

Authenticité littéraire: réflexions sur le mensonge épistolaire des *Lettres portugaises*

Diane Dutton

[Université Queen's]

*From the time of their first publication in 1669, until 1962 when Frédéric Deloffre and Jacques Rougeot definitively attributed them to Guilleragues, it was the attribution of the **Lettres portugaises** which interested researchers most, and not the work itself as literature or as a work of art. The prevailing belief in the authenticity or non-fictional nature of the text seemed to preclude its literality. In the XVIIth century however, the public valued authenticity as an aesthetic quality, and thereby held the text in high esteem precisely because it was thought to be actual, real letters. This paper considers various aspects of the concepts of authenticity and invention, text and literality, XVIIth century aesthetics and current aesthetics, in relation to this fascinating work.*

*The first half examines the framework for the XVIIth century reception of the letters, including their anonymous publication as authentic letters, public reaction, contemporary aesthetic ideals (nature, **vraisemblance**, authenticity, fiction), and with respect to **genres** (the novel and the letter). The second half focuses on the concept of literality, and in particular on the reception theory which dominates current thought. Applying Gerard Genettes's terminology and conceptualisation of the question as set out in **The Work of Art**, the *Lettres portugaises* is seen in the XXth century, as both an allographic work of art, and as a conceptual work of art.*

De leur publication originelle en 1669 sous l'anonymat, jusqu'à leur publication, semble-t-il *décisive*, sous le nom de Guilleragues en 1962, par Deloffre et Rougeot¹, les *Lettres portugaises* sollicitaient l'intérêt surtout par l'énigme de leur attribution et non en tant qu'oeuvre littéraire, oeuvre d'art. Comme le signale Deloffre, puisque l'attention

s'était fixée sur la question de l'authenticité, la critique négligeait *grosso modo* l'étude ou l'analyse littéraire du texte, comme si l'authenticité excluait la littérarité, et vice versa, comme si la fiction constituait un critère pour la littérature. Par contre, au XVII^e siècle, il semble plutôt que le public se délectait à croire à l'authenticité, comme si l'authenticité ajoutait à la valeur du texte. Ce sont ces enjeux que nous nous proposons d'examiner dans la présente étude: authenticité et "invention"; texte et littérarité; esthétique du XVII^e siècle, esthétique actuelle.

S'il n'est plus permis de se douter de la paternité des *Lettres portugaises*, il reste néanmoins étonnant que le débat sur ce sujet se soit poursuivi à travers trois siècles. Deloffre et Rougeot détaillent de manière captivante les étapes de ce processus, depuis les faits historiques étayant la thèse «portugaise», en passant par la redécouverte de l'Extrait du Privilège accordé à Guilleragues comme auteur, jusqu'au deuxième regard sur les documents du XVII^e siècle qui offre encore plus de confirmations du fait littéraire. On apprécie la perspective d'Adam:

On devine la vérité. Il est à peu près certain qu'il y eut une liaison amoureuse entre le jeune chevalier de Chamilly et une religieuse qui s'appelait sans doute Maria Alcoforado. On en eut connaissance à Paris. On sut la trahison de l'officier et les lettres passionnées que lui envoyait la religieuse. Guilleragues a-t-il lu ces lettres? On ne saurait le dire. Il suffit qu'il ait rêvé de ce qu'elles devaient être.²

Même si les faits semblent établir définitivement que Chamilly n'a jamais eu de relation semblable, et même si Guilleragues n'avait jamais entendu parler de Maria Alcoforado, on voit facilement comment une aventure similaire aurait pu faire le sujet d'une conversation contemporaine entendue par l'auteur.

Lors de leur parution, il semble que la plupart des lecteurs aient accepté comme vrai le «Au Lecteur» qui précède le texte: «En général les contemporains crurent à l'authenticité des *Lettres portugaises*; elles satisfaisaient leur curiosité pour la vie réelle, pour la vérité des sentiments à une époque où ils étaient dégoûtés des conventions romanesques.»³ Toutefois G. Guéret, sceptique, soupçonnait une plume française, tout en condamnant le texte pour être mal écrit. Dans sa *Promenade de Saint-Cloud*, il construit une conversation entre trois personnages: Oronte (qui argumente contre la valeur des *Lettres portugaises*, soulignant que le fait

de vendre beaucoup de copies ne prouve pas la qualité du texte); un deuxième, Cléante, qui apprécie «la tendresse» des *Lettres*; et un troisième, ce narrateur qui s'en trouve «dégoûté»:

Et en vérité, n'est-ce pas une grande misère, quand il faut lire un livre pour si peu de chose ? D'ailleurs, il n'y a pas même de style; la plupart des périodes y sont sans mesure; et ce que j'y trouve de plus ennuyeux, ce sont les continuelles répétitions, qui rabattent ce qui méritait à peine d'être dit une seule fois.⁴

Ces «défauts» chez Guéret deviennent manifestations de la «spontanéité et du naturel», et du «beau désordre» chez d'autres lecteurs, renforçant l'idée d'authenticité. Coulet résume ainsi la question sous-jacente: «les *Lettres portugaises* sont-elles un chaos - par maladresse, par spontanéité ou par mystification - ou bien une oeuvre d'art cohérente et calculée ?»⁵ Les recherches effectuées ce siècle ne laissent plus de doute.

