POROSITÉS, DÉBORDEMENTS ET POLITIQUE DANS CLÉLIE DE MADELEINE DE SCUDÉRY

Joséphine Gardon-Goujon

▶ **To cite this version:**

Joséphine Gardon-Goujon. POROSITÉS, DÉBORDEMENTS ET POLITIQUE DANS CLÉLIE DE MADELEINE DE SCUDÉRY. Modernités, 2021, 46, pp.129-142. 10.4000/books.pub.51104 . hal-04001734

HAL Id: hal-04001734
https://hal.science/hal-04001734

Submitted on 23 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POROSITÉS, DÉBORDEMENTS ET POLITIQUE DANS *CLÉLIE* DE MADELEINE DE SCUDÉRY

« Scudéry —on doit le blaguer sans savoir si c'était un homme ou une femme » : voici comment Flaubert évoque Georges mais surtout Madeleine de Scudéry dans son *Dictionnaire des idées reçues*[1]. Cette définition semble recouvrir à la fois les préjugés qui portent sur les romans héroïques et galants, sur les femmes de lettres, et en particulier sur celles surnommées les Précieuses, dont on associe inconsciemment mais puissamment le surnom à l'adjectif *ridicule*. Le premier débordement à opérer, c'est donc d'abord celui des préjugés en se demandant ce que peut nous apprendre une romancière du XVII^e^ siècle, longtemps jugée risible et illisible, sur les débordements entre politique et littérature. Car si l'œuvre de Madeleine de Scudéry paraît au premier abord déborder, c'est plutôt négativement pour les critiques du temps : la narration déborde sur trop de pages, les volumes s'étalent sur un trop long laps de temps, l'époque de l'autrice s'introduit trop avant dans l'Antiquité, la galanterie prend la place de l'héroïsme romain, les personnages masculins content fleurettes et les personnages féminins ourdissent des complots… Les critiques, à commencer par Boileau, ont été prompts à faire la liste de ces adaptations, perçues comme des maladresses, des trahisons, voire des travestissements qui efféminent. Nous faut-il limiter notre lecture, couper le roman de son contexte social et condamner d'un bloc une autrice qui mêle roman et politique, donc qui se mêlerait – somme toute – de ce qui ne la regarde pas ? Si Madeleine de Scudéry joue des porosités et des hybridités que permet le genre romanesque, elle en use de façon polémique, afin de proposer une lecture politique des romans en même temps qu'elle critique le dangereux romanesque du champ public.

UN ROMAN-FLEUVE DÉBORDANT

Comparé au théâtre, le roman apparaît comme un genre qui déborde à tous points de vue : par son nombre de pages, par ses dates de publication, par son hybridité, mais aussi par sa réception. En effet, le genre romanesque est au XVII^e^ bien plus libre esthétiquement et politiquement que le théâtre puisque le premier est considéré comme un genre mineur, plus privé et féminin que le second, noble et public. Ne faisant que très peu l'objet de censure, de querelles génériques et de poétiques, le roman évolue de façon protéiforme au gré des goûts du public et des événements politiques. Ces évolutions sont d'autant plus importantes que les romans fleuves sont publiés sur plusieurs années, à raison la plupart du temps d'un tome par an. Hybrides, ces ouvrages peuvent accueillir en leur sein des poèmes, des histoires insérées, des gravures, des cartes, des conversations comme des discours rhétoriques. Ainsi, le premier tome de la *Clélie* est plus particulièrement connu pour sa carte de Tendre[2] mais on y trouve également des lettres[3] et des vers[4]. Les libertés et variétés de formes participent à la polyphonie ainsi qu'à la multiplication des interprétations pour les lecteurs.

---

[1] G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (1885), G.F., 1966, p. 376.
[2] M. de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, première partie (1654), éd. Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 179.
[3] *Ibid*. p 159-161, 215, 219, 257, 342-343.

En effet, la lecture de ces romans, interrompue par les délais de publication et les insertions d'autres genres en son sein, ne peut qu'être distanciée et réflexive, ce que conforte l'absence relative de fiction psychologique des personnages, les réduisant à des types sociaux qui n'existent que dans et pour l'interaction. Or le XVII^{e} siècle connaît une forte étatisation et régulation de la vie culturelle, notamment par l'instauration de diverses académies, dont l'Académie française propose la forme la plus achevée. À ce mouvement centralisateur, codificateur et censurant, le roman oppose des lieux de production et de lecture pluriels et insaisissables car se revendiquant comme privés et en apparence inoffensifs. En effet, les intrigues sont construites, discutées, retravaillées dans les salons, tandis que les conversations du roman s'apparentent à des transpositions de discussions qu'on pouvait entendre dans les Samedis de Madeleine de Scudéry. Le lieu même de la lecture s'affranchit des bornes que pourrait connaître la pièce jouée sur scène : on lit les romans chez soi, seul parfois mais le plus souvent au sein des salons ; de ce fait la lecture des romans crée une sphère culturelle autonome et hors de contrôle. Ainsi, parce que construites à plusieurs voix, les œuvres romanesques ne peuvent se prêter qu'à une lecture avec plusieurs niveaux d'interprétation, où le sens profond déborde l'apparent badin, où l'autrice s'empare de cet espace marginal de la littérature pour expérimenter des nouveautés littéraires en même temps que des théories politiques.

