désordre mais représentait un substitut de religion dans le sens où ces passions prétendaient exalter l'existence humaine par leur caractère désirable et ainsi substituaient l'objet du désir humain à la divinité : le mal, c'est se détourner de l'amour de Dieu. Tiraillement au 17^e, coexistence de conceptions diverses voire contradictoires de la passion. Dans les Lettres, le portrait de l'amant remplace le crucifix dans la cellule de la religieuse.

f) Suite de l'analyse

La phrase se clôt par 3 relatives, c'est une période ouverte. Effet produit : une période fermée montre une pensée qui se veut complète. Exposé exhaustif d'une idée, pensée dans toutes ses ramifications. Le période ouverte est ressentie par les contemporains comme une pensée en devenir, voire inachevée, un exposé incomplet. Une idée dont certains aspects ne seraient pas mis au jour. On verra plus tard que c'est un des aspects de la valeur des Lettres que leur incomplétude. Le texte laissait entendre en s'ouvrant par considère un long développement circonstancié, déçu par l'écriture dans la séquence suivante, le texte est autre que ce qu'il dit être. Ce sentiment trouble est expérimenté par les lecteurs dès la séquence 2. Transition entre 1 et 2 par une anadiplose, ici paradoxalement le liant est l'absence, ce qui fait défaut, absence exacerbée par sa détermination puisque le substantif est qualifié par une relative qui en renforce le sens (à laquelle ma douleur...). La relative amplifie le vide, les lettres allaient se donner comme une absence à un vide mais elles sont elles-mêmes construites sur ce vide.

Cette absence n'est pas un simple manque, une privation physique mais elle n'en est pas une au sens où elle ne peut être dénommée, elle échappe à la catégorisation. Comment l'appréhender alors ? Si on éprouve quelque chose qui relève de l'innommable, c'est par ses effets qu'elle pourra être approchée. Quels sont ces effets ? L'instance qui reçoit cet effet est la douleur, qui est objectivée, devient un agent intérieur, une absence de l'être. Elle devient un objet imprimé par l'absence et en même temps un élément moteur : cette

douleur est passion, est ébranlée par.

Ces yeux : c'est en emploi proleptique, qui annonce ce qui suit. Comment sont-ils envisagés par la subjectivité de la narratrice ? L'autre est une projection de soi, ce n'est pas l'autre en tant qu'il est autre qui est envisagé, mais en tant qu'il est lien avec elle, absorbé par sa propre subjectivité (me me me me). Cette absence est caractérisée comme une dépossession de soi, une forme particulière du rapport à autrui qui préfigure cette correspondance qui est un monologue, attend-elle vraiment une réponse ?

Quelle est l'action produite sur elle-même ? Me faisait connaître des mouvements qui me comblaient de joie, me tenaient lieu de toute chose, et qui enfin me suffisaient. En présence du destinataire elle était comblée, il y a là pour elle une confusion qui est une identification totale d'elle-même à l'autre, un effacement de son moi ; c'est une illusion, une absence d'être qui l'y conduit.

Articulation avec la séquence 3, déploration. Elle reprend les éléments de la séquence 2. 2 mouvements, le premier négatif, on a l'impression qu'après avoir parlé des yeux de son amant elle parle des siens, et qu'elle va se caractériser comme marquée par cette absence. Mais on a vu que dès la 2 c'était déjà elle qui envisageait le regard de l'autre. 2 et 3 sont deux façons d'envisager une même question du point de vue de la subjectivité de la

locutrice, un même rapport avec comme pivot présence et absence physique. 2^e : si que, tournure consécutive. Rhétorique de l'excès. 1 2 3 : composition annulaire, forment un tout. « jusqu'à quel excès – si insupportable », tournure qui marque l'excès. Même divisées en séquences, les lettres comportent aussi des modules qui forment des unités.

4 : lien avec considère, mon amour... L'emploi du verbe sembler a une fonction différence, je est une tournure modalisatrice, une précaution de la locutrice qui se livre ou s'est livrée à une introspection. Cette incertitude quant aux fruits de cette analyse intérieure est soulignée par l'emploi de l'adjectif quelque, il s'agit d'atténuer la portée des réflexions conduites dans ce passage, et aussi d'adoucir si possible le paradoxe qui est au cœur de ce mouvement : il me semble que j'ai quelque attachement pour des malheurs dont vous êtes la seule cause. Elle subit mais ça lui échappe. L'emploi des pronoms personnels je, vous, repris plusieurs fois dans cette séquence, indiquent que dans ce passage Mariane a quitté l'objectivation, elle ne fait plus appel aux yeux, au cœur... comme des instances médiatrices entre je et vous, au contraire acmé dans l'attention par le rapprochement des deux pôles, l'amour et la douleur. Les personnages éprouvent directement ces passions. Sacrifier sa vie : les termes ne sont pas affaiblis, vocabulaire religieux détourné de la divinité vers son amant insincère. « Mariane est victime de la plus grande puissance illusoire de ce monde : l'amour propre ». (La Rochefoucauld). Comment Mariane témoigne de cette illusion, comment les Lettres sont travaillées par un langage mystique détourné ? La méditation en tant qu'exercice religieux est très codifié, rhétorique des passions et de la prière, qui n'est pas un élan spontané mais est régie par des codifications, qui mettent en place un canal de communication avec Dieu. La préparation, se mettre en présence de Dieu, le supplier qu'il vous inspire ; considérations, considérer qu'il y a une époque où on n'était pas au monde, où notre être était dans le néant, le considérer au regard de l'écoulement des générations ; affection et résolution, attitude de prière où le fidèle reconnaît devant Dieu qu'il n'est rien et ne serait rien sans sa grâce qui l'a porté à être. Le considère initial peut revêtir la valeur d'un intense exercice méditatif, prononcé par une religieuse dont on ne sait alors rien mène le lecteur