Pourquoi Guilleragues gardait-il l'anonymat? Après l'énorme succès de son texte, pourquoi ne pas détromper le public, réclamer les honneurs, expliquer sa démarche? C'était une pratique commune, pendant cette période, de ne pas signer son oeuvre, de ne pas révéler sa démarche d'écrivain, surtout si on faisait partie des gens du monde, ou de l'aristocratie; et surtout si on écrivait des *romans*, genre en crise comme on expliquera ci-après, genre extrêmement populaire mais en même temps extrêmement méprisé. Coulet donne la statistique suivante: 213 des 352 romans écrits entre 1662 et 1669 sont publiés sans signature, ou avec une signature indéchiffrable.⁶ Donc si Guilleragues croyait écrire un *roman épistolaire*, il avait suffisamment de raisons pour renier sa plume. Au niveau de la lettre, on différencie la lettre *galante* «que l'on écrit pour montrer à tout le monde», et la lettre d'amour ou lettre «passionnée», «que l'on se déshonorerait de publier,»⁷ ce qui constitue une autre justification de l'anonymat. On se demande si Guilleragues n'aurait pas voulu garantir *et* le succès de l'oeuvre, *et* sa valeur *poétique*, en maintenant son authenticité, étant donné l'esthétique de son temps, qui valorisait le *vrai* à l'encontre de la *fiction*, esthétique qu'on explorera maintenant.

On dit communément que l'art, selon la poétique classique, est *imitation*, et que le but de cette imitation est morale: il faut *plaire* pour *instruire*.⁸ Mais cette imitation (des Anciens ou de la nature) n'est nullement un acte sans génie, sans créativité, comme transcrire ou copier

tout simplement. Sauf qu'il ne faut pas oublier que Dieu crée le réel et que l'homme imite Dieu quand il crée.⁹

Il semble que la poétique a toujours été sur la défensive, contre les sciences et même contre d'autres types de discours à l'intérieur des «sciences *rationnelles*»; Kibédi Varga à ce propos cite Benedetto Varchi qui, en 1553, présente le tableau suivant:¹⁰

<i>discours</i>	<i>sujet</i>
démonstratif	le vrai
dialectique	le probable
sophistique	le probable en apparence
rhétorique	le persuasif
poétique	le feint

Donc même parmi les sciences rationnelles, la poétique se trouve en dernière position dénigrée, et s'opposant au démonstratif qui lui, traite du *vrai*. Son sujet est le *feint*; la feinte, la *fiction* selon le *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, serait le contraire de la réalité et de la vérité; la fiction, est le *mensonge* dans son sens vieilli selon le *Petit Robert*.

Prenant l'aspect de l'art comme imitation de la nature, on essaie de comprendre la conception chez les classiques du rapport entre ces deux entités. Coulet estime que «[la] notion de *nature* est sans doute une des plus équivoques qui soient ...». Il donne l'exemple de l'auteur Segrais et de ses personnages dans les *Nouvelles françoises* (1657), les «devisantes», pour qui «la nature est belle parce qu'elle imite l'art, mais cet art est beau parce qu'il imite une nature idéale qui se rencontre quelquefois dans la nature réelle, et non parce qu'il est artifice.»¹¹ Ce n'est donc pas la *réalité* qu'il faut dépeindre dans l'art, mais l'idéal de cette nature: il faut «embellir la nature». Dans sa *Pratique du Théâtre*, l'abbé d'Aubignac s'est posé la question qui, d'ailleurs, doit avoir retenu l'attention de Guilleragues aussi: comment écrire le discours d'une personne violemment passionnée? Kibédi Varga résume sa pensée comme suit: «Un tel discours pathétique serait désordonné si l'on voulait imiter exactement la nature, et n'obtiendrait donc pas auprès du public l'effet recherché. Il faut donc embellir ici la nature par l'art, mais l'imiter en utilisant de nombreuses figures, qui caractérisent le langage des passions.»¹² Quelle ironie,

puisque le public *croyait* lire dans les *Lettres portugaises* un discours tout à fait *naturel* et donc désordonné, qui causait quand même l'effet apparemment recherché; mais c'est un discours qui, en réalité, consistait justement en l'imitation ou en la représentation justement de ce désordre, et ce discours qui, semble-t-il, utilise des procédés inconnus ou non reconnus à l'époque, pour créer en fait un nouveau langage des passions.

Dans leurs tentatives pour défendre la poésie, les théoriciens classiques l'ont comparée à l'histoire, à la peinture, et à l'éloquence.¹³ Si l'histoire relate le *vrai*, la poésie présente le *vraisemblable*, concept fondamental, voire règle, de l'esthétique classique. Kibédi Varga énumère trois sens du *vraisemblable* à l'époque: *primo*, le sens moral selon lequel les méchants sont punis et les bons récompensés; *secundo*, le sens social, ce qui est conforme à l'opinion publique et ce qu'on voit d'habitude; *tertio*, le sens ontologique, une idée parfaite du vrai.¹⁴ Le mot est utilisé dans d'autres sens aussi, devenant une sorte de passe-partout, équivoque mais efficace. Ces mots d'un contemporain anonyme semblent évoquer le deuxième sens du mot:

Les aventures qui sont purement imaginaires nous touchent peu, parce que, ne nous persuadans pas que ce qui n'est qu'un effet de l'imagination se trouve dans les accidens ordinaires de la vie, nous avons peine à croire qu'ils nous puisse rien arriver de semblable, et cela fait que nous n'en sommes presque point émus. Voilà pourquoi la vray-semblance est recommandée ...¹⁵