Si ces romans débordent formellement, ils refusent également les bornes assignées par leurs intertextes, au point que Boileau déclare :

> Gardez donc de donner, ainsi que dans *Clélie*,
> L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
> Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
> Peindre Caton galant et Brutus dameret[5].

Le critique a tout à fait raison de souligner l'infléchissement galant que l'autrice fait subir à l'intertexte antique puisque les personnages du roman sont façonnés par l'influence galante, dans leurs langages comme leurs actes[6]. Mais Madeleine de Scudéry ne fait pas seulement déborder le XVII^{e} siècle sur l'Antiquité ; elle accroit sensiblement l'intertexte puisqu'elle tire d'un mince paragraphe de Tite-Live un roman en cinq parties et dix tomes, en dotant chaque action héroïque, en amont, de causes passionnelles, en aval, de conséquences tenues informulées par les auteurs latins. Plusieurs raisons à ces débordements : d'abord, d'un point de vue bassement économique, chaque tome rajouté à l'histoire correspond à un tome supplémentaire vendu et donc à un revenu non-négligeable. Ensuite, il faut plaire au lectorat, qui n'aime rien tant que de se contempler dans ce miroir trompeur de l'idéal antique, qui joue à dénouer les clefs et qui s'intéresse à ce qui lui ressemble.

En effet, sans doute encore plus que maintenant, il existe entre fiction et monde réel des débordements sensibles ; le roman se situe à la jonction entre fiction, gazette politique ou galante et compte-rendu de salon, s'inspirant des troubles du temps pour nourrir ses péripéties. Inversement, les différents publics lisent en salon et discutent de ces romans, s'identifient dans des jeux de rôles aux personnages et adoptent leur langage. Ces débordements entre les événements contemporains de l'autrice et la fiction

---

[4] *Ibid.* p. 153 et p. 470.
[5] N. Boileau, *L'Art poétique* (1674), III, 115-118.
[6] Voir à ce sujet Ch. Morlet-Chantalat, *La* Clélie *de M^{lle} de Scudéry. De l'épopée à la gazette: un discours féminin de la gloire*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 1994.

ont une orientation politique, à une époque troublée où se redéfinit l'anthropologie du public. Ceci se traduit dans les romans par des mondes en proie aux guerres civiles et aux catastrophes naturelles, aux bouleversements de l'ordre social et des anciennes hiérarchies. En effet, la narration se centre dans *Clélie* sur des passages historiques de troubles et de redéfinition des rapports sociaux puisqu'il s'agit, de façon romancée, de rapporter la fin de la tyrannie des Tarquin et l'avènement de la République à Rome, suite aux révoltes du peuple et des élites. Or l'autrice est protégée par le Clan des Condés, chefs de file de la Fronde, et *Artamène*, publié durant la Fronde, est dédié à la Duchesse de Longueville, tandis que *Clélie*, dédié à la belle-fille de la Duchesse, paraît de la fin de la Fronde à la mort de Mazarin.

Constatant les similitudes entre le sujet des romans et les troubles du temps, Victor Cousin fait paraître en 1859 ce qu'il présente comme un tableau fidèle de la société française au XVII^{e} siècle : les clefs d'*Artamène ou le Grand Cyrus*, découvertes selon lui à la bibliothèque de l'Arsenal[7]. Pour le critique, le *Cyrus* serait en fait un roman allégorique représentant les principaux personnages publics sous Louis XIII et sous la régence d'Anne d'Autriche. En effet, suivant ces clefs, Mandane est la duchesse de Longueville — à laquelle le roman est dédié —, le Grand Cyrus n'est autre que son frère, Condé, Cléandre est Cinq- Mars et Cléomire madame de Rambouillet. Si la plupart des clefs de Cousin semblent douteuses, certaines sont plus évidentes dans la *Clélie*, de sorte que notre attention peut se porter sur la clef très politique de Fouquet. Au moment de la rédaction du roman, Madeleine de Scudéry se rapproche peu à peu de l'entourage du surintendant, jusqu'à devenir l'une de ses protégées ; elle n'hésite donc pas à faire l'éloge de celui qu'elle croit promis à un avenir éclatant. L'un des personnages déclare à propos de Cléonime (double de Fouquet) que « c'est un homme d'un mérite tout à fait extraordinaire, dont la naissance est très noble, les emplois les plus considérables de l'Étrurie, le cœur tout à fait grand, la vertu sublime, et la capacité infinie[8] » : aucune louange ne saurait rendre justice à la valeur de ce protecteur, comme le prouve l'abondance de superlatifs s'achevant dans le climax de l'adjectif « infinie ». Ce portrait unit deux modes encomiastiques, l'un ancien qui est louange et légende des ancêtres, l'autre plus moderne de la glorification des goûts architecturaux et artistiques. C'est ainsi que Scudéry propose une *ekphrasis* d'un croquis de Le Brun, qui devait orner le plafond de Vaux-le-Vicomte. Si la peinture originelle ne vit jamais le jour, Le Brun en reprend la composition en 1663 pour orner une galerie du Louvre, suivant la commande du Roi :