contemporain à s'attendre à lire une méditation religieuse. Mariane interpelle son amour et non son âme donc glissement, comme dans les textes religieux où elle est objectifiée. Dans les deux cas, séquence introductive : s'adresser à son âme c'est ouvrir un espace intérieur à la spiritualité mais ici Mariane dit vous immédiatement après, dirige sa parole vers un autre, vers son amour : mais il est lointain comme Dieu, superposition des deux instances, sacrifier sa vie... Dans la fiction narrative il est cohérent donc vraisemblable qu'une religieuse plus habituée aux méditations religieuses ouvre une lettre par cette rhétorique, pas de blasphème car vraisemblable, naturel. Le genre de la méditation réunit dans sa pratique deux modes d'énonciation : le dialogue intérieur par lequel le croyant s'interroge, s'examine, offrande de soi-même, et la prière, louange de la divinité, demandes, tournée vers l'extérieur. Ces deux modes sont inséparables l'un de l'autre pour les religieux : le méditant est censé chercher et trouver la divinité en lui-même. Le début réflexif ne conduit pas à un repliement sur soi-même mais mène directement à une invocation de l'être aimé. Cette dualité de la parole méditative permet de lire de nouveau le dossier de l'incipit, de comprendre la nature même des lettres. Calas envisage les lettres comme un acte de communication pleinement épistolaire, tourné vers un destinataire, dialogique même en l'absence de réponse. Inversement, on envisage comme chez Rousset le recueil comme le déploiement quasi statique d'une parole monologique. Envisager les Lettres comme une méditation permet de dépasser ces deux positions. Les Soliloques de Saint-Augustin se présentent comme un dialogue avec une instance, la raison. L'objet de ce dialogue est la connaissance de Dieu, la manière dont Augustin justifie le titre est intéressante. « Puisque nous nous y entretenons avec nous-même, je veux les intituler soliloques, d'un nom certes nouveau et peut-être nouveau, mais tout à fait propre à en désigner la nature car la vérité ne peut être mieux cherchée que par interrogation et réponse ». Au 17^e, le mot signifie « raisonnement ou réflexion qu'on fait avec soi-même ». Les Soliloques sont édités au 17^e avec des méditations et un manuel, lesquelles sont un recueil de prières qui sont autant de discours ardents et amoureux qui mettent en scène une âme qui languit d'amour, qui souffre de l'absence de son dieu, qui meurt du désir de le voir. Les Soliloques ne sont pas que des introspections, aussi élans vers le divin, une passion qui se caractérise par un texte saturé d'invocations, d'interrogations, de supplications. L'ambivalence énonciative est constitutive de la méditation. Texte très populaire au 17^e : Exclamations ou méditations de l'âme à son Dieu. « Plainte de l'âme qui se voit séparée de Dieu durant cette vie : oh ma vie, comment peut-tu subsister étant absente de ta véritable vie ? À quoi t'occupes-tu dans une si grande solitude ? » on retrouve le dialogue intérieur et les invocations passionnées. Après avoir considéré sa situation, le personnage s'adresse à son Dieu en le vouvoyant. Les Lettres peuvent être qualifiées de soliloque de la passion, dans les deux cas on a certes une plainte, fragmentée parce que conjointe avec des exhortations amoureuses etc ? On voit comment les passions sacrée et profane se recourent, évolution dans la manière pour Mariane d'envisager la représentation de son amant. Reconnaissance progressive par le biais de l'introspection que la superposition entre amant et divinité est une erreur, que sa passion s'est trompée d'objet. C'est la conclusion de la 5^e lettre, où le mot d'idolâtrie est employé, elle reconnaît que son adoration (2^e) n'était qu'idolâtrie.

Conclusion par P. Sellier « Sur le tragique épistolaire » : « l'éclat des Lettres provient pour une part de la réussite d'un jeu paradoxal, avec les thèmes et termes du christianisme augustinien. » Il remarque que « la monodie épistolaire ne peut s'empêcher de faire sourdre ou parfois de laisser affluer une méditation à coloration religieuse. Thérèse perçoit, reçoit des signes pour elle sensibles par lesquelles son Dieu se rend présent, répond à sa prière. Communion, extases, résolution de l'absence. La dynamique de la méditation est différente : si les Lettres s'interrompent ainsi, c'est que Mariane ne reçoit jamais d'apaisement de ses souffrances et que ses élans se perdent dans le vide, que les rapports entre amant et amante s'inversent au fil des lettres, que dans la 5^e elle peut affirmer sa supériorité en fondant un rapport d'évaluation sur l'intensité de son amour. Au fil de l'évolution de la correspondance, l'écriture devient une forme de purification de l'amour. Ce processus est incomplet, elle ne retrouve pas l'apaisement qu'elle a eu au terme du parcours.

2) Lettre 2

Puisque la lettre 1 est celle de l'absence, comment cette absence permet-elle la poursuite d'une correspondance ? Comment construire sur le vide ? Rousset explique que « avec une absence créer une présence, tel est bien le pouvoir paradoxal de la lettre ». Elle a ce pouvoir parce qu'elle met en jeu une notion clé de la 2^e lettre, la mémoire. On envisage le rôle de l'oubli et du souvenir dans cette lettre. Avant d'étudier ce mouvement on précise l'enchaînement des différentes lettres dans le cadre d'une structure narrative. D'abord l'enchaînement des 3 premières, elle les écrit après un départ qui la bouleverse, l'émotion culmine à la 3^e. La péripétie a lieu entre 3 et 4, la survenue du messenger qui rallume momentanément l'illusion en 4 avant même d'en dénoncer l'imposture, qui contraint Mariane au renoncement en 5. Dans le cadre de ce schéma narratif, la 1^{re} lettre s'est ouverte sur une crise, en expose les éléments en même temps qu'elle laisse prévoir l'issue fatale, annoncée par la prosopopée de mauvaise fortune, qui annonce la réalité de la situation de rupture. Reprise de certains motifs, manière d'envisager le départ de l'amant : assez neutre en 1, en 2 vu plus clairement « quand je vous vis résolu à me quitter ». La progression entre 1 et 2 marque une prise de conscience des illusions, « je connais bien que je me suis abusée », j'attribue tout ce malheur à l'aveuglement avec lequel je me suis abandonné à m'attacher à vous. Mouvement de désillusion, qui fait croître le désespoir. Dialectique de la mémoire et de l'oubli. Dans la logique du 17^e, 3 instances de l'âme : l'intellect/esprit, la volonté et la mémoire. La question : convient-il de se souvenir ou d'oublier, interrogation qui structure la lettre 2, est une interrogation importante dans la littérature morale classique : elle interroge le lien entre mémoire et bonheur, ils se déploient dans une durée intérieure configurée dans et par le texte épistolaire. Ce rapport complexe est à appréhender en terme spatial, une autre instance intérieure de l'esprit rentre en jeu en s'alliant à la mémoire, c'est l'imagination. Beaucoup de mais, quoi, hélas

Question de l'imagination : l'oubli revêt dans la 2^e lettre 2 significations principales. D'abord l'oubli est l'expression d'une inconstance que Mariane reproche à son amant, mais cet oubli est aussi un apaisement qu'elle se refuse pour elle-même. Pour comprendre cette 2^e tension, il faut se rappeler que l'oubli peut revêtir dans la littérature morale et spirituelle du 17^e une fonction purificatrice.

