

Amants de femmes illustres. Abradate et Phaon ou les figures de l'ironie scudérienne

Des *Femmes Illustres* (1642) au *Grand Cyrus* (1649-53), le choix de Madeleine de Scudéry¹ se porte à deux reprises sur les histoires de Panthée et de Sapho². La vie de la reine de Susiane, mettant fin à ses jours sur le corps de son défunt époux Abradate, et celle de Sapho, illustre poétesse de Lesbos, se précipitant du haut d'un rocher, désespérée par l'abandon de son amant Phaon, semblent avoir particulièrement attiré l'attention de l'auteur. Or, du recueil de harangues au grand roman, un élément constitutif du sujet connaît une inversion radicale : le rôle des amants de ces illustres femmes, Abradate et Phaon. Figures absentes des *Harangues héroïques*, leur présence structure en revanche la narration de deux récits enchâssés dans *Le Grand Cyrus*. Les « harangues », puis les « histoires », consacrées à chacune de ces matières, représentent ainsi deux versions différentes d'une même donnée, deux « textes possibles »³ d'une poétique en quête de sens. Selon Gerhard Penzkofer⁴, la manipulation des différentes sources des romans scudériens tend vers l'affirmation simultanée d'un univers hybride, écartelé entre l'adhésion aux valeurs éthiques et héroïques d'une aristocratie en déliquescence et la promotion intellectuelle et sociale des femmes de l'Ancien Régime. Le sort paradoxal – effacement puis amplification – que connaissent les figures d'Abradate et de Phaon au fil des œuvres de Madeleine de Scudéry illustre pleinement cette tension. Leur devenir s'avère à la fois révélateur de la réflexion scudérienne sur les rapports entre les sexes et de la « fabrique » même du texte.

Le passage du héros martial à l'amant transi, incarné par Cyrus, dans le roman éponyme, revivifie la tradition courtoise et inverse métaphoriquement le rapport de force entre les sexes. L'on sait que la romancière remet en cause l'héroïsme au nom de valeurs traditionnellement féminines, telles que la paix, la douceur, la prudence, la sensibilité, l'amitié ou l'amour⁵. Or en filigrane de l'intrigue principale, l'ordre patriarcal n'est nullement menacé : malgré sa douleur, Cyrus conquiert vaillamment les royaumes des monarques complices des enlèvements répétés de sa bien-aimée Mandane, jusqu'au retrouvailles finales et au mariage des amants. La célébration de la seule parole féminine dans les harangues, ainsi que la ruine toute symbolique du héros dans le roman, semblent donc procéder d'une stratégie similaire, héritée de la tradition apologétique féministe dans la « Querelle des femmes »⁶, et destinée à établir symboliquement la précellence féminine. Dans les récits enchâssés du *Grand Cyrus*, la réhabilitation des figures d'Abradate et de Phaon, après leur éviction dans *Les Femmes illustres*, semble par contre relever d'une logique différente : elle vise à établir une relation égalitaire entre les amants. L'instauration de cet équilibre est en premier lieu tributaire d'une redéfinition des rôles masculins traditionnels de l'époux téméraire et de l'amant volage. Abradate est ainsi présenté lors d'une fête galante comme la proie ravie d'une Panthée chasserresse, habillée en Diane, tandis que Phaon, s'il garde certains traits de l'inconstant de l'épître ovidienne, s'évertue en vain à persuader Sapho de l'épouser. La réécriture ironique de certains motifs permet l'esquisse d'espaces utopiques, au sein desquels, Panthée et Abradate, Sapho et Phaon, goûtent un bonheur serein, en dehors des liens du mariage. Or l'histoire cadre dément en partie le dénouement heureux des récits enchâssés : l'auteur ne renonce pas à la fin tragique d'Abradate et de Panthée, tandis que le pays des Nouveaux Sauromates, terre d'exil de Sapho et de Phaon, suspend tout contact avec le monde

extérieur durant dix ans. La césure qui sépare les aventures des protagonistes du récit premier, et la stase idyllique qui ouvre et clôt respectivement les histoires de Panthée et de Sapho, découvre ainsi une tension narrative entre les différents niveaux diégétiques, entre l'histoire cadre, respectueuse de l'ordre patriarcal, et les récits enchâssés, vecteurs d'idéaux égalitaristes.

De l'effacement à l'amplification : la fortune littéraire des amants de femmes illustres

A l'instar de la vogue des recueils consacrés aux femmes d'exception au milieu du XVIIe siècle, l'exploitation des figures féminines dans *Les Femmes Illustres* s'inscrit dans un projet apologétique féministe⁷. Panthée et Sapho incarnent des valeurs éthiques distinctes : la reine de Susiane figure la chasteté, la fidélité et le dévouement conjugal, tandis que Sapho promeut la liberté et l'autodétermination des femmes à travers l'expression littéraire. Donner la parole à d'éminentes figures féminines, sur le mode de la harangue, – pratique rhétorique codifiée et réservée aux hommes –, permet de soustraire symboliquement les lectrices à la sphère de l'intimité, à laquelle leur sexe les assigne à cette époque, à travers l'illusion de l'audience d'un public mixte et élargi. De fait, le succès de l'ouvrage semble attester de la réussite de l'entreprise. La reprise des histoires de Panthée et de Sapho dans *Le Grand Cyrus* suggère au contraire que l'auteur n'a pas épuisé le sujet. De l'effacement de l'amant dans *Les Femmes illustres* au développement de son rôle dans *Le Grand Cyrus*, les procédés littéraires mis en œuvre par Madeleine de Scudéry témoignent de l'approfondissement d'une réflexion menée sur la représentation du couple et des valeurs véhiculées par les différents protagonistes. L'amplification⁸ romanesque dont les figures d'Abradate et de Phaon font l'objet s'effectue au prix de la subversion de l'horizon d'attente des lecteurs, dans la mesure ou la figuration du couple s'écarte de celle de la littérature de l'époque.