> Le Soleil y est représenté dans son palais avec tous les ornements que les poètes lui attribuent, toute la base du tableau est enceinte d'un grand serpent qui représente l'année […] et l'on voit tous ces astres que le Soleil visite en faisant le tour. Mais au milieu de ce superbe palais du Soleil, dont l'architecture est admirable, et dont les colonnes paraissent de pierres précieuses, et les bases et les chapiteaux d'or, on voit sur un superbe portique, le Soleil sur un trône d'or élevé de plusieurs marches, sur lesquelles les Heures, filles du Soleil, montent et descendent. Elles y sont représentées comme de jeunes et belles personnes, habillées différemment et légèrement. Ce dieu tout lumineux est revêtu d'un manteau de drap d'or ; il est couronné d'un laurier immortel ; il s'appuie d'une main sur la lyre, et de l'autre il fait quelque signe à l'Aurore, comme s'il lui commandait quelque chose, car il a les yeux tournés de son côté. Cette belle messagère du Soleil a une guirlande de fleurs et de perles sur la tête ; elle a aussi les ailes peintes de belles couleurs ; d'une main elle épanche des fleurs en divers endroits, et de l'autre elle tient un flambeau, dont elle se sert à illuminer un nouvel astre par le commandement du Soleil. Ce nouvel astre est placé au milieu du ciel en forme d'écureuil ; trois des astres supérieurs lui donnent leurs plus favorables influences, Saturne avec sa faux l'enceint de son

[7] Voir V. Cousin, *La Société française au XVII^{e} siècle, d'après le* Grand Cyrus *de Mlle de Scudéry*, Paris, Didier, 1858.
[8] M. de Scudéry, *op. cit.*, V, 3, p. 386.

> serpent semé d'étoiles, qui marque l'éternité de sa gloire ; Jupiter assis sur son aigle avec une action toute noble, et d'un air majestueux, lui donne une couronne d'or, pour marquer l'autorité qu'il doit avoir, Mars de l'autre côté avec sa mine fière, lui donne un casque et un lion. Au-dessous du Soleil paraît la saison qui représente l'Été[9].

En moins de trente lignes, le nom « Soleil » est présent à sept reprises, pour décrire le dieu servi par les nymphes, couronné des lauriers de la gloire, protégé par Jupiter omnipotent et le Mars guerrier. Cependant, le Soleil a déjà été choisi comme symbole par Louis XIV et ce dernier ne tolère pas que le monde gravite autour d'un autre astre : un an après la publication de ce dernier volume, Fouquet connaît la chute foudroyante que l'on sait. Devenu le seul grand mécène, Louis XIV est à son tour l'objet de portraits à clef et de louanges plus explicites dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry, désireuse d'obtenir une protection politique et financière[10].

Le portrait de Fouquet appartient au troisième livre de la cinquième partie, donc à la toute fin du roman. En effet, *Clélie* connaît une inflexion progressive du récit héroïque au roman galant, liée à une progression exponentielle de références à la vie contemporaine, références présentes notamment dans l'inflation des portraits (de six portraits dans la première partie à vingt-et-un dans la dernière) et celles des descriptions de propriétés réelles (aucune dans la première partie, une dans la seconde, huit dans la dernière)[11]. La vie politique du temps semble déborder de plus en plus dans la fiction, la modelant suivant ses goûts et son image. Pourtant, ces clefs doivent être utilisées avec prudence : Madeleine de Scudéry elle-même ne répond pas de façon tranchée à la question des clefs, pouvant déclarer qu'« [elle a] fait les portraits de [s]es amis et de [s]es amies […] et la description de quelques-unes de leurs maisons, sans aucune liaison aux aventures, qui ne sont fondées que sur la vraisemblance[12] » mais également qu' « [elle n'a] jamais donné de clef ni de *Cyrus*, ni de *Clélie*[13]». Cette dernière affirmation prouve la nécessité d'infléchir la méthode d'enquête de Victor Cousin : *Clélie* n'est pas l'impression photographique du monde politique mais une représentation pour une part idéalisée par le biais de la fiction. Niderst, d'ailleurs, conclut son enquête sur les clefs en affirmant qu'« exceptés les paysans et les ouvriers, toute la société française est présente à la fois dans l'entourage et dans les œuvres de Sapho[14]». Le roman, s'inspirant de la tradition ouverte par Tite-Live, devient fable pour le temps, réfléchissant les angoisses, les questionnements et les prémisses de réponses de son époque.