Occurrences et tensions entre souvenir et oubli : « mais je ne dois pas m'en rapporter à vous, et je ne puis m'empêcher de vous dire bien moins vivement que je ne le sens que vous ne devriez pas me maltraiter comme vous le faites par un oubli qui me met au désespoir et qui est même honteux pour vous. » Connotation morale du terme oubli, pas un simple fait mais par l'effet produit par celle qui éprouve la passion est honteux pour celui qui oublie. L'oubli engendre une double action, la première directe, le désespoir, la seconde indirecte, parce que la honte est attribuée à. « Honteux » implique une dynamique entre l'émettrice et le destinataire, qui par l'absence de réponse n'existe peut-être pas. Cette qualification morale se déploie dans un espace fictif, parce que Mariane crée un personnage de destinataire qu'elle suppose avoir de l'amour. L'emploi des temps : antériorité, segment de temps particulier. La mémoire est spatialisée (Confessions, Augustin XI), rapport entre la mise en intrigue (développement du texte) et une temporalité construite par la mémoire. On entre dans ce qu'Augustin appelle les vastes palais de la mémoire, mais Mariane a une mémoire sélective. Elle demeure dans le champ du moral, amorcé par honteux. Que j'avais bien prévu quand je vous vis résolu de me quitter : la circonstancielle implique une gradation entre les 2 1^{res} lettres, elle met en place l'idée selon laquelle tout cela est déjà compris. Quand je vous vis = quand je compris que, or la 1 introduisait dès le 1^{er} mot une introspection. Ce n'est pas tant l'absence qui est mise en exergue que le souvenir que cette absence était anticipée, le désespoir est antérieur à l'écriture de la 1^{re} lettre. La 2^e marque une étape dans la prise de conscience de l'abandon, qui est permise et supposée même par la mémoire (je connais bien que je me suis abusée), analyse rationnelle d'une illusion passée. Le jeu de la mémoire permet cette réalisation en allant dans son passé et manifester sa compréhension de sa situation présente, ce qu'elle ne parvenait pas à faire dans la 1^{re} lettre.

58, avant le quoi 1.9, mes douleurs ne peuvent recevoir aucun soulagement et le souvenir de mes plaisirs me comble de désespoir. Ambivalence de la mémoire : possibilité de la connaissance, maintenant que la chose est reconnue elle peut devenir souffrance présente. Le souvenir de mes malheurs me comble de désespoir : 2 mouvement temporel, prospection/anticipation, et = pivot, analepse, se clôt sur le présent. Reconstitution a posteriori d'un cheminement, d'abord elle envisage la compréhension d'un 1^{er} mouvement que va jusqu'à la situation d'énonciation, puis elle envisage son avenir, le désespoir anticipé est point de jonction. Anticipé dans les 2 cas : au moment où il l'a quittée elle envisageait déjà le désespoir à venir. Le souvenir et l'anticipation sont les 2 oscillations permanentes de son esprit, instance de l'intériorité au 17^e. Est-ce que le

présent n'est plus ? Il est car le désespoir est présenté comme une durée (me comble de désespoir), l'absence la comble de désespoir. L'effet produit par l'absence est ce qui la comble, présent de durée qui lui donne un état.

58 : « je me souviens pourtant de vous avoir dit quelquefois que vous me rendriez malheureuse, mais ces frayeurs étaient bientôt dissipées, et je prenais plaisir à vous les sacrifier et à m'abandonner à l'enchantement et à la mauvaise foi de la protestation... » Comment ces oscillations de la mémoire avivent la souffrance. Point de départ je me souviens, implique une analepse. De vous avoir dit quelquefois, récurrence dans le passé/durée, que vous me rendriez malheureuse, ce passé qu'elle a présenté dans le mvt 2 comme heureux elle le creuse pour montrer comment le désespoir était déjà en germe dans ce temps-là qui déjà n'était pas heureux, pas de quiétude amoureuse. Étaient bientôt dissipées... enchantement, terme très important qui implique l'illusion, fiction au sens de mensonge, tromperie. Elle dit que les protestations d'amour de son amant étaient déjà une fiction. Réflexion sur le rapport vérité/mensonge, fiction/réel. Il y a fiction, elle construit un personnage du destinataire et lui est accusé d'avoir construit une fiction amoureuse. Elle envisage la mort puis juste après : « non j'aime encore souffrir davantage que vous oublier » : mémoire en tant que souffrance, ça aplatit le texte. Elle conjoint plaisir et souffrance, inquiétude avec plaisir : prolonger la souffrance, c'est aussi prolonger l'autre. L'alliance repose sur la fiction amoureuse, donc elle n'existe que dans le texte, support. Écrire c'est mettre à plat, spatialiser la souffrance et le plaisir conjoint. À ce moment, elle pose l'instance qui lui échappe : « cela dépend-il de moi ? », elle sort de la fiction puisqu'elle écrit bien à quelqu'un. Ça doit être pris en compte, c'est elle seule qui permet ou non la projection dans le futur de cette illusion, qui se maintient par l'absence de réponse. Ce n'est pas l'expression d'une folie déraisonnée, instance hors d'elle-même. « Je me flatte... et je suis plus heureuse » = je vous défie de m'oublier entièrement, elle lance un défi, forme de duel amoureux. Elle joue sur l'honneur, la provocation est un autre ressort que la passion pour créer une réponse. Le renfermement solipsiste est incomplet. 59 : « au moins souvenez-vous de moi... je me contente... je ne bornais pas... quand... mais », ici le souvenir est tourné vers des moments heureux, « me cause du désespoir » ici sentiment allié au plaisir, défini comme insatisfaisant. Crescendo de pathos, correction des affirmations précédentes dans la 2^e lettre, c'est une caractéristique d'écriture.

3) Lettre 3 et liens avec Les Liaisons dangereuses

Lettre 3 : on commente 2 lignes. Climax de la prise de conscience, caractérisation de l'amant (64). Expression la plus explicite de la compréhension de son malheur. l. 2-7 : « Je connais présentement la mauvaise foi...vous m'avez trahi toutes les fois que... je ne dois... vos transports » → achèvement, illusion à connotation négative, intention de tromper. « Vous aviez fait de sang-froid un dessein de m'enflammer... profondément touché » : c'est un roué, froid et calculateur (Rodolphe?)

Texte publié en 1782. Scandale, on lui refuse un mariage après. Confusion entre l'auteur et la fiction qu'il a écrite. Attention, pas d'intertextualité parce que pas de référence directe ! Son roman est considéré scandaleux, succès de scandale mais pas seulement, aussi succès esthétique. En raison de sa composition, qui est complexe et subtile. Deux lectures opposées se sont affrontées, question de la valeur : la 1^{re}, celle des critiques du 18^e, en voyant un roman dangereux car il serait une défense et illustration du libertinage. Ce courant reproche à Laclos sa complaisance pour la peinture du vice, lecture qui va jusqu'à confondre l'auteur avec Valmont, son personnage. Pour ces lecteurs, peu importe le châtement qui lui est infligé au dénouement, il ne leur apparaît pas comme une condamnation suffisante. Dans ce cadre, il est compris comme seulement prudent, une précaution de l'auteur pour éviter de s'aliéner un public tenant d'une morale conventionnelle et rigoureuse (voir Don Juan), le châtement ne suffit pas à contrebalancer la fascination que suscite l'intelligence des deux roués qui apparaissent comme des héros.

Cette lecture a perduré jusqu'au milieu 20^e, par exemple chez Malraux. Elle présuppose une sympathie de l'auteur pour les libertins de son roman, ce que certains lui reprochent et d'autres pas. Pour Malraux, le couple Valmont-Merteuil fonde une « mythologie de l'intelligence », d'esprit se revendiquant supérieur et prétendant maîtriser les situations et individus en raison d'un savoir qu'ils auraient acquis. Ces personnages sont définis comme des êtres de projets, construisant leur liberté dans une société considérée comme oppressive.