Une caractéristique intéressante du vraisemblable notée par Du Plaisir et Boileau, est que le vrai (ou la vérité) n'est *pas* toujours vraisemblable.¹⁶ Mais l'histoire peut se permettre de décrire le vrai qui n'est pas vraisemblable, tandis que la poésie, elle, doit se limiter au vraisemblable. En tenant compte du tableau reproduit ci-dessus, on constate de nouveau la hiérarchie des sujets et la place privilégiée du *vrai* dans le système des discours. Les classiques semblent ériger une série d'oppositions: fiction / authentique; mensonge / vérité; vraisemblable / vrai, réel; poétique / histoire, dans lesquelles le deuxième terme jouit chaque fois de la faveur. Comme l'expriment Deloffre et Rougeot, on constate le goût pour le *vrai*, et non seulement pour le *vraisemblable*.¹⁷ «La fiction, dévalorisée en raison de sa «fausseté», est opposée au document authentique, valorisé pour sa «vérité».¹⁸ Parmi les documents

authentiques qui pourraient solliciter la lecture, seraient les mémoires, les lettres, et les récits de voyages, qui tous se prêtent bien à la forme du roman et sont exploités comme telle. Entre une oeuvre poétique ou de fiction et un texte authentique, les classiques privilégient l'authentique, tout en ne le considérant pas comme potentiellement poétique ou artistique. Dans cet environnement, on comprend très bien l'importance, pour les lecteurs, de la détermination du statut des *Lettres portugaises*. Cette division des discours, fiction versus texte authentique, s'étend et s'apparente à la notion des genres à l'intérieur de la poétique classique, notion qu'on analysera prochainement.

Selon Kibédi Varga, la notion de genres est centrale pour la poétique classique, et la hiérarchie de ces genres s'effectue à partir de la séparation des styles, à la fois rhétorique et sociale.¹⁹ Les genres significatifs par rapport aux *Lettres portugaises* sont le roman et les lettres.

De tous les genres qui ensemble constituent la «poésie» ou la littérature classique, le roman occupe la place la plus méprisée par son public, le plus bas de l'échelle hiérarchique. Boileau le considère comme amusant et frivole; les lecteurs pensent péjorativement aux romans héroïques et galants de l'époque baroque, caractérisés par leur longueur, l'excès du style, l'in vraisemblable.²⁰ «Ce que l'on reprochait alors au roman, c'était de manquer de naturel, de vérité et de morale»²¹; trois composantes de l'esthétique classique. Et donc une forme nouvelle de roman se développe pour remédier à ces défauts, qui s'appelle «histoire» ou «nouvelle» pour se différencier de l'ancienne forme, et qu'on désigne par le roman «nouveau». Coulet oppose le roman héroïque et le roman nouveau par une série d'antinomies dont on retiendra quelques exemples, le premier terme s'appliquant au roman héroïque, le deuxième au roman nouveau: poème c. histoire; règles c. seulement la vraisemblance et la bienséance; personnages illustres c. personnes privées; artifices d'exposition c. narration linéaire; aventures extraordinaires c. circonstances simples; caractères excessifs c. vérité de la peinture du coeur humain; long c. court.²² Cette liste reflète bien l'opposition fondamentale entre l'*artifice* de l'art et l'*authentique* du réel vécu. Comment rendre l'art plus proche de la réalité, comment en faire une imitation fidèle au réel? Trois formes de romans tentant de satisfaire aux exigences de l'esthétique nouvelle commencent à apparaître dans le champ

littéraire: le roman par lettres, le roman-mémoires et la nouvelle historique.²³

La lettre comportait déjà toute une tradition savante au XVIIe siècle. Des manuels d'art épistolaire commencent à se répandre en France à partir de 1550²⁴, et ce qu'on appelait les *Secrétaires* étaient en grande vogue au siècle classique. Selon Calas, «[l]a circulation de lettres privées et de lettres modèles préside à la constitution et à la naissance du roman par lettres.»²⁵

La distinction mentionnée ci-dessus entre lettre *galante* et lettre *passionnée* semble correspondre à une séparation entre le domaine public et le domaine privé, le domaine public incorporant ce qui pourrait être considéré comme *poésie* ou littérature. Mais le goût prononcé pour le *vrai* menait à un intérêt très vif pour les écrits authentiques et donc privés, et cet intérêt se traduit par une valorisation qu'on pourrait désigner comme une «esthétique» ambiguë de l'authentique. Si on écrivait des lettres galantes pour montrer aux autres son habileté d'écrivain (pour la qualité *poétique* ou artistique, ou bien pour l'éloquence de ces lettres), les autres s'intéressaient davantage à y voir des lettres privées, passionnées, pleines de sentiments bruts et non d'artifice ni de rhétorique.

Comme pour beaucoup d'écrits, la lettre galante comportait des règles. Par contre,

On ne garde point de règle dans les lettres passionnées; la véhémence, l'inégalité, les doutes, les tumultes, tout y a sa place; et de même qu'ailleurs on écrit comme on parle, ici on écrit comme l'on pense. Le coeur, aussi bien que l'esprit, a son style, et si le style est moins juste, il n'est pas moins éloquent. (...) qu'on prie, et qu'on menace; enfin que l'on ne se connaisse plus: tous ces désordres sont des beautés, pourvu qu'ils soient exprimés naïvement; (...) le langage du coeur se précipite, et quand l'expression ne vole pas, elle languit ...²⁶

C'est précisément cette capacité qu'a la lettre passionnée d'exprimer le désordre du «langage du coeur» qui fascine les lecteurs classiques et qui répond à une tendance nouvelle: le goût pour l'expression de l'intériorité de l'individu, de l'intime. Une fois libéré des règles et contraintes des genres poétiques ou littéraires, se trouvant dans le réel vécu, l'auteur peut s'exprimer ouvertement et profondément, et le produit de cet épanouissement sera *beau*, et donc possédera une valeur esthétique. Si le

style de «l'esprit» est plus *juste*, le style du coeur est aussi *éloquent*, c'est-à-dire aussi beau et persuasif qu'une lettre galante.

