

Dans le salon des *Femmes Illustres*

Pacte auctorial et communication péritextuelle

Notes préliminaires

Deux constats préalables vont me permettre de circonscrire le champ de mon propos et d'éclaircir le titre ci-dessus. Georges et Madeleine de Scudéry¹ fréquentaient à Paris les milieux littéraires et les cercles galants, ils étaient des habitués de l'Hôtel de Rambouillet. Ils connaissaient donc très bien la vie mondaine et la galanterie, ses règles et ses dynamiques ; ils côtoyaient les hommes et les femmes illustres et honnêtes avec lesquels ils partageaient les mêmes idéaux, ou du moins les mêmes habitudes galantes; en même temps, ils participaient activement à la vie littéraire parisienne en s'engageant dans les querelles et en publiant sans cesse². Et encore, Georges de Scudéry fréquente le cercle littéraire de Conrart et il écrit des poèmes pour *La Guirlande de Julie*, tandis que sa sœur devient peu à peu intime de M^{me} de Rambouillet : par conséquent, les salons et les pratiques littéraires et conversationnelles des honnêtes gens qui les fréquentent leurs sont très familières. Il est donc vraisemblable que, lorsque le second volume des *Femmes Illustres* a paru, en 1644, avec un épître dédicatoire *Aux Dames*, le public visé par l'auteur était justement celui des salons³. En outre, le choix de publier des harangues - un genre rhétorique très codé et qui n'appartient pas forcément à la sphère littéraire, mais plutôt à l'art oratoire judiciaire - peut être aussi dicté par la pratique de la lecture à haute voix, très répandue dans les salons, de la part des gens de lettres qui présentaient en avant-première leurs écrits au jugement des gens qu'ils fréquentaient⁴. Alain Viala a très bien décrit cette pratique : «Les écrivains ont massivement adhéré à la vie de salon. [...] Et, parmi eux, deux groupes distincts : y figurent des 'amateurs' ou des écrivains occasionnels, mais aussi des auteurs de métier [...]. Pour eux, les salons constituent des lieux de relations publiques, où l'on vient lire ses écrits 'en avant-première', pour en tester le succès [...].»⁵ Cette hypothèse renforce d'ailleurs la première qui voit dans les dames des salons le public ciblé par les discours des héroïnes scudériennes.

Cette étude va prendre en compte le péritexte du deuxième volume des *Femmes Illustres* - beaucoup plus riche que celui du premier -, c'est-à-dire ce qui se trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume »⁶, donc le titre, la gravure du frontispice, les deux tables des harangues et des sujets des harangues, les titres des harangues, les arguments, les portraits gravés des héroïnes, les effets des harangues. L'analyse de ces éléments me permettra de mettre en évidence la dynamique qui s'établit entre les différentes parties composant le volume et de dégager les enjeux du pacte auctorial instauré dans ces textes.

Les harangues académiques et les harangues héroïques

Un ample dossier consacré au texte des *Femmes Illustres*⁷, se trouve sur le site homonyme (www.femmesillustres.farum.it), que l'équipe de F@rum a créé pour accompagner l'édition numérique du texte de Scudéry⁸. Toutefois, il me semble nécessaire de reprendre quelques informations concernant l'ouvrage, ses caractéristiques et les circonstances de son édition, afin de rendre explicite à tout lecteur les propos que je vais tenir par la suite.

Le *Privilège du Roy*, placé à la fin du deuxième volume, date du 10 décembre 1641. Vu que ce texte reproduit la liste complète des vingt nouvelles harangues, on peut en déduire que Scudéry avait déjà composé son texte, ou du moins en avait élaboré la structure, en même temps qu'il traduisait les *Les Harangues ou Discours academiques de Jean-Baptiste Manzini*⁹. Ces deux textes, la traduction et le livre de Scudéry, présentent plusieurs points communs en ce qui concerne les péri-textes et aussi les sujets traités¹⁰. Le texte italien ne comporte pas seulement des discours prononcés par Manzini dans les Académies italiennes, mais aussi des discours fictifs prononcés par des personnages historiques et littéraires, nous trouvons par exemple, dans la traduction française : *Coriolanus fléchi*, *Caton généreux*, *Cléopâtre humiliée*, *Les sentiments paternels* (Agamemnon), *Pâris amoureux*, *Pâris combattu*, *L'amant innocent* (Xerxes), *Apelles vindicatif*, *Stesicrate téméraire*, *L'amour est sans foi*, *La faim n'a point de loi*, dont les deux derniers s'inspirent à un épisode de l'Ancien Testament. À partir de cette première comparaison on peut dégager les premières influences du texte traduit sur le texte scudérien, ou pour le moins les affinités entre les deux ouvrages, puisque, outre le mélange des 'fables' auxquelles l'auteur puise la matière qu'il traite de manière tout à fait fictionnelle¹¹, on y repère aussi la dialectique qui s'établit entre une harangue et l'autre, procédé que Scudéry utilisera notamment dans *Bradamante à Roger* et dans *Marphise à Bradamante* et dans *Clorinde à Tancrede* et *Herminie à Arsète*, où les sujets exposés dans la première harangue sont contredits dans la deuxième¹². Un autre élément en commun est l'apparat péri-textuel : dans la traduction de Manzini on trouve un 'argument' qui introduit la harangue et un 'effet' qui la clôt. Toutefois, dans le texte original de Manzini, on pouvait lire seulement l'argument¹³ : c'est le traducteur qui a ajouté les 'effets' où il intervient directement auprès du lecteur en établissant un dialogue explicite avec lui et en lui fournissant des commentaires sur les textes qu'il vient de lire. Cette pratique d'intervention auctoriale dans la traduction était, comme on le sait¹⁴, très répandue à l'époque et cela montre vraiment que la pratique traductive était un exercice qui conduisait et nourrissait la création autonome des auteurs. Les arguments du texte italien expliquent simplement les circonstances qui ont donné lieu aux discours ; contrairement à Scudéry, Manzini n'indique pas toujours dans les titres les héros ou héroïnes de ses discours en laissant au lecteur la tâche de les découvrir : l'auteur français est bien plus direct et explicite dans son rapport avec le public.

En ce qui concerne le choix d'écrire des harangues, il me semble que l'influence du texte traduit a pu être fondamentale¹⁵. L'époque 1640-1644, tournant de l'existence et de la production littéraire de G. de Scudéry - scellée par le passage du théâtre au roman¹⁶ - ainsi que l'a relevé Sergio Poli¹⁷, peut avoir cautionné une étape intermédiaire caractérisée par l'écriture des harangues : des discours tout à fait « romanesques », où un genre très codé est détourné au profit d'un langage nouveau¹⁸. L'auteur a donc utilisé un moule reconnaissable par ses contemporains, un genre assez connu et tout à fait sérieux, dont il a respecté les contraintes, ou pour mieux dire, il a manipulé les contraintes de ce genre oratoire, les assouplissant à son gré pour créer des portraits tout à fait romanesques - d'autant plus que l'adjectif 'héroïque' du titre évoque les romans du début du siècle, que nos auteurs avaient beaucoup lus¹⁹.