La 2^e lecture y voit un roman de l'amour sincère, du sentiment qui triomphe de l'intelligence scélérate, mise au service du crime. Dans ce cadre, la présidente de Tourvel est mise en avant : elle incarnerait une figure de l'amour sincère, c'est à elle que reviendrait le dernier mot de l'histoire. Selon l'éditeur de la Pléiade de Laclos, Versini, qui s'inscrit dans cette tendance, elle ferait « de ce roman libertin un roman d'amour ».

Il faut souligner que le texte est ambigu, cette ambiguïté est due au genre du roman épistolaire dans lequel il s'inscrit. Le choix de cette forme pour raconter l'histoire d'un libertin qui se découvre amoureux, dans une forme privée volontairement de narrateur, de point de vue central, qui servirait d'intermédiaire entre la fiction et le réel, est ce qui entretient et constitue l'ambiguïté. En effet, dans ce roman par lettres à plusieurs voix, les vérités ne sont pas autorisées dans la fiction, elles ne sont jamais garanties par un narrateur. Tout ce qui est présenté comme vrai est très relatif, tributaire du point de vue du personnage. C'est ce qui différencie le roman épistolaire des autres types de roman. Si l'auteur, dans le roman épistolaire, s'efface derrière ses personnages, il revêt toujours un seul rôle capital, celui d'organiser et de composer le livre : de décider de l'enchaînement des lettres. Ensuite, c'est au lecteur de tirer seul les conclusions de la succession des lettres, de découvrir dans l'organisation d'un contenu narratif qui se déploie de manière éclatée, dans un jeu de points de vue, un sens qui n'est pas garanti par une instance narrative. Aussi, la part interprétative est bien plus importante que dans les autres formes du roman.

Le roman s'inscrit dans un contexte qu'il importe de connaître pour interpréter ce qui nous est donné comme matière de réflexion : celui de Laclos s'appuie sur une réalité historique et sociale, le libertinage. Il en propose une élaboration originale et problématique, ce qui empêche de le lire naïvement comme un simple compte-rendu.

Mimesis ≠ simple reflet du réel, aussi une construction. Depuis 1674 (la PdC), la vocation du roman à peindre la vie réelle est entendue, tendance à partir de la 2^e moitié 17^e « à constituer le roman contre le romanesque, c'est-à-dire contre l'arbitraire d'une imagination qui invente indiscrètement » (article de Rousset) Au 18^e, l'exigence anti-romanesque, anti-imagination indiscrète (qui ne discerne pas), s'est affirmée plus nettement → Diderot, Éloge de Richardson 1761 : éloge du roman « vrai ». Selon lui, les lecteurs du 18^e recherchent dans les romans contemporains des témoignages du réel : romans mémoires ou par lettres, qui sont considérés comme des « fictions du non-fictif » (Rousset). Ils veulent lire des romans, leur accordent du prix, qui traitent des réalités et des questions du temps. Dans cette 1^{re} moitié du 18^e, un type social puis littéraire prend corps, celui du libertin roué, qui est représenté chez Laclos par Valmont et Merteuil. Le terme roué intervient lettre 2, ce mot date de 1777, il sert à distinguer deux types de libertins : le libertin voluptueux, séducteur (Casanova, Don Juan) et celui qui accorde du prix à une jouissance intellectuelle, qui réfléchit et construit son libertinage. C'est lui qui est roué, il se présente comme un être enjoué, énergique, lucide. C'est un « être de projets » parce que sa séduction est construite avec méthode (projet lettres 4 et 70) : Valmont se définit dans cette catégorie. Aussi chez Merteuil (lettre 141), elle veut marquer une différence entre le libertinage d'esprit du roué qu'est Valmont et celui du voluptueux qui ne fait que profiter de l'occasion qui se présente à lui. Volanges, à propos de Valmont : emploi péjoratif, projet est synonyme d'arrière-pensées, de manipulations, de calculs sordides. Le roué est l'antithèse de l'amoureux sincère. Le romancier place deux types de victimes face au roué : l'ingénue (Volanges) et la dévote (Tourvel), confrontation à faire avec Mariane. L'expérience que Laclos a du libertinage est double : directe/sociale et littéraire (la mimesis est complexe, pas un simple miroir). Laclos peint dans les Liaisons le monde des aristocrates qui transfèrent dans la conquête amoureuse une énergie mise auparavant dans les travaux guerriers, lui-même est un officier anobli, mais plus important et tout aussi réel est la façon dont le romancier travaille ce matériau historique, biographie en utilisant les ressources d'une forme littéraire à la mode, le roman par lettres. La lettre est le seul moyen d'échange entre 2 personnages séparés par une distance géographique, mais aussi morale et sociale entre Valmont et Tourvel, qui peuvent eux être réunis physiquement dans un espace donné (le château de Rosemonde). Laclos fait de la lettre, différence avec les Lettres, un élément constitutif de la stratégie, psychologie des libertins. Dans les Liaisons la lettre permet de nouer et d'entretenir une liaison que le code social interdit d'établir directement, par la parole : la lettre est un moyen d'investir l'esprit de la victime, Tourvel (lettre 56) en est consciente, elle écrit à Valmont « vous m'entourez de votre idée plus que vous ne le faisiez de votre personne ». Aussi de la clore, dans le projet du roué il s'agit de conquérir mais aussi de perdre sa victime. Merteuil demande à Valmont une preuve écrite de la séduction de Tourvel (lettre 20) ce qui peut les perdre. C'est aussi une arme entre les mains d'un roué pervers, elle permet de « feindre » : rédacteur de la préface, qui au moment de présenter les lettres déclare « presque tous les sentiments qu'on y exprime sont feints ou dissimulés ; Valmont reprend ses termes (lettre 70), il va jusqu'à affirmer que la maîtrise du style lui permet « de répandre dans une lettre ce désordre qui seul peut peindre le sentiment », et que cette lettre capable de feindre le sentiment serait le premier instrument de la séduction. Dans les Liaisons des relations conflictuelles, ou de monstration, de mise en scène. Les auteurs