Il semble que Du Plaisir et ses contemporains désignent par «lettres passionnées» les écrits authentiques et non l'écriture fictive qui ne ferait qu'imiter une vraie lettre passionnée. (Dans le passage cité, Du Plaisir s'inspire en effet des *Lettres portugaises* qu'il croyait authentiques). Il faut que cette expression soit *naïve*, donc sincère, naturelle, sans artifice (la fiction est artifice): la lettre passionnée capable d'éloquence et de beauté serait bien un document *authentique*. Coulet montre comment les *Lettres portugaises* réussissaient à tromper les lecteurs quant à leur authenticité:

Le comble de l'art, dans les *Lettres portugaises*, a été de dissimuler tellement l'art que les lecteurs les plus avertis n'osent pas décider qu'elles n'ont rien d'authentique. Par un coup de génie, l'auteur a écarté l'invraisemblance, la convention constitutive du genre romanesque et supprimé tout intermédiaire entre le réel et le lecteur, tout intervalle entre l'oeuvre et sa matière.²⁷

Au début de son texte Coulet définit la convention constitutive du genre romanesque: «l'histoire racontée est admise comme vraie et l'on ignore qu'un écrivain la fabrique.» Le roman est ambigu car il est de la «fiction connue comme fiction et reçue et éprouvée comme vérité.» Même lorsque la forme du texte, comme par exemple le roman par lettres, exclut la présence de l'*auteur*, le «metteur en scène se laisse assez complaisamment deviner.»²⁸ Le choix de la lettre comme genre, le fait d'écrire à la première personne, augmentent l'effet de réel et donc la ruse de l'auteur, la dissimulation de la fiction. Chez Guilleragues, la trace du «metteur en scène» est effectivement oblitérée, du moins pour ses contemporains. En plus, le choix de la lettre permet à l'auteur de tenter d'explorer le côté intime, l'intériorité de son narrateur-épistolier. «Le roman épistolaire se définit par cette possibilité extraordinaire qu'il offre de situer le lecteur au coeur même d'une conscience qui se découvre en écrivant directement, de manière transparente, dans le tumulte de ses passions.»²⁹ Si les *Lettres portugaises* sont si peu narratives, c'est qu'il n'y a pas vraiment d'histoire racontée; c'est plutôt le soliloque des égarements du coeur de l'épistolière qui constitue le texte. Coulet estime que les lettres constituent l'action

elles-mêmes; selon Rousset, la narration est l'action, «le récit constitue l'événement».³⁰

Comment les contemporains auraient-ils pu deviner que ce texte était une oeuvre de fiction? Si l'anonymat s'avère une pratique assez fréquente dans cette société, le texte des *Lettres portugaises* démontre en plus un effort magistral pour écarter tout soupçon de fiction. L'auteur du «Au Lecteur» (lui aussi anonyme) déclare que le texte est une traduction qu'il a découverte et imprimée à cause du plaisir qu'aurait le public à la lire. À l'encontre des textes anonymes appartenant manifestement au genre du «roman», comme par exemple *La Princesse de Clèves*, les *Lettres portugaises* se dotent de cette double énigme: sont-elles des lettres authentiques ou fictionnelles? et si elles sont fictionnelles, constituent-elles un roman (par lettres)? Les lecteurs ont trouvé les lettres *belles*, et par conséquent ils les ont présumées *authentiques* puisque ce sont des lettres *passionnées* qui ne seraient pas belles si elles n'étaient pas *naïves*.

Les *Lettres portugaises* sont le premier roman épistolaire,³¹ et même si on a publié auparavant des recueils d'épîtres, des manuels sur l'art épistolaire, des recueils de lettres en guise de manuels, ce texte constitue une nouveauté sur le plan de l'élocution romanesque,³² un genre indéfini et non reconnaissable au moment de sa parution, autant par sa forme que par son contenu. Une fois que le public de lecteurs au XVII^e siècle a opté pour la thèse «portugaise», donc pour l'authenticité, la question du roman ne s'est plus posée jusqu'au siècle actuel. C'est probablement Spitzer qui a été le premier à considérer le texte comme unité littéraire, les cinq lettres évoquant pour lui les cinq actes d'une tragédie.³³ Par la suite, d'autres critiques ont examiné les *Lettres portugaises* sous l'angle de la question du roman épistolaire et de l'unité du texte, du point de vue de la question de l'oeuvre littéraire.

Le livre de Carrell présente un problème tout proche de celui des *Lettres portugaises*: c'est un plaidoyer pour la consécration d'un texte, pour l'inclusion des lettres authentiques de Julie de Lespinasse (1732-1776) dans l'institution littéraire. Comparant des groupes de lettres authentiques et des groupes de lettres fictives, Carrell conclut qu'il en existe peu d'exemples où se trouve une «unité» ou un «lien romanesque» entre lettres authentiques. Elle envisage la possibilité qu'une suite de lettres réelles n'atteint pas le statut d'oeuvre romanesque, puisqu'une telle suite n'obéit pas à une logique d'auteur:

La fonction la plus importante de l'auteur épistolaire est de créer un sens global, une unité d'ensemble. Jusqu'ici, les recueils de lettres (...) ont semblé confirmer l'opinion critique généralement admise que des lettres authentiques ne possèdent pas, sans remaniements significatifs, cette unité indispensable à l'oeuvre littéraire: la lettre authentique ne se sépare pas du réel dont elle est issue.³⁴

Cependant les lettres de Lespinasse, d'après Carrell, reflètent une conscience littéraire et romanesque et par conséquent réussissent à s'émanciper du réel et à atteindre le statut d'oeuvre romanesque par leur unité particulière.