DES DÉBORDEMENTS POLITIQUES

En effet, les débordements entre vie de l'époque et fiction peuvent être lus non comme une tentative maladroite d'intéresser le lectorat mais bien plutôt comme une

---

[9] *Ibid.*, V, 3, p. 393-394.
[10] *La Promenade de Versailles* sera d'ailleurs dédiée au Roi. Voir Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, Paris, Cl. Barbin, 1669.
[11] À propos de la dimension politique des descriptions de propriétés au XVII[e], voir J.-V. Blanchard, « Description et rhétorique politique : du récit d'entrée royale à la promenade de Versailles », *Dix-septième siècle*, 2001/3 (n° 212), p. 477-489.
[12] M. de Scudéry, lettre adressée à Pierre Taisand de Paris le 19 juillet 1673. Elle est citée par E. Miller, *Pierre Taisand, lettres inédites de Bossuet et Mademoiselle de Scudéry*, Paris, Douniol, 1869, p. 9 et dans *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance* (1873), éd. Rathery et Boutron, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 296.
[13] *Ibid.* Voir à ce sujet R. Godenne, « Pour une seconde remise en cause des clés supposées des romans de Mademoiselle de Scudéry », *Littératures classiques*, 2004/2 (n° 54), p. 245-255.
[14] A. Niderst, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, PUF, 1976, p. 517.

participation à une réflexion plus large sur les liens qui unissent roman et politique. Pour Scudéry, puisque la politique couvre ses ressorts passionnels sous une apparente rationalité, c'est au roman de s'emparer de la politique pour immiscer le soupçon.

À l'échelle de la diégèse, on peut déjà remarquer que les débordements entre vie privée et vie publique des personnages viennent saper l'apparente rationalité des hommes politiques. En effet, ce qui distingue bons et mauvais politiques n'est pas l'absence de passion, ni même la subordination de celle-ci à la raison mais la capacité à concilier les deux. *Clélie*, à l'exemple des *Annales galantes* de Madame de Villedieu ou *L'Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin, témoigne du soupçon qui pèse désormais sur la politique : en dépit de l'apparente sagesse des hommes illustres, toutes leurs décisions et leurs actions seraient en réalité dictées par les passions. Ce ne sont plus uniquement les opposants qui sont modelés sur le modèle machiavélique, mais également les héros, ayant perdu leur pureté monolithique ; s'ils ne souffrent généralement pas de la passion ambitieuse, en revanche tous se voient conduits par la passion amoureuse, bien qu'ils cherchent à le dissimuler :

> Dans tous les héros considérés jusqu'ici (comme d'ailleurs dans toute la littérature héroïque du siècle), la condition sine qua non d'un acte de générosité réside dans sa « bonne foi ». Dans un héros la parole et la pensée intime coïncident. Aucun auteur n'aurait jamais admis que le but ultime, que l'intention la plus profonde de son personnage était d'obtenir un résultat contraire à celui visé par la manifestation publique de sa grandeur d'âme sans risquer d'en compromettre l'héroïsme. Il n'y a nulle fissure entre être et paraître chez le héros. […] en jetant un coup d'œil derrière la façade immaculée du héros, elle touche à une nouvelle mentalité et révèle une disposition d'esprit qui se méfie des beaux gestes, qui en analyse froidement, lucidement les mobiles — bref, elle s'approche de ce qu'on est convenu d'appeler « l'esprit classique ».[15]

L'intime, le personnel et le passionnel débordent sur le forum, lieu en principe réservé à la rationalité et à la rhétorique. Scudéry reprend et détourne la dichotomie spatiale : à l'espace clos appartiennent les éléments féminins tandis qu'à l'espace public correspond le masculin, de sorte que la porosité entre les deux sphères est permise par la passion amoureuse.

Les débordements spatiaux au sein du roman mettent en lumière ces porosités entre intime et public, personnel et politique, comme l'illustrent les mouvements des personnages entrant et sortant des habitations. En effet, les maisons correspondraient à un havre extra-politique mais un havre sans cesse mis en péril puisque le politique opère en permanence des percées dans la sphère de l'intime. Ce péril se concrétise par l'espionnage, les incendies, ou encore l'intrusion de l'ennemi. Par exemple, une situation stable s'installe un temps à Rome car les comploteurs se retrouvent sans esclandre chez Racilia, veuve gagnée aux idées républicaines ; c'est là que sont cachés Herminius et Aronce, deux des héros du roman. Or un incendie – *topos* romanesque bien utile – les jette littéralement à la rue, les obligeant à retourner aux affaires publiques :

> Il arriva pourtant un accident fort étrange qui pensa causer un épouvantable malheur ; car une nuit que Valérius était venu chez Racilia, pour conférer avec Herminius qui devait s'en retourner dans trois jours se jeter dans Ardée, l'esclave destiné à ouvrir la porte, qui avait veillé fort tard, oublia une lampe allumée qui mit le feu à la maison, où tout le monde dormait si profondément que l'on ne s'en aperçut que par les cris de ceux qui passaient le matin dans la rue, et qui voyant les frandes

[15] M. Mueller, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1984, p. 158- 159.