qui ont contribué à l'essor du roman épistolaire (Guilleragues, Rousseau) ont fait de la lettre qqch de marqué par la sincérité, proche de la confession. Laclos en revanche a détourné ironiquement la signification de la lettre, qui n'est plus une forme proche d'une confession sincère, une sorte de portrait des mouvements d'un cœur marqués par une sensibilité sincère, mais au contraire une arme dont le masque est la caractéristique. Merteuil paraît citer les Lettres : lorsque Mariane affirme « j'écris plus pour moi que pour vous », elle écrit plus pour ses destinataires qu'elle-même, elle est plus dans la manipulation (lettre 81). Dans les Liaisons, on écrit toujours pour un autre, pour lui plaire : même lorsque Valmont écrit à Merteuil, il apparaît toujours comme d'abord soucieux de préserver une image de lui-même, celle du parfait roué, qui ne peut exister en tant que tel sans le regard d'autrui, il conquiert ses victimes aussi pour savourer sa victoire dans le regard des autres. La lettre est pour le libertin un moyen de construire l'ethos de son personnage de roué. Lorsque Valmont raconte à Merteuil les progrès de sa relation avec Tourvel, par l'intermédiaire de la lettre il peut tenter de conserver un détachement nécessaire pour conserver ce qu'il considère comme sa liberté, pour se garantir des atteintes de la passion avec ce qu'elle implique d'abandon, d'oubli de soi, d'aliénation à l'être aimé... Même s'il avoue une passion forte pour Tourvel, il utilise les lettres qu'il adresse à Merteuil comme un moyen de placer son projet à distance, le récit donne à voir, met en scène, pose l'action devant les yeux de celui qui la raconte et de celle à qui il la raconte. La lettre va transformer le vécu fictionnel en spectacle, il y a bien une mise en scène. C'est une différence fondamentale entre le roué libertin et le tendre amoureux que le plaisir que le libertin prend à raconter ses actes et à faire montre de sa maîtrise : le récit est aussi un moyen pour garder un détachement constitutif de son ethos de libertin roué, la lettre, procédé romanesque, est aussi essentielle à l'exercice du libertinage. Dans la lettre 2 Merteuil suggère à Valmont d'écrire ses mémoires, c'est sûrement ironique parce qu'elle n'y revient pas ensuite. Cela évoque un autre récit possible, une autre forme virtuelle des Liaisons mais souligne en même temps le fait que ce roman par lettres, s'il changeait de forme, perdrait beaucoup de signification : à la différence du roman mémoire, qui lui présente une narration rétrospective, linéaire d'une action passée, le roman par lettres révèle quant à lui un vrai présent fictif, c'est-à-dire qu'il donne la possibilité d'être à des personnages vivant au jour le jour une destinée ouverte dont la fin leur est inconnue ce qui n'est pas possible dans des mémoires : conséquences profondes sur le sens que l'on confère à la fiction. L'échange de lettres dans les Liaisons découvre au lecteur un espace de l'intersubjectivité, ce qui a une incidence profonde sur les personnages : en effet, ceux des Liaisons ne sont pas de simples caractères, à la différence des personnages des comédies de caractère (Molière) ils ne présentent pas un caractère absolu et immuable, dépendant d'un trait précis, mais ici ils dépendent d'un réseau de relations, et se construisent sous le regard des autres et en réaction aux autres. L'usage des lettres fait des personnages ont des idées, qui vont changer, ce que Diderot admire chez ceux de Richardson : les personnages ne sont pas des monolithes, ils « varient selon les circonstances, les intérêts, les passions ». Valmont apparaît un fil du texte comme un cynique pervers qui abandonne Tourvel, mais aussi comme un homme sensible qui pleure quand les pauvres lui témoignent leur reconnaissance (lettre 21), il se présente même comme un amoureux naïf lorsqu'il avoue sa passion pour Tourvel. Donc un personnage complexe, même Merteuil qui se veut être l'incarnation de la libertine de sang-froid est aussi capable de jalousie, une passion, qui précipite le dénouement. Ce roman par lettres où tous les personnages prétendent agir

selon des principes, ne faire que ce qu'ils ont réfléchi, en fait il présente des personnages bien plus malléables et changeants qu'ils ne l'acceptent. C'est ce caractère évolutif des personnages qui cause les difficultés du jugement moral et de l'appréciation, et donc les réticences du lecteur averti à lire le roman comme l'apologie du libertinage ou de l'amour propre, c'est plus compliqué que ça.

Explication de la lettre 23

Le récit se développe entre deux longues lettres entre lesquelles est intercalée une lettre de Tourvel à Volanges (22). Dans la lettre 21, Valmont raconte qu'il a aidé des pauvres et qu'il a retourné en sa faveur une ruse de Tourvel, qui le faisait espionner. La fin s'interrompt sur un détail réaliste, « le souper est servi ». 22, le lecteur lit un 2^e récit du même événement, fait par Tourvel qui, naïve, veut convaincre Volanges que l'action de Valmont est vertueuse, que c'est une preuve de sa conversion au bien. 23, Valmont reprend son récit : il a écouté Tourvel faire son éloge puis en vient au temps fort de son récit, sa déclaration d'amour. Voir plan du texte au dos

Les 1^{res} lignes placent la déclaration sous le signe de la facilité : « je n'eus pas la peine de », ce qui dispense Valmont de déployer son adresse c'est « la ferveur de l'aimable prêcheuse ». Le terme de ferveur désigne d'abord le zèle religieux, puis à l'époque classique sens de passion amoureuse. Valmont l'emploie en jouant sur les deux significations du mot, selon lui la dévotion de Tourvel ne serait qu'une illusion destinée à cacher son amour sensuel qu'elle ne s'avouerait pas. Valmont souligne par l'emploi de cette expression la mauvaise foi de la présidente et sa propre habileté : il a utilisé sa dévotion pour la séduire, il a imité ses gestes et son langage. Il s'emploie à devenir son dieu : lettre 6 il expose son projet, il dit « je serai vraiment le Dieu qu'elle aura préféré ».

Le libertin depuis le 17^e, déjà à l'époque des Lettres, est l'homme du défi à Dieu et à la religion (Don Juan). Ce défi Valmont le pose et relève ce défi, il prend la forme de l'imitation (Tartuffe, d'ailleurs dans sa correspondance Laclos rapproche les deux personnages). Valmont fait ce rapprochement en accomplissant les actions des saints, il a réussi puisqu'il dit que les pauvres qu'il a secourus l'ont regardé « comme une image de Dieu ». Dans la 2^e phrase, mouvement de la ferveur à l'adresse, qui désigne l'intelligence criminelle, scélérate du libertin et s'oppose à la passion sincère (pour Dieu ou autre). L'ordre de la phrase porte un non-dit : on peut se demander si Valmont, séduit par la ferveur de la présidente, n'a pas oublié un instant son libertinage. L'impression de facilité qui ressort de ce récit souligne la victoire de Valmont, mais peut aussi apparenter cette scène d'aveu à d'autres scènes célèbres : scène des rubans dans la PdC, amour marqué par la même facilité. En plus de la mauvaise foi de Tourvel il y aurait aussi celle de Valmont, implicite. L'un et l'autre aiment contre leurs principes et ne le reconnaissent pas encore. La présidente est désignée par les mêmes mots que ceux qui désignent Julie dans la Nouvelle Héloïse (aimable prêcheuse) : la référence permet d'entendre comme une moquerie, Julie dit d'elle-même qu'elle est une prêcheuse parce qu'elle aime faire des sermons. Question de Tourvel à Valmont : « quand on est si digne de faire le bien comment passe-t-on sa vie à mal faire ? » Ton du prêche, emploi de l'indéfini « on »,