Selon Carrell, pour les *Lettres portugaises* «[l]e problème interprétatif qui se pose est évidemment celui du mode de lecture imposé par le statut littéraire de l'ouvrage. Comment, et pourquoi, est-ce que la lecture d'une oeuvre de fiction doit différer de la lecture d'une série de lettres authentiques?»³⁵ Elle répond dans sa conclusion: «La seule démarche valable est (...) de soumettre tout texte, authentique ou fictif, à l'analyse, car «seule la critique interne décide de la question du genre littéraire.» »³⁶ L'«analyse» paraît-il, serait l'analyse littéraire, et la «critique interne» se référerait à la critique du texte même, indépendamment de sa réception ou de tout autre facteur externe. Donc on ne peut décider de la *littérarité* d'un texte qu'après avoir l'étudié. Elle suggère que souvent la critique (actuelle ? «moderne» ?) considère implicitement et à tort les textes authentiques comme non capables d'appartenir à ce qu'on désigne par ce mot chargé de «littérature», c'est-à-dire à l'*art*.

Il nous semble crucial d'éviter d'employer des termes d'une manière anachronique quant à ce sujet du statut littéraire d'une oeuvre du XVII^e siècle. Considérons tout d'abord le sens du mot «littérature»: I. «(1432) Vx. Ensemble des connaissances; culture générale.» II. «(XVIII^e). Les oeuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques.»³⁷ On voit, par les dates attribuées à ces différents sens, qu'au XVII^e siècle on n'emploie pas le terme pour désigner l'art écrit; à l'époque classique ce sont plutôt les termes «poésie» plus «éloquence» qui désignent ce qu'on entend par «littérature» aujourd'hui.³⁸ Mais le mot «esthétique» comme élément de la définition moderne fait le pont, montre le lien entre les concepts: «esthétique» - I. N.f. «Science du beau dans la nature et dans l'art»; II. Adj. «Qui participe

de l'art». ³⁹ Notons aussi l'étymologie du mot, du grec *aisthanesthai* «sentir», ce qui évoque l'idée classique que la poésie va *émouvoir*, faire appel aux sentiments. On pourrait, nous semble-t-il, formuler la question qui nous préoccupe ainsi: comment et quand les *Lettres portugaises* deviennent-elles oeuvre d'art? Et quels sont les paramètres de cette détermination?

Il semble que pendant longtemps les «savants» ou les gens de lettres ne se demandaient pas ce qui faisait la spécificité de la littérature: «pour eux, l'ensemble littéraire est assuré par une longue tradition et l'intuition fait foi de cette tradition». ⁴⁰ Le terme «littérarité», forgé par le formaliste russe Roman Jakobson en 1921, se définit ainsi: «ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire». ⁴¹ Pour qu'un texte écrit accède au niveau de la «littérature», il nous semble nécessaire d'y reconnaître «un rajout singulier de valeur» ⁴², ou en d'autres mots, de lui accorder le statut d'oeuvre d'art.

Au XX^e siècle, la linguistique et la sémiotique donnèrent à certains l'espoir de découvrir la spécificité du discours littéraire, mais leurs tentatives pour la trouver se sont avérées infructueuses. Todorov condamne la définition exclusivement linguistique de la littérarité en 1974; le mot souvent cité de Greimas est «La littérature en tant que discours autonome comportant en lui-même ses propres lois et sa spécificité intrinsèque est presque unanimement contestée»; ⁴³ et le dernier mot va à Julia Kristeva: «pour la sémiotique, la littérature n'existe pas». ⁴⁴ Les critiques semblent plus ou moins d'accord pour dire que la spécificité de la littérature ne provient pas du texte même mais de quelque part à l'extérieur: «La spécificité du discours littéraire à l'intérieur des classes auxquelles il appartient semble donc bien, en définitive, être de nature purement institutionnelle. Et la balle est désormais dans le camp des sociologues ...» ⁴⁵ Toutefois les sémioticiens ne vont pas abandonner si vite; Éric Landowski explique l'opposition entre les deux camps, sociologues et sémioticiens, mais explique comment les deux disciplines peuvent s'entraider. Il décrit deux approches sémiotiques complémentaires par rapport à la littérature: i) l'approche structuraliste, qui ne s'occupe que du texte (interne); et ii) la socio-sémiotique, qui traite, entre autres, de la situation et du contexte, de la production et de la consommation des objets littéraires, et de la catégorisation des discours (externe). La littérature est une construction sociale, donc même si un

texte peut être autonome, la signification ne s'*actualise* jamais qu'en référence à des situations déterminées.⁴⁶ La littéarité du texte s'établira donc à partir d'une analyse bipartite, interne *et* externe, sur deux niveaux de sens.

Pour plusieurs, il semble que ce qu'on peut désigner comme «l'esthétique de la réception» fait autorité. Denis Saint-Jacques précise: «la réception institue la littérature», et «la littéarité (...) ne se dégage pas d'une mystérieuse immanence textuelle, elle résulte plutôt d'une valeur conférée par certains acteurs autorisés à des discours qu'ils choisissent de reconnaître».⁴⁷ Ce sont les lecteurs qui reconnaissent l'appartenance du discours ou du texte à la littérature, souvent par «l'inscription du littéraire» dans les oeuvres par les auteurs-mêmes. Cette théorie a l'avantage d'incorporer les différences historiques, et de tenir compte des différents concepts esthétiques qui se transforment à travers le temps.

Littérature, oeuvre d'art, texte et contexte, réception, immanence et transcendance, l'*oeuvre de l'art*, la question s'éclaircit par le traitement qu'en a fait Gérard Genette dans *L'Oeuvre de l'art: Immanence et transcendance*, sa réponse aux théories esthétiques de Nelson Goodman. Ces deux termes, *immanence* et *transcendance*, semblent bien correspondre aux deux «camps», aux deux perspectives sur la littéarité: aux approches internes et externes. Genette propose qu'il y a deux modes d'existence d'une «oeuvre» d'art, donc d'un texte littéraire: *immanence* et *transcendance*. L'immanence «répond à peu près (ou provisoirement) à la question grossière: «En quoi consiste cette oeuvre ?» », *la chose même*.⁴⁸ Pour notre texte, il s'agit de n'importe quelle manifestation des *Lettres portugaises* «orthographiquement» ou littéralement correcte, avec les mots dans l'ordre dans lequel Guilleragues les a écrits en effet.