> pointes de flammes s'élever jusques au ciel, mirent l'épouvante partout, en frappant à toutes les maisons voisines, et en faisant des cris horribles […]. Après avoir donc connu qu'il était absolument impossible d'arrêter la violence du feu sans être secourus du dehors, ils furent les premiers qui ouvrirent les portes à cette multitude de gens qui demandaient à entrer, disant à Racilia et à Hermilie qu'ils aimaient bien mieux être les victimes du tyran que d'exposer la vie de deux personnes si considérables à la cruauté des flammes[16].

Alors que la sphère intime du foyer est protégée, donc permet aux individus de se montrer tels qu'ils sont réellement, la dissimulation prévaut au grand jour, soit par travestissement du corps (« ils se déguisèrent comme ils purent[17] ») soit par déguisement de l'esprit (« le peuple regardait sa valeur [de Brutus] comme un effet de sa folie[18] »). Métaphore de l'être humain, la maison est le lieu où débutent les passions, les feux de l'amour ou de l'ambition, avant que ceux-ci ne consument entièrement tout ce qui les entoure.

D'ailleurs, force est de constater que la narration se construit par suite d'embrasements de plus en plus violents, où la passion amoureuse et politique se fait contagieuse : l'exemple le plus frappant de cette contagion passionnelle entre intime et scène publique est sans doute le viol de Lucrèce. Cette dernière, en effet, incarne l'opposé du politique ; elle vit seule, donc loin de tout débat, à l'écart de Rome, donc loin de toute action, enfermée chez elle où elle personnifie la pureté et l'activité domestique. Pourtant, Sextus, le fils de Tarquin, se prend de désir pour elle, détruit par sa concupiscence l'ordre intime et provoque, par contagion, le soulèvement de tout le peuple romain :

> En effet, en une heure seulement tous les temples furent ouverts ; toutes les boutiques furent fermées ; tout le peuple prit les armes ; toutes les femmes se mirent à prier les dieux ; et l'on n'entendit plus dans toutes les rues de Rome que des imprécations contre Tarquin, et contre Tullie, que des plaintes de la pitoyable mort de Lucrèce, et que des louanges de Brutus.[19]

Cet extrait progresse grâce à des constructions binaires, reproduisant les divisions entre sphère privée et sphère publique ainsi qu'entre hommes et femmes, mais pour mieux souligner les efforts communs, l'union des luttes suivant les moyens donnés ; le peuple déborde dans les rues et tel un fleuve emporte tout sur son passage. Qu'en conclure ? D'abord, qu'aucun lieu organisé ne peut échapper au politique, ensuite que suivant les théories politiques organistes, le corps politique est miroir de l'être humain du fait des jeux de similitudes et d'oppositions entre intimité et extériorité. La passion des puissants et du peuple (conçu comme un seul corps) trouble l'ordre intime, provoquant un bouleversement politique général. On comprend l'étonnement de Boileau face à l'érotisation de la figure de Brutus, tout en y percevant moins une maladresse qu'une volonté de Scudéry de se conformer aux conceptions politiques de son temps. Refuser la rationalité aux hommes politiques et affirmer que seule la passion dirige le monde sont des affirmations audacieuses à une époque où Louis XIV cherche à s'imposer en monarque exemplaire.

DES DÉBORDEMENTS FÉMINISTES

[16] M. de Scudéry, *op. cit.*, II, 3, p. 386-387.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*, p. 389.
[19] *Ibid*., p. 497.

Le postulat que les hommes politiques sont dirigés par leurs passions amoureuses met en lumière le rôle primordial mais secret des femmes. En effet, l'autrice n'a jamais caché son soutien à la cause féministe, notamment pour leur accès à la culture et à la liberté matrimoniale, soutien qu'elle exprime dans une œuvre à plusieurs niveaux d'interprétation. Car ni les personnages ni l'autrice ne se présentent comme des entités passives face aux bouleversements historiques. Le roman, inclassable, foisonnant, débordant, crée un lieu unique où peuvent communiquer les époques, les idées, les femmes comme les hommes. En introduisant la conversation au sein de la fiction, Scudéry propose aux femmes non seulement d'avoir une culture politique mais également de la partager et de la revendiquer.