morale ordinaire (faire le bien ou mal faire), en même temps ce ton est désamorcé par le rappel de son regard : « en arrêtant sur moi son doux regard ». Valmont est un sémiologue, il sait déchiffrer les signes, codes, ici le comportement de ses proies, langage des mots et des corps. Cette analyse basée sur l'observation souligne à l'intention de Merteuil la duplicité ou la mauvaise foi de Tourvel qui aime sans le savoir : indice de sa mauvaise foi, on a appris qu'elle fait espionner Valmont comme une femme jalouse, et elle s'en cache. La réponse de Valmont est marquée par l'adresse, l'habileté en ce qu'elle induit entre les protagonistes un échange plus intime. Il reprend d'abord les mots de la présidente : « vice », « vertu » et quand il s'étonne qu'elle ne l'a pas deviné il suppose entre eux un degré d'intimité tel qu'il pourrait permettre de comprendre l'autre à demi-mot, il établit donc une connivence qu'il enveloppe d'une fausse pudeur, il indique que c'est une forme de retenue qui l'a empêché de se confier plus rapidement à elle, retenue présentée comme une marque de respect, c'est habile parce qu'on sait que Tourvel y est très sensible : lettre 11, elle déclare « il ne lui est pas échappé un mot qui ressemble à l'amour. La reprise par Valmont « vous en êtes trop digne... » est une manière pour lui de parler le langage de l'estime (digne), l'amour d'estime n'est pas une passion des sens mais un amour fondé sur la reconnaissance des qualités morales de l'être aimé. Il utilise donc un langage qu'il juge acceptable par la destinataire. La suite de son discours est plus proche de la vérité, ce qu'il souligne par la parenthèse « proche de la vérité » parce que son stratagème (imiter ses gestes) est presque avoué « j'ai au moins essayé de vous suivre ». Préparé par un exposé des considérations plus générales : Valmont développe une théorie de la moralité des actions. Il dit que la bonne ou mauvaise action ne dépend pas d'une conscience morale mais des circonstances ou exemples du moment : elle est avant tout imitation des actions d'autrui. Ce discours est semblable à celui de Tourvel lettre 22, elle y explique que Valmont était « un exemple de plus du danger des liaisons ». Les lecteurs qui lisent les deux lettres successivement, et rapprochent les deux discours,

entendent un écho aux thèses de la philosophie morale sensualiste du 18^e. La vérité serait donc une morale d'époque, un système de pensée partagé par tous les membres d'une communauté donnée au-delà de leurs oppositions de principes : Valmont peut être sincère sans pour autant cesser de feindre. Cette théorie de la valeur de l'exemple est un prérequis en raison duquel Valmont peut déclarer sans détour sa passion (je ne fais que vous imiter et ce que vous faites est bon), cet aveu est le temps fort de scène que souligne une parenthèse à valeur de didascalie : « (ici elle voulut m'interrompre »). Valmont reprend un lieu commun du discours amoureux : « je n'étais que le faible agent de la divinité que j'adore ». La déclaration a été retardée et est formulée d'une manière très intensive qui fait de l'être aimé une divinité (« adorer »), ce langage résonne d'une façon particulière puisque le libertin est celui qui défie Dieu (Don Juan). Emprunt ironique aux dévots de leur langage, Valmont et Merteuil disent qu'ils prêchent la foi et font des convertis. Valmont utilise la dévotion de Tourvel pour la perdre.

Puis précautions de langage hypocrites, du moins comme Valmont les présente puisqu'il indique au même moment que la force de son expression ne repose pas uniquement sur le double langage. En effet, le vocabulaire hyperbolique auquel il a recours (« je vous outrage, par une criminelle espérance ») est une façon de réaliser, de concrétiser la métaphore de la femme comme une divinité. Il y a un double langage aussi envers Merteuil. Le discours, l'aveu de Valmont est soutenu par de véritables jeux de scène : il adopte la posture du suppliant, il est « à ses genoux », il s'adresse à elle comme un

croyant s'adresse à Dieu « écoutez-moi, plaignez-moi, secourez-moi ».

Ce langage produit chez la présidente un trouble qui s'exprime par les larmes, un signe simple, l'expression d'un désir inavouable. Elle est sincère, et pleure parce que les larmes sont les seuls substituts possibles à sa parole, à un aveu réciproque, donc à une transgression de sa part. Valmont lui trouve alors « un charme inattendu », il y est sensible et ne fait pas qu'en décoder le sens, il en éprouve l'effet. On peut penser à Néron sensible aux larmes de Junie dans Britannicus. Valmont parle de « l'attrait puissant des larmes » de manière générale, parce que l'implicite est connu de Merteuil : cela fait partie du langage commun des libertins, cet attrait est un beau spectacle même s'il manifeste un trouble profond. Les libertins sont des spectateurs et des metteurs en scène, qui participent au spectacle. Les larmes sont un élément important de cette littérature, dans Manon Lescaut l'expression littéraire des larmes mêle à la fois érotisme et sensibilité. Valmont pleure aussi, la scène est particulière en ce qu'ils ne pleurent pas chacun de leur côté mais ensemble et en même temps, c'est une annonce de la relation amoureuse qu'ils vont connaître et dont Valmont fera le récit naïf dans la lettre 125.

La tension est maintenue entre l'abandon sincère mais très bref à l'émotion et l'attitude/posture de maîtrise du libertin comédien, metteur en scène de sa propre déclaration d'amour. L'indice est l'emploi du mot précaution : même si Valmont est bouleversé il ne va pas perdre le bénéfice de ce mouvement qu'il a réussi à susciter. L'ambiguïté du verbe, se livrer, est significative : il peut signifier s'abandonner complètement et renvoyer au jeu d'acteur du libertin qui s'exprime par outrance et donc s'expose à des risques. Valmont acteur est pris par son propre jeu à la fin de la scène, dit que sa tête s'échauffe, ce qui traduit la sensualité dans la langue du 17^e. Ferveur et échauffement encadrent le 1^{er} §, et placent le récit sous le signe du trouble amoureux, en dépit des qualités d'acteur de Valmont et de la mise en récit de sa feinte passion, qui ne l'est plus. (Très bonne amorce !)

Le 2^e § débute par le terme de faiblesse et se clôt par celui de prudence, ce qui indique au lecteur sagace que Valmont tente, au moins en parole, de retrouver sa maîtrise et de reprendre son rôle de libertin. La brève tentation de s'abandonner est combattue dans le texte par un rappel des principes du parfait libertin, qui choisit d'affronter une volonté libre qui s'oppose à lui par une longue lutte. La tentation à demi-mot avouée « profiter du moment » est ici reniée, cette dénégation sert à repousser au moins en parole un désir profondément éprouvé par Valmont, que trahissent de multiples signes. Le rythme prend de l'ampleur, la 1^{re} phrase est construite autour d'une reprise anaphorique avec un emploi binaire de 2 synonymes combattu par une conscience de soi d'autant plus en éveil que Valmont se sait scruté par Merteuil au mot près, ce qui permet de comprendre le recul froid et détaché de lieux communs et des moralités.