La transcendance tient compte du fait que,

... les oeuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de «consister» en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de *transcender* cette «consistance», soit parce qu'elles «s'incarnent» en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objets(s), et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition.⁴⁹

Genette classe les modes de la transcendance en trois types selon le rapport quantitatif entre l'objet d'immanence et l'oeuvre: *pluralité*

d'immanence, partialité d'immanence, et pluralité opérable. La pluralité opérable des *Lettres portugaises* se démontre facilement en ce que l'oeuvre prend des significations différentes comme «objet de réception et de relation esthétique», «selon les circonstances et les contextes». ⁵⁰ Le texte sollicite des réceptions plurielles, manifeste une pluralité fonctionnelle, ne transmet pas le même effet ou le même sens deux fois. Évidemment, considérer les *Lettres* comme authentiques, de la main d'une religieuse portugaise, ou les considérer comme oeuvre de fiction de la plume de Guilleragues, *change* leur sens et leur réception. On voit comment l'immanence est de l'ordre de l'«être», l'oeuvre d'art au repos; tandis que la transcendance est de l'ordre du «faire» ou de l'«agir», l'oeuvre d'art en action, et l'art à l'oeuvre. ⁵¹

La définition provisoire de Genette d'une oeuvre d'art nous aide à examiner les *Lettres* à la lumière d'une réception basée sur la thèse «portugaise»: «une oeuvre d'art est un objet esthétique intentionnel, ou, : une oeuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique. ⁵² Il existe trois degrés d'objets esthétiques: les objets esthétiques proprement dits, les artefacts, et les oeuvres d'art. L'artefact et l'objet esthétique ne sont oeuvres d'art que s'ils ont une fonction ou une intention esthétique. Les *Lettres* sont un artefact; si elles sont authentiques, elles ont une fonction esthétique (pas nécessairement intentionnelle) et par conséquent on peut les désigner *oeuvre d'art*; si elles sont fictives, elles manifestent une intention esthétique et donc atteignent le même statut.

La division des oeuvres en deux catégories, *autographiques* et *allographiques*, présente des possibilités quant à la signification de la *lettre* comme objet potentiel d'art. Les arts *autographiques*, que Genette appelle les oeuvres «à immanence physique», sont ceux pour lesquels l'authenticité a un sens (par exemple la peinture); tandis que pour les arts *allographiques*, que Genette nomme les oeuvres «à immanence idéale», elle n'en a pas, c'est-à-dire que les copies constituent des exemplaires valides (comme par exemple pour la littérature). ⁵³ Selon l'hypothèse diachronique de Goodman, «au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques» et certains, sinon tous, s'émancipent «non pas par proclamation, mais par la notation» - ou par quelque autre moyen. ⁵⁴ La lettre, plus que d'autres formes d'écrits potentiellement esthétiques, semble plus proche de l'état autographique, et ainsi moins émancipée de

sa manifestation matérielle. Si tout texte littéraire commence par une «copie» originelle, écrite à la main, la lettre en principe n'est pas destinée à être reproduite ou publiée pour le public, comme le serait un roman. Peut-être aussi la composante calligraphique de l'écriture épistolaire ajoute-t-elle un élément autographique, physique, proche de la peinture. Genette reprend la terminologie de Goodman pour distinguer entre les «propriétés constitutives» d'une oeuvre (son identité linguistique) et ses «propriétés contingentes» (propriétés d'une manifestation particulière du texte),⁵⁵ ces dernières correspondant effectivement à l'objet physique de la lettre originelle privée. Il est impossible de distinguer entre les deux propriétés dans les oeuvres autographiques. Si ordinairement la lettre n'est pas reproduite, elle ressemble beaucoup à une oeuvre autographique. C'est peut-être cet aspect quasi-autographique de la lettre qui porte atteinte à son passage évolutif à l'état allographique et donc littéraire. Genette constate que la fiction est plus allographique que la poésie⁵⁶; de façon comparable, nous suggérons que le roman est plus allographique que la lettre.

Un dernier concept soulevé par Genette nous intéresse par sa pertinence vis-à-vis des *Lettres portugaises*. Ce qu'on appelle les oeuvres *conceptuelles* n'existent pas dans la chose physique ou la manifestation de l'objet, mais dans le «*geste* de le(s) proposer comme une oeuvre d'art.»⁵⁷ Guilleragues fait publier les *Lettres portugaises*, les propose comme *belles* («J'ai vu tous ceux qui se connaissent en sentiments, ou les louer, ou les chercher avec tant d'empressement que j'ai cru que je leur ferais un singulier plaisir de les imprimer» («Au Lecteur» des *Lettres portugaises*)), soutenant ainsi leur qualité esthétique, poétique. Que les lettres soient authentiques ou fictives, qu'importe? Pour le XVII^e siècle, comme pour nous aujourd'hui, ce geste de proposer les cinq lettres du texte ensemble, comme oeuvre d'art, demeure hautement significatif. Guilleragues postule en effet qu'une collection de lettres authentiques forme une unité, peut-être même qu'elle constitue un roman, et que l'expression «désordonnée» de la passion possède cette qualité fondamentale et esthétique de *plaire* au lecteur. En plus, à un deuxième niveau, nous imaginons que pour Guilleragues lui-même et pour ses confidents, le geste est une gageure: l'auteur peut-il se travestir, *imiter* et *représenter* l'écriture, non seulement d'une *femme*, mais d'une femme *passionnée*, en plein désordre de l'amour ... sans être dévoilé? l'auteur peut-il réussir à faire passer comme