Les jeux de la séduction

Le rapport avec les lecteurs est à la base de la construction du pacte auctorial où l'écrivain s'adresse à son public de manière explicite ou implicite pour lui fournir des informations concernant son ouvrage et la manière dont celui-ci doit être lu. Dans les *Femmes Illustres* on peut dégager deux formes de ce dialogue qui se construit dans les péritextes : d'une part on perçoit un contrat de lecture traditionnel, fondé par la représentation de l'univers féminin et par la mention des circonstances qui donnent lieu aux discours ; d'autre part l'on relève un autre discours où l'auteur s'adresse au lecteur dans le but de créer son image, de se promouvoir en tant qu'écrivain et de montrer son autorité littéraire. L'auteur crée donc une représentation de lui-même à travers ses textes. C'est justement cette image de l'« auteur impliqué »²⁰ qui me semble l'élément le plus intéressant pour le lecteur du XXI^e siècle.

En parcourant le volume et en décrivant les étapes de ce voyage à la découverte des stratégies par lesquelles Scudéry cherche à captiver l'intérêt du public, je vais entreprendre une sorte de plongée dans les méandres du livre à la découverte d'un univers qui se présente au lecteur comme un repas somptueux à déguster paisiblement.

Préparation à la dégustation : le péritexte éditorial

L'entrée dans le volume en question se fait par une double page : à droite une gravure illustre *La Gloire du sexe* et à gauche la page du titre donne toutes les informations bibliographiques nécessaires : titre, sous-titre, nom de l'auteur, lieu de publication, éditeur, date, mention du privilège royal.

Dans la gravure, des hommes habillés en guerriers anciens entourent et indiquent avec leurs mains un autel, au-dessus duquel se trouvent tous les objets appartenant aux femmes illustres : des armes – épées, arcs, flèches et carquois, lances et piques-, des armures, des couronnes, des sceptres, des heaumes avec les plumes, des couronnes de laurier, des voiles. Le frontispice, dans un but absolument didactique - qui est le leitmotiv de la communication avec le lecteur de tout l'apparat péritextuel - fait référence à l'épître dédicatoire où l'auteur l'explique : « Elles [les harangues] ont la Gloire de votre Sexe pour objet et c'est par elles que je tâche d'achever l'Arc de Triomphe que j'ai consacré à cette gloire, en y ajoutant un Trophée, aussi superbe que glorieux puisqu'il est composé des Armes, des Sceptres et des Couronnes de tant de Rois que votre beauté a vaincus. » Cette image se réfère donc au sujet du volume et en illustre le titre, surtout en mettant l'accent sur l'héroïsme des femmes qui ont su gagner



l'estime des hommes. La participation des hommes à la glorification du sexe féminin était une pratique très à la mode et justement appréciée par les femmes galantes, d'autant plus que les hommes ne cachaient pas la dévotion qu'ils vouaient aux femmes et le fait qu'ils se considéraient sur le même plan²¹.

L'apéritif : Aux Dames. Epître

En pénétrant à l'intérieur du volume, l'on se rend compte de la profonde correspondance qui lie les différents éléments paratextuels – les périclives éditoriales, les gravures, les tables des matières et des sujets, et les périclives auctoriales, l'épître dédicatoire, les arguments et les effets des harangues - , ce qui démontre le souci de bien structurer son ouvrage, de créer un livre où tout se tient en harmonie. L'auteur tisse des liens entre les parties et il établit de même le rapport entre le premier et le deuxième volume auquel il se réfère directement en présentant cette continuation, la « seconde partie de mes Harangues héroïques ».

Le titre de l'épître dédicatoire ne laisse aucun doute, les destinataires premiers de cet ouvrage, les dames, sont les lecteurs privilégiés des harangues de Scudéry (comme d'ailleurs dans le premier volume introduit par un *Epître aux dames*). D'autant plus que le discours qui ouvre l'épître se réfère à un rapport tout à fait extra-diégétique qui lie l'auteur à ses lectrices et qui sous-entend entre eux une relation étroite. En effet, il mentionne la « promesse » de poursuivre son œuvre avec un second volume qu'il a faite à ses lectrices enthousiastes, et en honnête homme qu'il est, il ne pourrait pas ne pas exaucer les vœux de ses admiratrices. On remarque la tournure galante du propos et du discours, et le fin travail rhétorique de *captatio benevolentiae* :

Il est certain que toutes les promesses doivent être inviolables mais, lorsqu'elles sont faites aux personnes comme vous, elles doivent être sacrées. Ce qui n'est qu'infidélité en toute autre rencontre est sacrilège en celle-ci et, quoi que les menteurs de l'Antiquité aient dit que les dieux se moquent des serments qu'on vous fait, ce crime ne demeure pas si absolument impuni qu'ils disent, puisque la honte et le repentir sont les châtimens infaillibles d'une action si basse et si lâche. C'est donc, Illustres Dames, pour ne tomber pas moi-même dans l'erreur que je condamne aux autres et pour m'acquitter de ce que je vous avais promis, que je fais voir le jour à cette Seconde Partie de mes Harangues Héroïques. [...] La voici donc, cette Seconde Partie que j'avais promise et que vous m'avez tant demandée et la voici telle que j'ai fait espérer, c'est-à-dire - si je ne me trompe - beaucoup plus belle que la première, quoique la première n'ait pas été trouvée trop laide.²²

Le rapport avec les lectrices est bien plus profond que cela, puisque Scudéry se pose en une double position vis-à-vis d'elles : il veut instruire en divertissant selon le principe de *l'utile dulci* cher aux théoriciens de la littérature, dont il faisait partie²³. En effet, si l'on tient compte du fait que les harangues font partie des discours du genre démonstratif en rhétorique²⁴ - même si dans l'épître dédicatoire du premier volume Scudéry a déclaré ne pas vouloir utiliser les stratégies rhétoriques, et que « l'artifice plus délicat consiste à faire croire qu'il n'y en a point » -, que l'art oratoire était très en vogue à l'époque, et qu'il était utilisé surtout dans un but didactique²⁵, quelques uns des propos de l'épître acquièrent une pleine signification :

J'ai voulu que tout contribuât quelque chose à sa structure, que la Fable comme l'Histoire en fournit une partie des ornements et j'ai voulu n'oublier rien pour l'orner et pour l'embellir de tout ce qui dépendait de mes soins, de mon travail et de mon Art. [...] Comme les plus grands Hommes des anciens et des derniers siècles ont inventé les arguments que j'y traite, je ne dois pas craindre de publier, que, quant à l'invention, mon livre est le dernier effort des premiers esprits de la terre et que, si mes pensées et mes paroles répondent à la dignité de mon sujet, vous ne serez pas sans plaisir en le lisant et je ne serai pas sans satisfaction après que vous l'aurez lu.

Et la dignité des sujets et des œuvres où il puise sa matière lui permettront de mettre son art en valeur.

Voici donc l'établissement du contrat de lecture, mais deux éléments encore vont participer à bien tracer aux lectrices la voie à suivre: la *Table des harangues* et surtout la *Table des sujets contenus dans les harangues*.

L'eau à la bouche : les tables des harangues et des sujets

Ces deux péritextes, l'un placé avant l'épître et l'autre après, sont très intéressants parce qu'ils permettent au lecteur d'appréhender la composition du volume et d'en apercevoir le contenu avant la lecture. D'une part, dans la table des harangues apparaissent les héroïnes choisies par Scudéry dans les *fables* anciennes et modernes - ce qui donne sûrement un avant-goût de la matière traitée - ; d'autre part, la table des sujets présente le ton des propos et les thématiques principales qui seront développées ensuite. Quoi de plus séduisant pour introduire à la lecture du volume ?