En effet, au XVII^{e} siècle, seules les bourgeoises et les aristocrates reçoivent une éducation, qui demeure d'ailleurs assez sommaire et tournée vers des connaissances domestiques et religieuses puisque les enseignements sont surtout donnés dans les couvents. Leurs parents les retirent de ces derniers pour leur faire faire leur entrée dans le monde, en vue d'un mariage souvent précoce. À cette première forme d'éducation, officielle mais limitée, s'adjoint une seconde, qui passe cette fois-ci par le biais des deux divertissements que sont la lecture de romans et la conversation de salon. De fait, par les nombreuses descriptions de pays et de mœurs, par les récits d'événements historiques variés le roman constitue en bien des points un accès privilégié à la culture pour les femmes. En outre, parce qu'il est jugé futile, il ne fait que peu l'objet de censure et reste très libre, on l'a vu, dans sa forme comme dans ses thèmes. Scudéry connaît toute la liberté éducative que permet le genre romanesque puisqu'elle en a été la première bénéficiaire, comme elle l'affirme dans une lettre à Huet : « voilà proprement les vraies sources où mon esprit a puisé les connaissances qui ont fait ses délices. J'ai seulement cru qu'il fallait un peu plus de morale, afin de les éloigner de ces romans ennemis des bonnes mœurs qui ne peuvent que faire perdre le temps[20] ».

Bien sûr, proposer aux lectrices un accès vulgarisé aux événements politiques passés et contemporains leur permet de s'approprier un univers culturel et langagier, d'en comprendre les rouages pour elles démontés et critiqués mais l'autrice ne se contente pas d'augmenter les connaissances de ses lectrices, elle les pousse surtout à réfléchir et à agir. Dans les romans de Scudéry, le rôle des femmes déborde celui prescrit par la société puisqu'elles sont les moteurs et les causes de l'action mais également de la réflexion ; pour les lectrices, le travail d'identification ne peut se faire que par la remise en cause de leur propre rôle social. Or, ce débordement métaphorique se voit illustré par un double débordement concret puisque *Clélie* s'ouvre et se ferme sur l'image d'un fleuve hostile. En effet, la première page du roman décrit une campagne inondée par la crue d'un cours d'eau, ce qui bouleverse la tranquillité arcadienne des personnages et retarde les noces de Clélie et de Aronce. Le débordement du fleuve est décrit comme confusion des eaux du ciel et de celles de la terre avant un partage des éléments, dans une forme de réécriture du Déluge (« l'eau du fleuve semblait se vouloir élever jusques au ciel ; et l'eau qui tombait du ciel était si abondante, et si agitée par les divers tourbillons qui s'entrechoquaient que le fleuve faisait autant de bruit que la mer ; et la pluie en faisait même autant que la chute des plus fiers torrents en peut faire [21]»). Cette inondation modifie la face de cette terre mais, de façon surprenante, ne fait pas disparaitre toute trace de civilisation. Bien au contraire émergent des tombeaux antiques

[20] Lettre de Madeleine de Scudéry adressée à Huet en 1670, à l'occasion de son *Discours sur l'Origine des Romans*.
[21] M. de Scudéry, *op. cit.,* p. 50.

qui rappellent aux personnages qu'ils sont des maillons dans une chaine temporelle, des fragments d'un monde et d'une histoire politique qui les dépassent :

> Mais ce qu'il y eut de remarquable fut que lorsque cet orage fut passé, on vit que le ravage des eaux avait déterré les ruines de divers tombeaux magnifiques, dont les inscriptions étaient à moitié effacées ; qu'en quelques autres lieux, il avait découvert de grandes colonnes toutes d'une pièce, plusieurs superbes vases antiques d'agate, de porphyre, de jaspe, de terre samienne et de plusieurs autres matières précieuses ; de sorte que cet endroit au lieu d'avoir perdu quelque chose de sa beauté, avait acquis de nouveaux ornements.[22]

Les personnages sont chassés de cet Éden par le débordement du fleuve, qui fait entrer l'Histoire en même temps qu'il permet d'entamer leur histoire. En effet, l'enlèvement de Clélie par le rival d'Aronce retarde les noces promises : elles n'auront lieu que dans les dernières pages de la dernière partie et la fin du roman serait donc à lire comme la recherche d'un nouveau paradis, mais qui n'est plus l'Éden originel.