oeuvre involontaire et authentique, ce qui est *oeuvre intentionnelle* et fictive? Comme Genette le précise, les oeuvres font partie du régime *conceptuel* «*quand et dans la mesure où elles sont reçues comme telles*». ⁵⁸ C'est-à-dire qu'elles peuvent exister à la fois dans le régime par exemple allographique ordinaire, «perceptuel», et *aussi* dans le mode conceptuel, et le choix de régime va dépendre de sa réception. Ainsi les *Lettres* constituent une oeuvre d'art en tant que littérature tout court, mais si, comme aujourd'hui, on se rend compte de leur production, de leur genèse, on va reconnaître le geste de Guilleragues, et concevoir l'oeuvre comme étant *aussi* oeuvre conceptuelle.

Une oeuvre ne peut fonctionner en régime allographique que si elle appartient à une pratique artistique devenue globalement allographique en vertu d'un consensus et d'une convention culturelle: il n'y a pas d'oeuvre allographique sans art allographique. En revanche, l'état conceptuel s'applique (ou ne s'applique pas) au coup par coup, oeuvre par oeuvre, et selon une relation fluctuante entre l'intention de l'artiste et l'attention du public, ou plutôt du récepteur individuel.⁵⁹

S'il n'y avait pas de consensus ni de convention culturelle au XVII^e siècle qui accordait à la lettre (authentique ou fictive) ou au roman par lettres le statut de poésie ou de littérature, les *Lettres portugaises* ne pouvaient prétendre à l'état d'une oeuvre artistique *littéraire* à ce moment-là. On rejoint la théorie de la réception et l'importance primordiale de la consécration du texte, par ses lecteurs, dans l'institution littéraire, du repérage par le public de l'inscription du discours littéraire dans le texte.

Pour conclure, nous avons commencé en examinant le contexte de la réception des *Lettres portugaises* au XVII^e siècle: leur publication anonyme comme texte authentique, la réaction du public, l'esthétique de l'époque (la nature, la vraisemblance, authenticité, fiction), les genres, le roman et la lettre (passionnée et galante). Si les contemporains n'ont pas reconnu le texte comme oeuvre de fiction ou oeuvre de poésie, il ne faut pas conclure qu'ils n'y voyaient pas une oeuvre esthétique, c'est-à-dire éloquente, belle. La perception de l'authenticité des *Lettres* augmentait leur valeur esthétique, ce qui peut nous étonner aujourd'hui. En termes genettiens, l'artefact des *Lettres* en tant que produit non intentionnel est devenu oeuvre d'art par sa fonction esthétique. Peut-être l'oeuvre n'aurait-elle pas eu le même succès à l'époque si ses lecteurs avaient su

le caractère fictif de cette production. Pour répondre à notre question formulée ci-dessus, les *Lettres portugaises* semblent bien être reconnues comme oeuvre esthétique dès leur parution en 1669; oeuvre d'art dans un sens un peu différent de ce que nous concevons aujourd'hui, mais néanmoins oeuvre d'art. Essayer de les voir comme oeuvre «littéraire» à cette époque serait une démarche anachronique.

Il nous semble qu'aujourd'hui on a tendance à valoriser davantage la créativité d'une oeuvre, l'invention, l'affabulation, la fiction, ce qui peut rendre l'appréciation de l'esthétique de l'époque classique quelque peu difficile. Si on croyait toujours à l'authenticité des *Lettres* peut-être n'y trouverait-on pas autant de valeur esthétique. Mais en tenant compte des théories de la *littérarité*, nous apprécions le contexte de la réception laudative réservée aux *Lettres portugaises* au XVII^e siècle.

Au XX^e siècle les *Lettres portugaises* jouissent d'un double statut d'oeuvre d'art, avec notre perception du geste de l'auteur: oeuvre allographique *et* oeuvre conceptuelle. En plus, le fait «fictionnel» nous fait reconnaître la double énonciation de l'oeuvre, et le génie de l'imagination de Guilleragues.

NOTES

1. Notons aussi le verdict non-équivoque de l'éminent critique Antoine Adam : "Guilleragues auteur des *Lettres portugaises* : il n'est plus permis d'en douter". *Les Lettres Françaises*, 8-14 mars 1962, cité par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot, *Lettres portugaises* (Genève : Droz, 1972) 93.
2. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Tome IV (Paris : Domat, 1954) 183.
3. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. 1 (Armand Colin, 1967) 223.
4. Cité par Deloffre et Rougeot à la p. 62.
5. Coulet 224.
6. Coulet 215.
7. Mlle de Scudéry, *Conversations nouvelles*, 1698, t. 11, chapitre : *De la manière d'écrire des lettres*, cité par Deloffre et Rougeot à la p. 80.