TABLE DES HARANGUES²⁶

1	Polyxène à Pyrrhus	Grèce
2	Bradamante à Roger	Arioste
3	Marphise à Bradamante	Arioste
4	Laodamie à Prothésilas	Grèce
5	Amarylle à Tytire	Virgile
6	Clorinde à Tancrede	Tasse
7	Herminie à Arsete	Tasse
8	Hélène à Pâris	Grèce
9	Hécube aux Femmes Troyennes	Grèce
10	Angélique à Médor	Arioste
11	Andromaque à Ulysse	Grèce
12	Briseis à Achille	Grèce
13	Didon à Barcé	Grèce
14	Chariclée à Théagène	Ethiopiennes
15	Alceste à Ademète	Euripide
16	Pénélope à Laërte	Grèce
17	Cœnone à ses Compagnes	Grèce
18	Guenièvre à Ariodant	Arioste
19	Sophrone à Olinde	Tasse

D'après la première table donc, le lecteur – qui, ainsi que l'auteur lui-même l'indique ensuite dans les arguments, connaît déjà plusieurs circonstances historiques et fictionnelles présentées ici – peut se faire une idée des textes et surtout des *fables* dont il sont les *hypertextes*²⁷. Dans le premier volume Scudéry avait puisé dans l'histoire, surtout dans l'histoire romaine, pour trouver les sujets de ses harangues, tandis qu'ici la Grèce est au premier plan²⁸, accompagnée de fictions anciennes et modernes très à la mode à l'époque : les *Ethiopiennes*, *Le Roland furieux* de l'Arioste et *La Jérusalem délivrée* du Tasse, avec en plus Virgile et Euripide. La variété des personnages et des textes de référence est l'un des gages de l'intérêt que cette table des matières est censée éveiller, et la table suivante contribue à cette entreprise d'attraction du lecteur.

Plutôt que des sujets des harangues, il s'agit ici d'une série d'affirmations ou mieux, selon le goût très répandu à l'époque, ce sont des maximes – des « formules de sagesse qui légitiment la pratique »²⁹, et aussi « des lois dans la morale » comme affirmait La Bruyère –, dont l'auteur s'empressera de démontrer la validité et la vérité par les discours de ses héroïnes. Cette deuxième table peut stimuler plusieurs réflexions, car à une première lecture l'on s'aperçoit que plusieurs maximes sont mises en contradiction : au début Polyxène affirme « Que la Mort vaud mieux que la Servitude » et ensuite Briséis s'oppose à cette thèse en disant « Que l'on peut être Esclave et Maîtresse » ; Bradamante est opposée à Marphise et Clorinde à Herminie dans deux harangues qui forment de véritables couples de textes (comme déjà chez Manzini et chez Ovide dans les dernières épîtres des *Héroïdes*). Il faut pourtant avouer que souvent le contenu de la harangue s'éloigne de la maxime exprimée au début en révélant peut-être un double discours : paratexte et texte seraient contradictoires.

La table des sujets est d'autant plus intéressante et « séduisante » pour une lectrice « précieuse » du dix-septième siècle, que deux mots-clé s'y partagent la scène : il s'agit de l'amour et de la mort. *Eros* et *thanatos*, nés ensemble selon la mythologie grecque, sont deux instances dont la juxtaposition, le mélange, la mise en opposition ou l'assimilation vont constituer la matière de l'ouvrage. En effet, ces hyper-sujets, qui avaient déjà été au premier plan dans le volume précédent, sont repris et déclinés dans d'autres histoires, d'autres circonstances qui ne manqueront pas de fasciner et d'amuser les dames des salons.

TABLE DES SUJETS DE CES HARANGUES

- 1 Que la **Mort** vaud mieux que la Servitude.
- 2 Que l'**Amour** est préférable à l'Honneur.
- 3 Que l'Honneur est préférable à l'**Amour**.
- 4 Que l'on doit **se conserver** pour la **Personne aimée**.
- 5 Que la vie Champêtre est préférable à celle des Villes.
- 6 Que l'**Amour** ne doit point **mourir** avec l'Amante.
- 7 Que l'**Amour** ne doit aller que jusqu'au **Tombeau**.
- 8 Que la Beauté n'est pas un bien.
- 9 Que le Malheur n'a point de bornes que la **Mort**.
- 10 Que l'**Amour** vient de la seule inclination.

- 11 Que les Tombeaux doivent être inviolables.
- 12 Que l'on peut être Esclave et Maîtresse.
- 13 Que l'on ne doit pas faillir par exemple.
- 14 Que qui n'a point eu de mal ne connaît pas le plaisir.
- 15 Que l'Amour conjugal doit surpasser toutes les autres.
- 16 Que l'absence est pire que la Mort.
- 17 Que la haine ne doit aller au-delà du Tombeau.
- 18 Que les apparences sont trompeuses.
- 19 Que la Mort est plus fâcheuse en la Personne aimée qu'en soi-même.
- 20 Que tout est permis en l'Amour comme en Guerre.

À une lecture attentive, il résulte que peu d'harangues sont centrées sur des discours qui s'éloignent des deux sujets principaux : on peut relever le discours d'Amaryllis sur la primauté de la campagne sur la ville, celui d'Hélène qui soutient une fausse vérité concernant la beauté, celui de Didon, de Chariclée et enfin celui de Guenièvre. Mais, en vérité, hormis Amaryllis, toutes les héroïnes sont impliquées dans une situation où l'amour et la mort sont très présents, et surtout sont les déclencheurs des actions des personnages et de leurs propos.

En poursuivant cette analyse thématique, il me semble que le vingtième sujet, « Que tout est permis en l'amour comme en guerre », proposé par Armide à Renaud, peut être considéré comme le résumé de tous les autres, ou pour mieux dire, comme la synthèse de ce que l'auteur a voulu transmettre à ses lectrices à travers la table des sujets. Donna Kuizenga a mis en valeur la signification des dernières harangues des volumes des *Femmes Illustres* : « en terminant chaque tome des *Femmes Illustres* par un discours qui affirme sans ambiguïté la valeur et les capacités de la femme, les Scudéry proposent un modèle d'héroïsme féminin »³⁰. Cet héroïsme, si cher aux précieuses qui étaient à la recherche d'une affirmation de leur sexe dans une société encore peu encline à leur épanouissement, est affirmé et prend forme peu à peu dans les sujets. Toutefois, ici c'est le champ sémantique de l'amour, avec son corollaire de casuistique amoureuse, qui est mis en relief : la femme forte, guerrière et sûre d'elle-même, s'exprime et se bat par les mots pour préserver son amour, amant, mari, affection. Les mots exprimant cette affirmation féminine créent l'image d'une femme forte, d'une femme qui a le courage d'entreprendre un combat, non seulement abstrait et verbal, mais une véritable lutte pour obtenir ce qu'elle cherche ou désire. Par conséquent, c'est une femme qui « ne doit pas faillir », qui « doit se conserver pour la personne aimée » ; et en même temps elle connaît, ou elle doit connaître, les dynamiques de la relation amoureuse où « l'amour vient de la seule inclination », où « qui n'a point eu de mal ne connaît pas le plaisir », et « l'absence est pire que la mort », « les apparences sont trompeuses », mais surtout « tout est permis en l'amour comme en guerre ».