Il dépersonnalise son récit, parle de lui à la 3^e personne « le vainqueur ». Discours du comédien sur son art, il va jusqu'à héroïser son parcours en parlant de « travaux ». Dans sa vantardise, il se donne le beau rôle par des bravades (« séduit par un désir de jeune homme »). Il donne à voir de lui-même une figure héroïque et se représente même une action glorieuse par son récit (charme), c'est là qu'il reprend son masque de libertin qui se satisfait du spectacle qu'il donne lui-même. Le discours se clôt par une phrase qui invite Merteuil à une affirmation admirative (« ce projet est sublime, n'est-ce pas ? ») →

le sublime au 17^e peut l'être dans l'horreur, ici c'est un danger ou une action criminelle considérée comme pur spectacle. Le texte se termine par une reprise de la narration, il quitte le discours pour une anecdote qui a permis à Valmont de reprendre la main sur son projet, un « hasard venu au secours » : c'est une façon de reconnaître la faiblesse de son libertinage d'esprit et l'emprise de l'émotion sensible. La conquête de Tourvel est à la fin de la 3^e partie du roman.

Cette lettre participe d'un processus de double énonciation : il y a un 1^{er} plan à Merteuil, et un 2nd plan, le discours de l'auteur au lecteur qui nous permet de comprendre l'ambiguïté et la mauvaise foi de ces personnages, la complexité et les incertitudes d'une réalité telle qu'elle est représentée dans l'espace mimétique du roman. Valmont est de fait un être sensible, la mauvaise foi ne lui appartient pas en soi et Merteuil en fait preuve aussi. Dans Madame Bovary, Emma crée des histoires sentimentales par un rapport complexe entre son imagination, sa mémoire et ses actes.

4) Lettre 4

Sommet et rupture, survenue d'une intervention extérieure (le messager) qui insuffle un mouvement dans la construction du texte et précipite le dénouement dans la lettre 5. Le processus de composition est un peu distinct des lettres précédentes (séquences). 4 présente un élément complémentaire plus marqué, on s'appuie sur le travail de B. Bray qui a écrit un article « La signification des structures adversatives dans la 4^e portugaise ». Il montre que cette lettre est organisée selon un principe de diptyque antithétique, antithèse qui s'exprime à plusieurs niveaux : d'abord syntaxique, la plupart des phrases sont divisées en deux membres par le biais d'adverbes qui indiquent l'opposition ; ensuite thématique, toutes les phrases sont structurées sur l'opposition entre moi et vous, presque toujours explicitement. Cette structuration s'explique par le fait que cette lettre présente un tableau de l'évolution de la situation sentimentale de Mariane, ce pourquoi c'est la plus psychologique des lettres.

La dialectique de la mémoire et de l'oubli de la 2 est ici bien plus complexe, Bray montre que l'épaisseur du personnage de Mariane comporte 4 phases depuis la découverte de l'amour, extra-textuelle, jusqu'à l'écriture de la lettre. Ces 4 phases sont présentes dans la lettre mais pas chronologiquement.

D'abord la séduction, évoquée par des analepses complétives marquées par une opposition entre un moi énonciateur évoquant un bonheur et s'opposant à un vous caractérisé par son insincérité.

Puis elle évoque son abandon, par le passage au discours, elle dialogue fictivement avec l'absent donc monologue intérieur par lequel le je exprime sa souffrance, qu'elle oppose à l'insouciance du vous dans le cadre d'un discours fictif, qui est le fait d'un monologue intérieur.

Puis, phase imaginaire qui est caractérisée par l'emploi de prolepses au futur et d'irréels, ici le moi souligne sa jalousie et le vous est présenté comme excusable.

La 4^e phase est celle du présent de l'écriture, c'est celle de l'action et de la prise de conscience par Mariane de son autonomie en tant que sujet, elle dit « j'écris plus pour moi que pour vous », le vous est alors caractérisé pour son silence qui vaut pour son absence, coïncidence entre le récit fictionnel et le réel.

L'écriture acquiert dans cette lettre une fonction de connaissance de soi et d'émancipation de cette relation à distance, objet de souffrance. Comment Guilleragues construit-il la voix féminine de Mariane, quels stéréotypes sont mis en œuvre dans la conception de cette voix ? L'auteur satisfait-il l'attente du public quant à ce qu'il considère être l'expression de la passion féminine ? Tant les lecteurs hommes que femmes ont une conception construite de ce qu'est la passion féminine.

Les universitaires anglo-saxons ont d'abord comparé l'œuvre avec d'autres lettres écrites par des femmes au 17^e. G. Verdier, « Gender and rhetoric in some 17th century love letters » : horizon commun fondé sur les secrétaires, ces manuels de rhétorique destinés à l'écriture de lettres fictives ou réelles. Ils créent des conventions qui gouvernent l'écriture mais aussi la lecture des lettres, la réception est induite par une idéologie de la différence sexuelle (voir cours sur la rhétorique des passions), attentes chez les lecteurs.

Dans ce milieu idéologique, l'expression des désordres de la passion apparaissent lorsque les lettres sont caractérisées par des bouleversement des canons de la rhétorique, alors on considèrerait que s'exprimait une nature des passions, en conflit avec l'expression bien réglée des passions selon ces canons.

2^e niveau, présupposé sexiste partagé au 17^e selon lequel les passions l'emporteraient sur la raison chez les femmes, seraient un état premier. De ce fait elles seraient naturellement mieux disposées dans l'expression naturelles des passions, sans avoir besoin d'un art. On lit au 17^e même chez des autrices une différence entre les sentiments et l'esprit : ils seraient exprimés magnifiquement (naturellement) par les femmes, les hommes par le recours à l'art feraient preuve de plus d'esprit. Valmont dans la lettre 70 : « j'ai déraisonné le plus qu'il ne m'a été possible, car sans déraisonnement point de tendresse ; et c'est je crois par cette raison que les femmes nous sont si supérieures dans les lettres d'amour », ici il n'est pas ironique, lui a besoin d'avoir recours à l'art pour déraisonner (moyen le plus adéquat de signifier sa passion). Autre présupposé, l'antagonisme entre passion et raison.

Rousseau est en désaccord avec ces idées dominantes, il écrit (Lettre à d'Alembert sur les spectacles) selon un autre préjugé « ce feu céleste qui chauffe et embrase, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes manqueront toujours aux écrits des femmes. Ils sont tous froids et jolis, comme elles. Ils auront autant d'esprit que vous voulez, jamais d'âme. Elles ne savent ni écrire ni sentir l'amour même. Je parierais tout au monde que les Lettres portugaises ont été écrites par un homme. »

On voit que l'expression de la passion est envisagée d'un point de vue précis : les Lettres sont envisagées par Deloffre et Rougeot comme « un miracle de culture », les études modernes se penchent sur la construction du motif de la lamentation du motif de la femme abandonnée, auquel Ovide a conféré toute sa popularité.

Il faut examiner le contexte éditorial des œuvres, on voit que leur succès résulte autant de leur qualité littéraire que des stratégies genrées déployées par les éditeurs du 17^e et 18^e

pour vendre le livre, ses suites et imitations. On s'appuie sur les travaux de J. O'Leary, approche selon l'histoire littéraire.