8. Aron Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme* (Paris : Aux Amateurs de Livres, 1990) 31-32.
9. Kibédi Varga 16-17.
10. Kibédi Varga 16.
11. Coulet 219. Ce passage fait penser aux *formes* de Platon, au passage du Livre X de la *République* de Platon, dans lequel Socrate distingue entre trois lits : le premier existe dans la nature, fabriqué par Dieu ; un autre est fabriqué par le charpentier ; et le dernier est fait par le peintre. Le peintre imite non la réalité (de Dieu) mais l'apparence, et son lit demeure, par conséquent, loin de la vérité. [Reproduit dans *Criticism : The Major Statements*, éd. Charles Kaplan (New York : St. Martin's Press, 1975) 4-5.]
12. Kibédi Varga 28-29.
13. Kibédi Varga 17-18.
14. Kibédi Varga 38-39.
15. L'auteur inconnu de *Clorinde* (1652), texte reproduit dans Coulet, t. 2 51.
16. Du Plaisir, *Sentimens sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le Stile* (1683) reproduit dans Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. 2 (Armand Colin, 1968) 87.
17. Deloffre et Rougeot 87.
18. Frédéric Calas, *Le Roman épistolaire* (Paris : Nathan, 1996) 19-20. L'auteur parle du début du XVIII^e siècle, mais la phrase s'applique aussi bien à la deuxième moitié du XVII^e s.
19. Kibédi Varga 20-21.
20. Coulet, t. 1 209.
21. Calas 8.
22. Coulet, t. 1 210.
23. Calas 8.
24. Deloffre et Rougeot 111.
25. Calas 11.
26. Du Plaisir, *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire, avec des scrupules sur le Style*, Paris, 1683, p. 47, cité par Deloffre et Rougeot 138.
27. Coulet, t. 1 232.
28. Coulet, t. 1 13-14.
29. Calas 9.

30. Coulet, t. 1 232 ; Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman* (Paris : Corti, 1973) 60, cité par Richard G. Hodgson, "Le Roman paradoxal : Une Analyse des polarités dans *Les Lettres Portugaises*", *Actes de New Orleans* (Biblio 17, 1982) 78.
31. Calas 11.
32. Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire* (Paris : Jean-Michel Place, 1982) 34.
33. Leo Spitzer, « Les Lettres portugaises », *Romanische Forschungen*, tome LXV (1954) 94-135, repris, trad. et éd. David Bellos, *Essays on Seventeenth-century French Literature*, (Cambridge University Press, 1983).
34. Carrell 121.
35. Carrell, Note 4, p. 53.
36. Carrell 122 ; elle cite François Jost, "L'Evolution d'un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales," *Essais de littérature comparée*, tome 11 (Fribourg, Suisse, et Urbana U.S.A., 1969), p. 89. La note 29 de Carrell nous informe que Jost précédait la citation avec cette phrase : "Les romans ne sont oeuvres fictives que par accident, jamais par essence, même s'ils le sont presque toujours."
37. "littérature" : *Petit Robert*, éd. 1983.
38. Kibédi Varga 18.
39. "esthétique" : *Petit Robert*.
40. Mircea Marghescou, *Le Concept de littéarité* (The Hague : Mouton, 1974) 4.
41. Cité par Marghescou, à la page 4.
42. Ghislain Bourque, "La littéarisation", *La Littéarité* (31-43) 32.
43. A.J. Greimas, éd. *Essais de sémiotique poétique* (Paris : Larousse, 1972) 6, cité par Jean-Marie Klinkenberg, "La définition linguistique de la littéarité : un leurre ?", *La Littéarité* (Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1991), éd. Louise Milot et Fernand Roy, 12.
44. Julia Kristeva, "La sémiologie science critique et/ou critique de la science", *Théorie de l'ensemble* (Paris : Seuil, 1970) 93, cité par Marghescou 5.
45. Klinkenberg 25.

46. Éric Landowski, "Pour une problématique socio-sémiotique", *La Littérarité* 95-119.
47. Denis Saint-Jacques, "La Reconnaissance du littéraire dans le texte", *La Littérarité* (59-69) 61. Voir aussi Marilyn Randall, "Le Contexte littéraire et la mauvaise littérature", *La Littérarité* (219-235) : "est littéraire tout ce qui est consacré comme littéraire dans une époque et une culture données" (p. 220).
48. Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art : Immanence et transcendance* (Paris : Seuil, 1994) 15.
49. Genette 16-17.
50. Genette 259.
51. Genette 288.
52. Genette 10.
53. Genette 23.
54. Genette 93.
55. Genette 89.
56. Genette 153, note 56.
57. Genette 155.
58. Genette 173.
59. Genette 175.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*. Tome IV. Paris : Domat, 1954.
- Boyer, Henri. «Le texte et sa clôture : sur le fonctionnement de la vraisemblance dans un roman épistolaire.» *Imprévu* 1 (1983) : 47-60.
- Bray, Bernard et Isabelle Landy-Houillon (dir.). *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. GF-Flammarion, 1983.
- Calas, Frédéric. *Le Roman épistolaire*. Paris : Nathan, 1996.
- Carrell, Susan Lee. *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*. Paris : Jean-Michel Place, 1982.

- Coulet, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. 2 vol. Armand Colin, 1967.
- Genette, Gérard. *L'Oeuvre de l'art : Immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- . *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- Gosse, Edmund. «A Nun's Love Letters.» *French Profiles*. London: Wm. Heinemann : (1905) 68-91.
- Guilleragues, Gabriel. *Lettres portugaises*. Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot, dir. Genève : Librairie Droz, 1972.
- Herman, Jan. *Le Mensonge romanesque*. Amsterdam : Rodopi; Leuven: Leuven University Press, 1989.
- Kibédi Varga, Aron. *Les poétiques du classicisme*. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1990.
- Lawrence, Francis L. (dir.). *Actes de New Orleans*. Biblio 17-5, 1982.
- Lotman, Iouri. *La structure du texte artistique*. Trad. Henri Meschonnic. Gallimard, 1970.
- Marghescou, Mircea. *Le Concept de la littérature*. The Hague : Mouton, 1974.
- Milot, Louise et Fernand Roy (dir.). *La Littérature*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris : Seuil, 1973, 1990.
- Spitzer, Leo. *Essays on Seventeenth-century French Literature*. Éd. et trad. David Bellos. Cambridge University Press, 1983.

D.D.