Entre temps l'héroïne évolue, malgré la constance qu'elle se plaît à revendiquer. En effet, née en exil, chérissant sa patrie, elle ne peut s'y rendre tant que dure la tyrannie ; le destin de Clélie dépend donc de celui des Tarquins, au point que la liberté de la patrie ne peut passer que par celle de l'héroïne. Prisonnière du tyran, qui la désire comme femme et la craint comme ennemie politique, l'héroïne se voit contrainte de s'échapper en franchissant le Tibre à la nage, entrainant à sa suite toutes les femmes prisonnières. Le roman héroïque se fait roman d'apprentissage puisqu'en miroir du premier fleuve, qui avait fait de l'héroïne une captive passive, se trouve le Tibre qui permet à Clélie de gagner sa liberté et de délivrer les femmes qui la suivent. Il s'agit de la scène centrale du roman, tirée de Tite-live et raison de la gloire de l'héroïne[23] :

> Après cela Clélie ayant invoqué le dieu du fleuve, sans attendre la réponse de ses compagnes se jeta courageusement dans l'eau, et se tournant vers elles, « Si vous aimez la gloire, vous me suivrez, leur dit-elle. » Ensuite de quoi, s'abandonnant au courant du fleuve qui allait vers Rome, elle s'éloigna du bord.[24]

D'un personnage passif, n'ayant d'autre rôle politique que dans les alliances matrimoniales et les échanges de prisonniers, Clélie devient une figure active, capable de mobiliser et d'initier une révolte. En franchissant le Tibre comme César franchira le Rubicon, l'héroïne agit consciemment en rebelle de l'autorité masculine qu'incarnent le sensuel et ambitieux Tarquin. Si Clélie se montre héroïque et joue un rôle politique certain, dans un exploit physique et politique qui engage toute la communauté, c'est au commencement parce qu'elle est contrainte par les événements puisqu'il lui faut échapper à Tarquin. Le roman, alors, se construit sur un renversement politique : une jeune fille sans ambition, née en exil assure finalement la grandeur et la paix de Rome, tandis que Tarquin, après avoir fait régner la terreur et avoir mis en péril Rome à force d'ambition, finit ses jours en exil. S'opposant au gâchis des guerres et des passions, l'héroïne sauve toutes ses compagnes, les pousse à se libérer au sens littéral de leurs chaînes, comme au sens figuré de leurs jougs sociaux. Elle-même s'empare du

---

[22] *Ibid.*

[23] « Comme le camp des Étrusques n'était pas très éloigné des bords du Tibre, Clélie, l'une des jeunes Romaines livrées en otage, trompe les sentinelles, et, se mettant à la tête de ses compagnes, traverse le fleuve au milieu des traits ennemis, et, sans qu'aucune d'elles eût été blessée, elle les ramène à Rome, et les rend à leurs familles. » Tite-Live, *Ab Urbe condita*, III, 13.

[24] M. de Scudéry, *op. cit.*, V, 3, p. 327.

vocabulaire masculin en exhortant à aimer la « gloire » et non la vertu, considérée comme la principale qualité féminine de la femme romaine comme de l'honnête femme du XVII^{e} siècle.

Pourtant, cette tentative de débordements de règles sociales et politiques semble condamnée puisqu'à peine rentrée dans sa patrie, l'héroïne est renvoyée par ses concitoyens dans le camp de Porsenna :

> Publicola leur dit d'abord l'honneur que le sénat avait fait à Clélie ; ainsi elles furent encore plus étonnées lorsqu'il leur dit ensuite qu'il fallait qu'elles se résolussent de retourner au camp le lendemain. A la première nouvelle, Clélie baissa les yeux par modestie, mais à la seconde elle rougit de dépit ; néanmoins ayant considéré l'intérêt public qui faisait agir le sénat, elle se remit en un instant, et prenant la parole, « il faut obéir, mes compagnes » [25].

Il n'y aurait pas de place pour un héroïsme féminin, car on rappelle à l'héroïne qu'elle n'a vraiment de valeur que celle de monnaie d'échange lors d'alliances matrimoniales ou d'échanges d'otages. C'est ce que semblerait au premier abord confirmer le comportement de l'autrice après la publication de son roman. Madeleine de Scudéry rentre dans les rangs et abandonne les romans fleuves qui ont fait sa gloire en même temps que le clan des Condés et Fouquet qui la protégeaient jusque-là : en effet, le roman suivant, *Célinte*, ne fait que 172 pages et évoque dès son incipit Louis XIV et son épouse. Quant à la *Promenade de Versailles*, nouvelle publiée en 1669, elle est directement dédiée au roi et participe explicitement à l'édification du mythe louis-quatorzien. S'amorce en effet à cette époque une plus forte codification de la vie politique, publique et littéraire ; pour Madeleine de Scudéry, être une femme politique ne serait plus dès lors défendre ses idéaux mais s'adapter aux circonstances du temps.