Le hors d'œuvre : arguments, portraits et cartouches

Après cette introduction aux sujets qui seront développés, en pénétrant dans le volume on approche du texte et la préparation à la lecture des harangues se poursuit par les arguments, les gravures des héroïnes et les textes contenus dans les cartouches : des éléments fournissant des informations sur les situations qui ont

provoqué les mots de ces femmes illustres, qui donnent une image des locutrices et qui commencent à construire l'auteur *implicite*. Cette image de l'auteur que le texte véhicule, se forme à l'intérieur du volume et par les péri-textes qui sont étroitement liés aux discours des femmes. Scudéry façonne de cette manière un personnage parmi les autres, même s'il s'agit d'un supra-personnage, d'une figure de papier qui ne participe pas à la narration, aux événements fictionnels. Un personnage non-fictionnel prend donc corps et acquiert de plus en plus d'importance, car la place qu'il occupe augmente de manière constante.

La situation historique et la tradition littéraire

Par le biais des péri-textes liés aux harangues, le lecteur entre peu à peu dans la matière des discours et l'auteur précise ses motivations en approfondissant son dialogue avec lui. Le narrateur prend la parole pour expliquer à son auditoire-interlocuteur-lecteur les circonstances profondes qui ont donné lieu aux harangues. Les discours mis en place dans les arguments remplissent donc deux fonctions principales : une fonction intradiégétique, conforme à la tradition, où l'argument résume le sujet d'un livre ou l'action d'une pièce, et une fonction extradiégétique où l'auteur s'adresse à son public et il exprime ses idées.

En ce qui concerne l'action de présenter la situation et de donner quelques renseignements concernant le contexte des discours, tous les arguments donnent des renseignements sur l'histoire (la « fable ») de référence et sur les auteurs source de l'inspiration de l'auteur. En outre, Scudéry situe très précisément ses héroïnes dans la circonstance où il suppose qu'elles aient prononcé leurs mots, et il s'empresse d'indiquer le moment précis. Ainsi pour Polyxène il dit d'abord que: « ce fut en ce funeste instant où nous supposons que cette belle et généreuse Princesse lui fit le discours que vous allez voir ... » (I) ; Œnone : « après que les premiers mouvements lui eurent permis de donner quelques règles à sa douleur et quelque ordre à ses discours, elle parla ainsi ... » (IX) ; Angélique « un jour qu'ils étaient sous ces beaux ombrages où ils passaient ensemble de si agréables moments, elle entreprit de lui soutenir » (X) ; Chariclée parle « dans une conversation particulière qu'elle eut avec son amant... » (XIV) et Guenièvre profite d'un moment de détresse de son amant pour prendre la parole : « Ce fut donc pendant ce désordre que cette Princesse défendit ainsi sa vertu calomniée ... » (XVIII). Il est évident que, parfois très hardiment, Scudéry construit de nouvelles situations en s'insérant dans les plis des textes de référence. Parfois, l'auteur intervient directement en expliquant les motivations qui l'ont poussé à faire parler ces femmes, c'est alors qu'il se dévoile en donnant un aperçu de ses penchants littéraires, de ses réactions de lecteur passionné et de ses réflexions sur les textes. Il décrit par exemple la circonstance exacte où il a donné la parole à Didon, en s'éloignant de son illustre prédécesseur Virgile et en même temps en se situant dans le sillon qu'il a tracé:

J'avoue que je ne me suis pas peu trouvé en peine, lorsqu'il s'est agi de faire parler Didon : car d'introduire des héroïnes, et que celle-là n'en fût point, il n'y avait nulle apparence, vu la haute réputation que Virgile lui a donnée. De la faire parler après lui, ce n'était pas une entreprise ni moins dangereuse ni plus facile. De traduire simplement ce fameux auteur, outre que je l'ai déjà fait une autre fois, c'était travailler beaucoup, et travailler presque sans gloire. D'entreprendre aussi de faire mieux, c'était avoir perdu la raison, et ne connaître ni l'Énéide ni soi-même. [...] J'introduis donc Barcé, nourrice de Sychée, qui lui conseille de se venger et qui

lui donne les moyens de pouvoir faire mourir ce frère avare et cruel ; mais cette illustre personne [...] le rejette absolument, et soutient que [...] (XIII).

Avec les auteurs qui lui sont plus proches et qui étaient très lus à l'époque³¹, l'Arioste et le Tasse, Scudéry prend des initiatives plus importantes. Ainsi, lorsqu'il introduit la harangue de Bradamante à Roger il s'empresse d'exprimer ses doutes et ses appréhensions de lecteur passionné du *Roland furieux* :

Tout le monde sait que Roger vainquit Bradamante sous les armes de Léon et que Léon lui redonna sa maîtresse. Mais aucun ne s'est étonné – au moins de ceux dont les sentiments sont publics – qu'après une action si extraordinaire, comme était celle de combattre pour son Rival contre la personne aimée, Bradamante non seulement épousa Roger, mais ne lui en fit aucun reproche. Elle va donc ici lui dire en prose ce que l'Arioste ne lui a point fait dire en vers [...] (II).

L'on pourrait se demander si Scudéry a exprimé par ces mots ses impressions ou plutôt s'il a exprimé des commentaires entendus dans les salons. Pourtant, le Tasse provoque des commentaires encore plus élaborés. L'auteur exprime ses appréciations sur la *Jérusalem délivrée*, et, tout en faisant un éloge de sa valeur littéraire, il reproche à l'italien de ne pas avoir développé quelques épisodes et de ne pas en avoir écrit le dénouement. Par ces discours, le lecteur moderne peut sans doute avoir un petit écho des discussions qui avaient lieu dans les salons, où les lectures collectives étaient prétexte à des discussions littéraires. L'argument de la sixième harangue est très explicite à ce propos: l'auteur illustre et justifie ses choix littéraires³², il prévient les critiques et les reproches en démontrant une connaissance profonde du monde des lettres, de ses règles et de ses habitudes³³.

Chacun sait que dans la Jérusalem du Tasse Tancredi tue Clorinde, sa maîtresse, sans la connaître ; mais chacun sait aussi qu'elle ne le reconnaît point et qu'elle meurt presque sans parler. Je ne doute donc pas qu'on ne m'accuse de falsifier l'histoire – si toutefois une fable doit avoir ce nom – et qu'on ne me trouve étrangement hardi d'oser entreprendre de faire parler une héroïne qu'un si fameux auteur a fait taire.

Outre que c'est dire ce qu'il n'a pas dit, on le trouvera encore plus judicieux que moi de n'avoir pas mis un si long discours en la bouche d'une personne mourante, mais j'avoue que, malgré toutes ces objections, auxquelles on voit bien que j'ai songé puisque je me les fais moi-même avant qu'un autre me les fasse, je n'ai pu résister à une si agréable tentation. Il m'a toujours semblé, en lisant cet endroit de ce merveilleux poème, que le Tasse n'en avait pas entièrement tiré tout ce qu'on en pouvait tirer et que, puisqu'il était maître de la destinée de Clorinde, il pouvait lui accorder quelques moments de vie pour rendre l'aventure plus tendre et le malheur de Tancredi plus pitoyable par les choses qu'elle lui dirait.