Entre 1656 et 1660, Barbin n'a publié que 8 livres, ce qui est très peu même au 17^e. Entre 60 et 69, il a publié 107 livres qui ont tous ou presque pour sujet les passions amoureuses. Il a obtenu entre-temps un privilège pour Les précieuses ridicules, qui a fait sa fortune. Barbin a acquis à Paris la réputation d'être l'éditeur d'écrivaines, parce qu'il a publié plus de 50 titres de 14 femmes de lettres, ce qui est un record, dont des lettres galantes d'Henriette de Coligny. Barbin a travaillé très étroitement avec Mme. de Villedieu, une des rares femmes de lettres au 17^e à devoir sa célébrité à son écriture plutôt qu'à sa sociabilité ou à sa noblesse.

Le privilège des Lettres date de 68, il a été établi pour la publication de plusieurs ouvrages de Guilleragues. L'hypothèse formulée par O'Leary est que la décision de Barbin de publier les Lettres séparément aurait été induite par la publication de lettres galantes de Mme de Villedieu en 68, qui ont eu du succès. Donc motivations économiques, dans la suite d'un premier succès.

On cherche à comprendre comment les éditeurs successifs ont vendu les Lettres, quelles ont été leur stratégie commerciale. Il faut comprendre le contexte socio-culturel, O'Leary montre que les Lettres ont une structure proche des Héroïdes d'Ovide mais que leur langage est très contemporain, est représentatif de changements quant à la compréhension que les contemporains peuvent avoir de l'expression féminine des passions. C'est cela qui confère à ces Lettres leur caractère de vraisemblance.

La 1^{re} lettre contient 3 motifs de la lamentation de la femme abandonnée : le désir, l'abandon et la mort. Mariane comme nouvelle Didon, point commun entre Virgile et Ovide, comme ce qui fait d'elle un paradigme de l'amoureuse trahie et abandonnée. Même si les Lettres imitent le modèle ovidien, leur lexique reflète une représentation de

l'amour répandue au 17^e. À partir des années 1660 les termes de sentiment et de sensibilité replacent les mots émotion et tendresse et deviennent le vocable dominant pour décrire les affects dans le reste du siècle. Le mot passion a été utilisé comme

synonyme d'amour mais dans les lettres galantes du 17^e ce sont surtout les termes sentiments, sensibilité, sentir etc qui le remplacent. De tels mots sont employés en conjonction avec le cœur, siège physique des sentiments, mais dépeint comme un élément indépendant du corps. Donc par métonymie il en vient à représenter les différentes passions, glissement entre passions de l'âme et sentiments du cœur en fin de siècle. Il y a une corporéité plus importante du sentiment alors que les passions avaient un support corporel plus évanescents. L'amour acquiert une dimension plus physiologique.

Si les femmes étaient entendues comme plus aptes aux sentiments, c'est parce que leur corps était plus disposé à l'amour, ce préjugé repose sur une conception de la nature physiologique des femmes. Celle-ci trouve dans Mariane un modèle de l'excès : si par nature les femmes sont plus sensibles aux sentiments, une religieuse verrait sa sensibilité s'exacerber. Le choix d'une religieuse comme protagoniste permet de déployer une expression exacerbée des passions.

Cette intensité des passions chez les femmes n'était pas la seule expression. En vertu de ces mêmes présupposés, les contemporains de Guilleragues estimaient que les femmes

étaient plus enclines à l'expression de la colère et de la jalousie : on peut reprendre l'ouverture de la 3^e lettre. La plainte y est plus accusatoire, elle connaît bien l'intensité de ses propres émotions qu'elle indique dans la 4^e lettre « la violence de mon propre désir ». C'est cette violence qui est devenue une peine douloureuse.

L'expression des passions par une voix féminine est par ailleurs contenue ordinairement par un autre code social, celui de la modestie attendue d'une femme. Elle dit explicitement dans les 4^e et 5^e qu'elle a été retenue dans sa colère par la pudeur propre aux femmes, construite par les normes sociales. Dans leur rhétorique excessive les Lettres restent retenues, ce qui fait voir la violence des passions qui la déchirent.

Les Héroïdes respectent les canons rhétoriques alors que les Lettres se caractérisent par leurs écarts, pour les contemporains c'est cela qui crée un effet de vraisemblable. Mariane est plus réaliste pour cela et parce qu'elle est d'une certaine manière immorale (trahison de ses serments de religieuse) et qu'elle est contrôlée par ses sentiments, qu'en plus elle donne à lire. Elle apparaît alors comme plus authentique mais aussi comme plus vulnérable, une vulnérabilité qui touche.

Qu'est ce qui dans le personnage a pu séduire les lecteurs masculins comme féminins au-delà de ça ? Pour les lecteurs masculins, au-delà du voyeurisme, ils adoptent la position du récepteur ce qui est facilité par la faible caractérisation du gentilhomme, et les quelques éléments peuvent être prêtés à l'excès de passion, chaque accusation est accompagnée d'une excuse. Il y a dans le texte la construction de sa réception par un lecteur masculin. Il y a aussi l'effet de scandale. Tout cela explique la valeur conférée à l'œuvre.

On peut approfondir, le texte donne une image très transgressive de l'amour féminin, surtout si on le compare avec la production littéraire contemporaine. Le succès commercial des Lettres s'inscrit dans un marché où un public lettré masculin est friand de textes donnant accès à la sensualité voire sexualité féminine, dont l'expression est socialement contrôlée. Le succès du texte ne s'est pas démenti, il y a eu de multiples imitations. Plusieurs textes inspirés par les Lettres : Annales galantes (1670), relation entre une religieuse cloîtrée et un gentilhomme. Mme de Villedieu publie chez Barbin une réécriture de sa propre correspondance amoureuse sous une forme romancée, après le vol et la publication des vraies lettres, donc c'est une façon de rétablir son image publique. Elle publie en 74 un recueil de lettres, Portefeuilles parce qu'elle prétend avoir trouvé un portefeuille oublié avec des lettres d'amour écrites par un homme, une sorte de parodie des Lettres.

Les Lettres font leur chemin comme modèle d'une correspondance scandaleuse au 18^e, voir Lettres d'une Péruvienne (1747), la valeur octroyée aux Lettres s'est transmise à ce genre de textes. En 1972, 3 écrivaines portugaises se sont réclamées de l'héritage littéraire de Mariane pour publier un texte intitulé Novas cartas portuguesas (nouvelles lettres portugaises), elles ont ajouté aux Lettres leur propre fiction sous forme de lettres, d'essais etc pour créer une œuvre inclassable. Elles ont écrit un texte pour donner voix à des femmes opprimées, en particulier dans le cadre de la guerre coloniale en Angola, ce qui leur a valu la prison.

Deloffre explique que l'intérêt probable est de présenter au lecteur un miroir de la construction de la condition féminine, il rajoute que la valeur des Lettres vient de ce

qu'« elles sont admirées pour ce qu'elles n'ont pas : c'est une œuvre sans passé, sans référence [externe], sans auteur, un météore qui vient de nulle part ». Il dit que l'absence d'arrière-plan apparent au texte, même attribué à Guilleragues qui est peu connu, en fait un texte lu sans attentes.