Pourtant, force est de constater que l'autrice ménage au cours des débordements de son roman des sphères d'autonomie politique où un véritable féminisme est possible. Si les hiérarchies entre hommes et femmes sont peu ébranlées dans la sphère publique de *Clélie*, du fait de la relative soumission et obéissance des personnages féminins, sauf en cas de péril extrême, on constate une dilution des hiérarchies dans la sphère privée de la conversation. En effet, lors des conversations, hommes et femmes sont poussés par les mêmes motivations, possèdent la même possibilité de prise de parole et partagent un même langage. On constate, de fait, qu'il n'y a pas de la part de l'autrice de volonté mimétique d'un langage prétendument féminin ou masculin puisque bien au contraire on condamne les excès de l'affectation comme de rudesse. La mesure, la modération et la volonté de plaire à tous produisent une langue galante que chacun peut adopter. En outre, les devisants peuvent donner raison à un personnage masculin comme féminin, sans que cela nécessite une justification de la part de la narratrice. Ainsi, la conversation sur le fait de parler trop ou trop peu débute sur une distinction entre le langage masculin et féminin dans ce qu'ils ont d'excessif :

> Vous avez raison, ajouta Césonie, car encore qu'on accuse en général les femmes d'aimer à parler beaucoup, je trouve qu'une trop grande parleuse est plus importune qu'un trop grand parleur. En effet quand les femmes parlent trop, pour l'ordinaire leur conversation n'est qu'un torrent de bagatelles et de paroles superflues qui ennuient fort ceux qui ont de l'esprit un peu raisonnable. Pour moi, reprit Amilcar en souriant, je ne suis pas de votre avis, car quand une grande parleuse est jeune et belle, qu'elle ne fait point de grimaces en parlant et qu'au contraire elle montre des dents bien blanches, et des lèvres incarnates, je l'écoute avec moins de peine, qu'un de ces grands parleurs à mine audacieuse et insolente, qui ennuient autant les yeux que les oreilles.[26]

[25] *Ibid.*, p. 333-334.
[26] M. de Scudéry, *op. cit.*, IV, 2, p. 233.

En somme, la superficialité de certaines femmes est compensée par les attraits qu'elle permet, ce qui en annule la critique ; non pertinente, la hiérarchisation entre parole masculine et féminine est aussitôt abandonnée pour évoquer la conversation des « honnêtes gens ». L'important n'est plus la frontière qui sépare les sexes mais celle qui distingue les fins esprits des importuns. Joan Dejean rappelle la naissance conjointe d'une nouvelle forme romanesque et de l'écriture féminine durant et après la période troublée de la Fronde, à l'origine de liens très forts et difficilement compréhensibles[27]. Sans doute ceci s'explique-t-il par un transfert d'énergie depuis la vie politique vers la vie littéraire, où une égalité réelle entre femmes et hommes est envisageable.

Ce féminisme est explicitement revendiqué lors de la conversation sur les malheurs des femmes soumises à la bienséance. Lysonice, l'un des personnages, y déclare que « toutes les femmes en général sont exposées à ce malheur-là, et qu'une partie de leur vertu consiste pour l'ordinaire à n'avoir point d'autre volonté que celle de ceux à qui la bienséance les assujettit[28] ». Pasilie reprend cette protestation en la généralisant : « il est vrai, dit Pasilie, que nous naissons avec la nécessité d'obéir presque toujours et de ne commander jamais[29] ». Cette discussion prépare conceptuellement l'exploit de Clélie, par la revendication d'une liberté d'action qui s'oppose à l'emprisonnement concret du gynécée ou des camps militaires ennemis mais aussi à la captivité morale qui oblige les femmes à ressembler le plus possible à un modèle unique, tandis que s'offre pour les hommes un choix infini de carrières et de modes de vie. L'échappée de Clélie, comparée à une Amazone, figurerait alors un débordement du schéma uniformisateur de la jeune fille pour revendiquer une nécessaire diversité.

Au terme de ce parcours, nous pouvons interroger à nouveau les préjugés évoqués en introduction : que Madeleine de Scudéry déborde de ses intertextes ou des formes attendues, on ne peut le nier. Que ces débordements appauvrissent ou grèvent les sujets abordés, rien n'est moins sûr. En effet, les questionnements politiques s'immiscent dans les moments de porosités entre sphère privée et féminine et sphère publique et masculine – porosités permises par un roman protéiforme. L'autrice cherche moins à transcrire ce que dit la tradition de l'histoire romaine qu'elle ne vient interroger les systèmes politiques et les habitudes sociales de son époque, en un temps de recomposition des hiérarchies et de renforcement du pouvoir souverain. Elle constate l'échec de l'action féminine en politique, illustrée par les Frondeuses à son époque ou par le renvoi de Clélie à Rome, dans le roman. Cependant, ce constat n'est pas un renoncement puisque Scudéry crée en marge de la société un nouvel espace de sociabilité, libéré du contrôle de l'État ou de la partition sexuelle ; les conversations permettent en effet d'inculquer des principes égalitaires par la suprématie de l'esprit sur le corps et proposent de remplacer la hiérarchie jusque-là en usage entre hommes et femmes, entre privé et public, entre roman et théâtre par la seule nécessité d'une liberté féconde.

Joséphine GARDON

[27] Voir J. Dejean, « The Politics of Tenderness », *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 71-94.
[28] M. de Scudéry, *op. cit.*, V, 2, p. 287.
[29] *Ibid.*