Que le lecteur souffre donc que, comme Boiardo et l'Arioste disent souvent que c'est Turpin qui a dit ce qu'ils inventent, je dise aussi qu'un autre historien que le Tasse assure que le coup d'épée fut un peu moins grand, que Clorinde vécut quelques heures et qu'elle parla à peu près en ces termes au généreux Tancredi pour lui persuader QUE L'AMOUR NE DOIT POINT MOURIR AVEC L'AMANTE.

Dans cet argument l'auteur construit très soigneusement son autoportrait. Il se montre en même temps humble et décidé, et il se situe dans le sillage d'autres illustres auteurs pour défendre ses décisions en matière littéraire. En plus, il s'adresse au lecteur directement et il discute de son texte en faisant référence aux autres auteurs qui ont utilisé ses mêmes stratégies pour rendre compte de situations

fictionnelles invraisemblables ou difficilement justifiables. En définitive Scudéry s'auto-représente en tant qu'écrivain qui prend part active aux discussions littéraires. Cette attitude annonce les discours plus explicites qu'il entreprendra dans les effets.

La présentation des locutrices

Du point de vue intradiégétique, les arguments participent à la présentation du personnage littéraire de l'héroïne, ou du moins à son actualisation, en donnant quelques informations sur son état d'âme et ses sentiments : ils donnent donc une impression globale de la femme par l'association de deux différents systèmes de communication³⁴ : la description verbale et la représentation graphique.



Les portraits gravés des personnages apparaissent après l'argument toujours dans la page de gauche qui précède le début de la harangue, de sorte que le lecteur peut voir l'héroïne après avoir lu la présentation de la situation et s'être formé une petite idée sur elle et sur ses propos, avant qu'elle prenne la parole. Dans les péritextes du deuxième volume on ne fait pas mention des gravures ni de leur provenance, tandis que dans le frontispice du premier volume on présentait les harangues « avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirés des médailles antiques ». En tout cas, les images représentent les femmes au moment où elles parlent et en dessinent les qualités les plus évidentes : un grand nombre de femmes illustres sont des reines et portent la couronne – Laodamie, Hécube, Angélique, Didon, Alceste, Pénélope – ; les guerrières portent des armures et des armes – une épée pour Marphise, un arc et

des flèches pour Chariclée, une pique pour Bradamante, un heaume avec panache pour Clorinde – ; les affligées portent le deuil et le regard est tourné vers le bas – Hécube, Andromaque – ; les jeunes femmes charmantes soutiennent le regard de l'observateur – Sophronie, Armide, Chariclée, Briséis –, tandis que d'autres regardent en bas ou de côté – Polyxène, Hélène, Guenièvre. Presque toutes ces héroïnes portent des robes de drap blanc, symbole de chasteté et de justice rigoureuse³⁵ ; quelques-unes sont vêtues plus richement avec des robes brodées – Angélique, Guenièvre, Laodamie – ; elles sont coiffées simplement ou soigneusement selon leur condition : Briséis porte les longs cheveux épars sur les épaules tandis qu'Armide est coiffée avec un long ruban, Œnone et Guenièvre portent un chapeau avec des plumes d'autruche, Amarylle et Polyxène ont des fleurs dans les cheveux, Chariclée a une couronne de laurier. Ces portraits ne sont pas tirés



de médailles, ce sont toutefois des médaillons entourés de couronnes végétales : de feuilles de chêne, d'épis, de laurier, de lierre ou d'herbes, et parfois ils sont accompagnés de cornes d'abondance contenant des épis. Il ne nous semble pas qu'il y ait un rapport direct entre ces éléments végétaux et la typologie de l'héroïne représentée dans la gravure, néanmoins la symbolique qu'ils sous-tendent concourt à la formation de l'image de la locutrice. Les cartouches et les inscriptions qu'elles contiennent participent à cette action, d'autant plus qu'ici la double communication iconique et écrite est encore une fois représentée. Ainsi, peut-on constater que la composition de ce volume s'insère dans la tradition de l'édition de l'époque en suivant ses règles et ses pratiques : il en résulte un ouvrage très composite dans lequel chaque partie participe à l'illustration de la thèse exprimée³⁶, très évidente pour ses contemporains, à découvrir sans doute pour le public d'aujourd'hui³⁷.



L'image des femmes illustres est donc construite progressivement : l'auteur les présente dans l'argument, les présente de nouveau dans le portrait gravé et surajoute des notations sur elles et sur les circonstances dont elles sont les protagonistes dans les textes des cartouches. Ces petites inscriptions poétiques sont composées de quatre heptasyllabes où la rime embrassée est formée de deux vers aux rimes féminines qui enferment deux rimes masculines. Le féminin est encore une fois au premier plan, pas seulement du point de vue stylistique mais aussi en ce qui concerne le contenu exprimé, parce que dans ces espèces de légendes on apprend par exemple qu'Armide a fait tomber plusieurs hommes sous son charme : « Toi qui fis verser des larmes / Aux plus généreux amants / Sans faire d'enchantements / Tu n'avais que trop de charmes. » ; à propos de Guenièvre, par contre,

l'on apprend quelque chose sur son histoire : « Sa vertu fut soupçonnée / Mais elle le fut à tort ; / Et sur le point de sa mort / Elle se vit couronnée. » ; et les quatre vers de la cartouche de la quatorzième harangue, « Sa belle et fameuse histoire / Enseigne à notre désir / Que du mal vient le plaisir / Et de la peine la gloire », répètent en fait ce que Chariclée est censée prouver à Théagène, à savoir que « qui n'a point eu de mal ne connaît pas le plaisir ». Ailleurs, dans la douzième harangue par exemple, les vers s'adressent directement à l'interlocuteur de la femme, à Achille coupable d'avoir quitté Briseïs : « Ô volage autant que brave, / Vois les maux qu'elle a soufferts ! / Brise ta chaîne, ou ses fers ; / Sois libre, ou sois son esclave », et démontrent la toute puissance de l'auteur qui est partout présent avec ses jugements et ses goûts.

Bien que la plupart de ces cartouches illustrent les histoires et participent à créer l'ambiance où l'auteur suppose que la harangue est prononcée, un petit nombre de ces compositions illustrent aussi quelques-unes des caractéristiques de l'éthique amoureuse précieuse. Il ne s'agit pas ici d'un traité sur l'amour, ni d'un pamphlet écrit à la faveur des conceptions précieuses, mais les cartouches présentent de petites notations qui surgissent ici et là dans cet arc de triomphe des dames, en enrichissant et en variant sa matière. Dans un tel contexte, ce n'est donc pas un hasard si le portrait d'Angélique, qui entreprend de soutenir « que l'amour vient de la seule

inclination », soit accompagné de ces vers : « Elle met sceptre et couronne / Aux pieds d'un jeune vainqueur ; / Mais ayant donné son cœur / Est-il rien que l'on ne donne ? », question rhétorique liée fort probablement aux discussions sur l'amour qui occupaient la société galante ; et Didon, reine très appréciée d'après l'argument, est d'autant plus estimée pour avoir suivi ses penchants : « Dans sa funeste aventure, / Sa vertu parut au jour ; / Puisqu'elle écouta l'Amour, / Sans mépriser la Nature ». Une fois seulement l'auteur s'érige à moraliste et frappe directement les mœurs de son temps pour les opposer à celles de l'antiquité glorieuse : les vers « Vivre pour ce qu'on adore / C'est ce qu'on se dit aujourd'hui, / Mais vouloir mourir pour lui, / C'est ce que le siècle ignore » accompagnent le portrait d'Alceste, et frappent l'égoïsme des contemporains cherchant le bonheur sans sacrifice.



Et en dessert ? Les effets ou la proclamation de l'autorité auctoriale

Les arguments ont consolidé le pacte de lecture et préparé les discours des femmes, les effets clôturant les harangues affirment l'autorité auctoriale. Dans ces péritextes la présence de l'auteur est prépondérante et l'image de l'auteur implicite prend forme progressivement. C'est dans ce contexte que la discussion littéraire telle qu'elle se déroulait dans les salons devient plus reconnaissable parce qu'ici Scudéry s'adresse directement au lecteur et il lui donne des consignes de lecture. Il lui demande de peser le pour et le contre, de suspendre son jugement avant d'avoir lu les textes : « Ne murmurez donc point [...] suspendez même votre jugement jusques après la lecture de celle qui la va suivre » (II), il lui fournit des renseignements supplémentaires sur les histoires racontées, et surtout il plaide pour sa cause :

Euripide a feint qu'Hercule la retira des enfers pour nous dire que les belles et grandes actions, telles qu'était celle de cette illustre reine, trouvent enfin toujours quelqu'un qui, par la force de son éloquence, les retire des ombres du tombeau et des ténèbres de l'oubli et qui les ramène à la lumière (XV)

Ce dialogue avec le lecteur lui permet en fait de se positionner encore une fois aux côtés de ses anciens et illustres prédécesseurs, et ce qui plus est, de promouvoir ses ouvrages et l'excellence argumentative des harangues.

Dans la dix-neuvième harangue par exemple, il discute les choix du Tasse qui a causé le désarroi de ses lecteurs ne pouvant pas lire la suite des aventures de Sophronie. Scudéry s'empresse de le défendre en se posant en quelque sorte en position d'intermédiaire entre lui et le public :

Ces deux illustres personnes étaient trop fortement persuadées d'une maxime si généreuse pour faire qu'Olinde ne tombât pas d'accord de ce que Sophronie lui disait et je suis marri que je ne puis aussi bien vous apprendre la suite de leurs aventures, comme je puis vous assurer que cet amant n'avait garde de contredire sa maîtresse. Mais le silence du Tasse excuse le mien et, si votre curiosité n'est pleinement satisfaite, ne vous en prenez pas à moi, qui ne le

suis non plus que vous et qui, après avoir vu paraître une héroïne avec tant d'éclat dans les premiers livres, suis au désespoir de ne la retrouver plus dans tous les autres. Ne condamnez pas toutefois ce grand homme : car sans doute il avait des raisons auxquelles vous ne songez pas et que je ne saurais vous dire.

L'Arioste aussi fait l'objet d'une polémique littéraire dans la troisième harangue :

A prendre les choses selon le sens historique, si cette harangue avait été faite, on ne pourrait pas douter qu'elle n'eût persuadé Bradamante puisqu'elle épousa Roger ; mais, à la considérer comme une allégorie, c'est au lecteur à m'apprendre s'il en est lui-même persuadé. Beaucoup ont désapprouvé l'action de Roger ; tous ont condamné celle de Léon ; j'ai défendu l'une et l'autre et blâmé le silence de Bradamante que personne ne blâmait ; et par là j'ai tâché de faire voir que, si l'Arioste est coupable, ce n'est pas peut-être par l'endroit qu'on l'en accuse.

Les propos de Scudéry sont très nets et argumentés, toutes les hypothèses de lecture du texte italien et de son hypertexte français sont prises en compte : il en ressort la figure d'un auteur-commentateur très avisé et très sûr de ses moyens et de sa valeur. Cet effet est en plus très moderne, car l'auteur donne les clés de lecture de son texte en même temps qu'il montre la différence entre histoire et allégorie ; en plus, il aborde avec beaucoup de sensibilité la question de la mimésis et de l'adhésion du lecteur au texte lu.

Dans d'autres effets, Scudéry guide la réception du lecteur et lui fournit des jugements sur son propre discours, en définitive des pistes d'interprétation :

Le lecteur peut croire que ce discours fut persuasif, puisque Virgile, qui est le même que Tityre, ne regrette Rome que cette seule fois en toutes les Bucoliques, quoiqu'il fût trois ans à les composer. Il en employa encore après sept à la composition de ses Géorgiques, ouvrage de même nature, et qui contient toutes les occupations champêtres. Ainsi peut-on - comme je l'ai dit - sans que l'imagination en soit gênée croire qu'Amarylle persuada en quelque façon Tityre et que la diversité de ce grand paysage, assez artistement peint, et assez hardiment touché, ne déplût pas à ses yeux. (V)

On retrouve ici la fonction didactique de cet ouvrage censé fournir des informations quasi encyclopédiques sur les auteurs classiques et leurs œuvres. Il me semble d'autant plus intéressant le fait que notre auteur admette la vraisemblance du discours d'Amarylle, écrit à partir d'une fiction précédente - dans les plis de celle-ci et donc « sans que l'imagination en soit gênée » -, et qu'il présuppose donc son écriture seconde comme véritable, sans risquer d'être critiqué. Ici, de manière paradoxale, il va donc même au-delà du simple contrat de lecture pour proposer un contrat fictionnel où le lecteur est censé suspendre son jugement et accepter la possibilité qu'un discours écrit au XVII^e siècle puisse convaincre un personnage créé au I^{er} siècle av. J.C.. Notre auteur peut réaliser cette opération puisqu'il travaille avec un matériau qu'il partage avec son public : la tradition à laquelle il se réfère n'est pas inconnue et donc le pacte de lecture s'établit à l'intérieur de cette communauté de références.

Dans ces effets le souci pour le jugement du lecteur est toujours présent et, par conséquent, le souci de *captatio benevolentiae* typique de l'époque réapparaît. À la fin du discours de Didon, Scudéry, qui avait déjà expliqué dans le détail ses sources et les motivations qui l'avaient poussé à écrire ce discours, évoque la suite de l'histoire, et il avoue qu'il sera très flatté si le lecteur trouvera la harangue convaincante. Ici le contrat de lecture est maintenu et la composition du texte par ses parties forme un tout très uni :

Le Lecteur peut juger que Barcé ne résista point à des raisons si puissantes, puisque Didon ne fit point mourir son frère, puisqu'elle s'enfuit de son Pays, si nous en voulons croire Virgile, puisqu'elle fut en Afrique bâtir les murs de Carthage, et puisque Barcé même l'accompagna dans sa fuite. Quoiqu'il en soit, je ne serais pas peu glorieux, si cette belle Phénicienne persuadait le Lecteur, en persuadant la nourrice de son mari, et si son éloquence barbare était soufferte de l'Europe civilisée. (XIII)

Si dans les effets l'auteur se pose en tant que guide et conseiller de lecture, il n'oublie pas de flatter le public féminin, de s'adresser aux dames, de partager leurs idées et d'exprimer ses convictions féministes. Ainsi, lorsqu'il raconte la fin tragique de Polymnestor tué par les femmes troyennes, il s'érige en moralisateur et explique qu'il a écrit avec l'intention d' « apprendre aux hommes en général, et aux méchants en particulier, qu'il n'est point de petits ennemis, ni point de crimes si cachés que la justice du Ciel ne voie et ne châtie à la fin » (IX). L'auteur reprend aussi ici et là les traits caractéristiques de l'amour précieux ; ainsi lorsqu'il conclut sur Angélique et Médor, il affirme que « nous pouvons croire que la force de l'inclination rendit leur amour éternelle et que, comme elle seule l'avait fait naître, elle seule la fit, après, toujours durer » (X).

Et pour conclure son ouvrage, naturellement, il s'adresse aux amants heureux :

nous devons croire que la fin de cette guerre fut la fin des inquiétudes d'Armide et que Renaud eut pour elle tout l'amour et toute la fidélité que je souhaite, en finissant ce volume, que puissent avoir pour les dames qui l'auront lu tous ceux qui leur en ont promis.

Conclusion

À la fin de son texte l'auteur souhaite tout le bonheur possible aux amants, il referme en quelque sorte le discours qu'il avait ouvert dans l'épître dédicatoire et scelle la fin de cette guerre verbale qu'il a mise en scène vingt fois : des combats où les femmes ont gagné parce qu'elles ont pu exprimer leurs sentiments et leurs idées, leur perception de l'histoire et du destin.

L'auteur aussi peut être considéré comme un vainqueur parce qu'il a réussi à construire son image, à transmettre ses idées et à conduire ses lecteurs à l'intérieur de son ouvrage et à leur montrer les beautés de l'éloquence féminine .

Il me semble qu'une citation de l'ouvrage de Kibédi-Varga sur la rhétorique et la littérature pourra être la clause idéale pour mon propos, parce qu'il y aborde synthétiquement le rapport de l'écrivain avec son public et on a vu que Scudéry établit une communication péritextuelle très importante avec ses lecteurs ; mais surtout puisqu'il distingue entre le discours oratoire (dans lequel il cite la harangue) et le discours littéraire. À mon avis, cette distinction s'efface complètement dans *Les Femmes Illustres* où les deux typologies de discours convergent et se compénètrent, car Scudéry crée en fait des harangues littéraires:

L'écrivain connaît son public, il en accepte les normes ; il s'agit pour lui, d'instruire et de plaire selon les codes de la société. Si l'on admet par conséquent qu'il existe des situations en littérature, la question se pose de savoir s'il y a des analogies entre telle situation imaginée par la rhétorique et telle situation littéraire. Il y a sur ce point une différence fondamentale entre rhétorique et littérature. Par son discours, l'orateur entend intervenir directement dans la réalité sociale ; son discours fait partie de cette réalité. En revanche, l'écrivain crée une œuvre

et n'intervient dans la réalité sociale qu'indirectement. Transposition de la réalité, réalité seconde, l'œuvre littéraire possède en fait une double réalité : une réalité objective et une autre qui s'établit au cours de la lecture ou durant la représentation.³⁸

¹ Dans cette étude, ne voulant pas risquer de couler dans les sables mouvants du problème de l'attribution des œuvres des Scudéry - au frère, à la sœur ou à tous les deux -, je vais me borner aux informations fournies par le texte qui mentionne un auteur, M. de Scudéry. C'est donc à cet auteur que je ferai référence, auteur en tant qu'entité abstraite plutôt que personne précise.

² Cfr. La bibliographie in www.femmes.farum.it

³ La définition de la notion de public pour l'époque en question est assez difficile et comporte de nombreux problèmes ainsi que l'explique H. MERLIN dans *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994. Nous allons suivre donc sa mise au point et prendre en compte plutôt l'instance réceptrice du texte de Scudéry, celui qui comme le dit Jauss est « inscrit dans le texte », révélé notamment par le périphrase auctorial. Il ne faut pourtant oublier que le public classique était « à la fois commanditaire, destinataire et consommateur des discours et des textes, identifié avec une élite sociale, ou une classe... », *Op.cit.*, p.19 (non hai citato Jauss, ma Merlin), et qu'en outre : « Le public est tout à la fois l'espace de révélation et le relevé d'un ordre politique conforme à l'ordre de la création, la parole occupe dans ce processus une place éminente : elle seule garantit la correspondance entre le modèle et sa copie ; elle seule peut l'évaluer, la juger, veiller sur le monde des images afin qu'elles ne s'abîment pas dans le simulacre. Telle est, tout particulièrement, la vocation du droit et des textes moraux. », *Op.cit.*, p. 121.

⁴ Il ne faut quand même pas oublier que la révolution provoquée par l'imprimerie eut comme conséquence le passage de la lecture à haute voix à la lecture silencieuse, cfr. MARTIN, H.-J., *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Promodis Editions du Cercle de la Librairie, 1987.

⁵ VIALA, A., *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p.137.

⁶ GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.11, je vais utiliser exclusivement la terminologie critique de cet ouvrage pour désigner les éléments paratextuels des *Femmes Illustres*.

⁷ Mon étude va faire référence à l'édition du deuxième volume des *Femmes Illustres* que nous avons publiée sur le Web, établie à partir du texte de la première publication de 1644 à Paris, chez Augustin Courbé. J'ai consulté d'autres éditions, une synoptique - imprimée par Sommaville à Paris en 1654-, et une édition imprimée à Paris en 1661 par Michel Bobin et Nicolas le Gras, [in 16], illustrée avec des reproductions des gravures de l'édition originale.

⁸ Ce dossier est composé de plusieurs ressources concernant les deux auteurs et leurs ouvrages.

⁹ Paru à Paris, chez Augustin Courbé, en 1642.

¹⁰ Cfr. BALMAS E., *Les Scudéry et l'Italie*, in *Les Trois Scudéry. Actes du Colloque du Havre (1-3 octobre 1991)* recueillis par Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1993, pp.135-145. « Le schéma de Manzini n'est conservé qu'en partie, les *Femmes Illustres* de Scudéry (qui se souvient aussi du modèle ovidien) ont un interlocuteur auquel elles adressent de longs discours « académiques », encore une fois, dans lesquels on ressasse, avec une imperturbable satisfaction, les lieux communs les plus éculés », cit. p. 141.

¹¹ ZUBER R., *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, Armand Colin, 1968, a mis en lumière le caractère fictionnel de ces textes : « Les *Harangues* sont d'un caractère mixte entre la rhétorique pure et l'histoire. Les unes, celles de Manzini publiées par Scudéry, sont à ce point fictives qu'elles ont tout du roman. [...]. D'autres harangues - celles, par exemple, de Du Breton en 1642 - sont beaucoup plus proches de l'histoire, puisqu'elles consistent en morceaux oratoires tirés des historiens anciens. », p.73.

¹² Le rapport de filiation entre les harangues des *Femmes Illustres* et les *Héroïdes* d'Ovide a été étudié par D. KUIZENGA avec des résultats très intéressants et convaincants in *Écriture à la mode/modes de réécriture : « Les Femmes illustres » de Madeleine et Georges de Scudéry*, in *La femme au XVII^e siècle*, Actes du Colloque de Vancouver – University of British Columbia (5-7 oct. 2000), R.G.Hodgson éd., Tübingen, G.Narr, 2002, pp.151-163; pourtant mon propos vise seulement à montrer que la pratique de la traduction a stimulé l'écriture autonome.

¹³ Cfr. R. GALLI PELLEGRINI, "Les Femmes Illustres" di Georges de Scudéry, in AA.VV., *La prosa francese del primo Seicento*, Cuneo, Saste, 1977, pp. 91-146.

¹⁴ Cfr. ZUBER, *Op. cit.*

¹⁵ Sur ce choix cfr. aussi C. PASCAL, *Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle*, <http://www.siefar.org/DicoDicoPascal.html>.

¹⁶ La forme des harangues est encore fortement 'dramatique', mais comme l'a expliqué R. GALLI PELLEGRINI, *Op. cit.*, le deuxième volume scelle le passage vers une forme plus narrative des monologues des héroïnes par rapport au premier qui démontre une éloquence encore très discursive.

¹⁷ Cfr. S. POLI, *Harangues et genres littéraires: de la rhétorique à l'idéologie. Sur une harangue exemplaire des « Femmes Illustres » de G. de Scudéry*, in *Publif@rum*, 2, 2005, url : www.publiforum.farum.it/2/poli.htm

¹⁸ A.-E. SPICA in *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002, explique que « Les Femmes Illustres [appartiennent] encore à un genre bien codé – celui de l'éloge, depuis Giovio et Théodore de Bèze – sans en quitter les bornes : on y a vu, dans le cadre de ce travail, la simple préparation à l'art du portrait glorieux, qui trouve sa pleine mesure dans les romans... », p. 17.

¹⁹ G. MONGREDIEN en parle diffusément en citant les aveux en ce sens que M^{lle} de Scudéry avait fait à Huet. Cfr. *Madeleine de Scudéry et son salon*, Editions Tallandier, 1946.

²⁰ Cfr. GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, où la notion créée par W. Booth est reprise et réélaborée.

²¹ Dans l'avis au lecteur de son recueil dédié aux femmes héroïques, Paul du Bosc avait précisé que « La vertu héroïque a de plus relevé et de plus divin que les autres Vertus Morales. Les femmes et les hommes en sont également capables. », in *La Femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus: et à la fin de chaque Comparaison, plusieurs reflexions morales*, Paris, Sommaville, 1644.

²² Toutes les citations proviennent du texte en ligne publié sur www.femmesillustres.farum.it, la graphie et la ponctuation de l'original y ont été modernisées.

²³ La préface de *Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*, 1641, restera l'un des plus importants traités sur le roman de la première partie du XVII^e siècle.

²⁴ Dans son article de 1977 Rosa Galli Pellegrini a proposé une tractation complète et exhaustive sur la rhétorique des harangues scudériennes et sur ses enjeux.

²⁵ En parlant des *Femmes Illustres* de Scudéry, R. Zuber affirme que « Pareil livre permettait aux belles dames d'acquérir cette teinture de connaissances anciennes qu'au moment les « belles infidèles » cherchaient à rendre plus sûre. », *Op. cit.*, p.223.

²⁶ J'ai décidé de mentionner seulement les auteurs que Scudéry cite dans les 'arguments' ou dans les 'effets', et de signaler simplement avec 'Grèce' les sujets concernant les fables issues de cette tradition.

²⁷ L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation, cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, 1979.

²⁸ Notamment par les récits des poètes épiques, Homère en premier lieu, mais notre auteur se réfère aussi à la tradition des poèmes du cycle troyen, car il relate des circonstances qui ne sont présentes ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssée* mais que l'on retrouve en partie chez Euripide cfr. ici notamment la treizième et la dix-septième harangue.

²⁹ A. MONTANDON, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 31.

³⁰ D. KUIZENGA, *Écriture à la mode/modes de réécriture : « Les Femmes illustres » de Madeleine et Georges de Scudéry*, cit.

³¹ Scudéry utilise deux fois des formules - « Tout le monde sait... » en se référant au *Roland furieux* de l'Arioste et « Chacun sait que dans la Jérusalem du Tasse » - qui mettent en évidence la connaissance de la part des lecteurs des histoires racontées.

³² Il me semble que la démarche de l'auteur est semblable à celle décrite par les commentateurs de son *Cabinet* : « Ici comme dans tant d'autres textes du *Cabinet* on constatera que seul le poète semble en mesure d'intervenir sur la mythologie : lui seul est légitimement capable de concurrencer Virgile, en passant par-dessus le tableau du XVI^e siècle, lui seul peut contredire la « réalité » mythique puisqu'il peut inventer une autre fin en s'opposant à la tradition au nom d'une esthétique différente. », in SCUDERY, Georges de, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, édition établie et commentée par Christian Biet et Dominique Moncond'hui, Paris, Klincksieck, 1991, p. 53.

³³ On sait qu'il participa activement à la querelle du *Cid*, et que cette circonstance lui permit de se faire connaître et respecter dans les milieux littéraires et académiques.

³⁴ Dans son article sur *Les Femmes illustres dans la tragédie française (1553-1653). L'éclat de la vertu héroïque féminine*, A. LICHA explique que « La représentation de modèles exemplaires passe par l'image, la figure désignant un monde spirituel et moral. Ce principe allégorique et emblématique, qui sous-tend le système de la figure au XVI^e siècle, celui de la représentation au XVII^e siècle, est de moins en moins présent à partir des années 1670, et finira par se perdre au XVIII^e siècle. », *Publif@rum*, 2, 2005, <http://www.publifarum.it/2/licha.php>

³⁵ Cfr. BAR, V. et BREME D., *Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, luogo ? Editions Fatou, 1999.

³⁶ Anne Elisabeth Spica dans son ouvrage sur la *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996, a mis en relief le fait qu'au XVII^e siècle l'image est désormais devenue une illustration de l'écriture et que la devise ne joue plus aucun rôle : « L'image n'a plus pour office que de redoubler de manière plaisante l'écriture sans laquelle elle manque de consistance propre. Le corps de la devise a pour office de donner le piquant nécessaire à un texte qui serait parvenu à une conclusion identique sans elle [...]»(p.434) et aussi que « Le XVII^e siècle effectue un retournement de la définition de l'image, passant du symbole à l'illustration qui montre plus clairement, qui donne un corps matériel aux choses de l'esprit, sans plus les révéler. » (p.447)

³⁷ Toutes les parties d'un portrait ou d'un emblème et leur composition étaient des objets d'étude au XVII^e siècle, et Jean Baudoin a donné des commentaires et des indications pour les praticiens dans son traité sur *Emblèmes divers representez dans cent quarante figures en taille douce*, 2 vol., 1659, Paris, Aux amateurs des Livres, 1987. Dans la préface, lorsqu'il se prononce à propos de la différence entre emblèmes et devises, il loue le mélange d'image et de mots : « [...] en ce qu'on les peut composer en Figures seules, comme l'on fait la plupart du temps ; ou bien de Figures & de Lettres ensemble, qui servent de Mot : Car au jugement des plus habiles en cet Art, tant plus l'Embleme approche des regles de la Devise, & tant plus il est excellent. »

³⁸ Kibédi-Varga A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002 (1970), p.85.