Les élaborations littéraires de l'histoire de Panthée au XVIe et au XVIIe siècles s'inspirent essentiellement de la *Cyropédie* de Xénophon, exploitant trois épisodes clefs : la passion illégitime et malheureuse d'Araspe, ami de Cyrus épris de l'illustre épouse captive, la désertion d'Abradate, abandonnant l'armée de Crésus pour rejoindre ses forces à celles de Cyrus, et en particulier le suicide de Panthée sur la dépouille de son mari, tué au service du héros perse, scène représentée avec vigueur dans *Les Tableaux* de Philostrate, traduits par Blaise de Vigenère⁹. Si la tragédie de Hardy approfondit la dimension politique de la défection d'Abradate, celle de Tristan se concentre sur la passion d'Araspe¹⁰. Abradate n'est toutefois jamais le protagoniste principal : les conséquences de sa désertion se font jour à travers les remords et le suicide de Panthée. Dans les recueils consacrés aux femmes illustres, ces aspects sont atténués au bénéfice de la représentation des vertus morales du couple marié. Dans *Les Femmes illustres*, la prise de parole de Panthée lui confère un rôle de premier plan, alors même que son époux est décédé. Son éloquence est telle que l'épouse endeuillée ressuscite symboliquement son mari par l'usage répété de la prosopopée, qui fait résonner quelques instants la voix de celui qui est irrémédiablement absent. La générosité et la compassion caractérisent Abradate, entré au service de Cyrus par reconnaissance envers la protection accordée à son épouse. Il n'y est pas question de trahison politique, et la modération de l'époux à l'encontre de son rival Araspe, à peine évoqué, témoigne de sa magnanimité. La parole de Panthée médiatise une dernière fois les actions héroïques de son mari, avant que l'épouse inconsolable ne mette fin à ses jours.

Le roman poursuit le déploiement interprétatif amorcé dans la harangue, mettant cependant en place les éléments d'une exégèse qui déjoue en partie l'horizon

d'attente du lecteur. Madeleine de Scudéry restaure en effet une forme d'équilibre entre les deux époux, tant dans l'économie narrative que dans la valeur morale partagée par le couple¹¹. Plusieurs procédés narratifs suggèrent en ce sens l'avènement d'une issue différente, d'un dénouement non tragique. Le doute concernant le suicide de Panthée accompagne en effet le lecteur durant plusieurs milliers de pages : la première évocation du couple de Susiane intervient à la fin de la partie III du roman¹², l'« Histoire de Panthée » (V, 1) constitue ensuite un long intermède galant, tandis que le suicide de l'épouse d'Abradate n'intervient que dans l'histoire cadre de la partie VI¹³, soit près de 1500 pages après l'entrée en scène du célèbre couple. Le déroulement même du suicide de Panthée remet en question son acte par différents procédés de mise à distance. L'invention de la « Dernière volonté d'Abradate »¹⁴ constitue un plaidoyer posthume destiné à convaincre Panthée de vivre :

Je laisse mon coeur et toutes mes affections à ma chere Panthée, et mon Royaume à l'illustre Cyrus : sans autre condition que celle de proteger la Princesse qui en porte la Couronne, et de la consoler de ma mort. Entendant que tous mes Sujets obeïssent à ce Prince comme à moy mesme : et ne croyant pas pouvoir rien faire de plus glorieux pour moy, que de choisir un tel Successeur : ny rien de plus utile pour eux, que de leur donner un tel Maistre : ny rien de plus avantageux pour la Reine ma Femme, que de luy donner un si genereux Protecteur.

En outre, les interventions de Cyrus, qui interrompent à plusieurs reprises les propos de Panthée, éplorée sur le corps de son défunt époux (propos qui auraient pu, à l'instar du recueil, constituer une harangue), poursuivent une visée identique à celle du testament d'Abradate. Cyrus exhorte la jeune veuve : « mais Madame, il faut conserver la memoire d'Abradate, et pour la conserver il faut vivre »¹⁵. Il désire son aide afin d'élever un tombeau à la mémoire du héros. La prise de distance du narrateur à l'égard du suicide de Panthée rapproche ainsi ce passage de la perception religieuse qui sous-tend *La Galerie des femmes fortes*¹⁶ et marque en revanche une rupture par rapport l'éthique stoïcienne des *Femmes illustres*, où le fait d'avoir pu se soustraire à l'attention de Cyrus afin de mettre un terme à ses jours est qualifié de « généreuse tromperie »¹⁷.

L'histoire de Sapho connaît moins d'élaborations littéraires que celle de Panthée entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Elle suscite toutefois au XVII^e siècle un double horizon d'attente. Dans le sillage de la tradition humaniste, la figure de Sapho connote à la fois création littéraire et homosexualité¹⁸, bien que cette seconde composante paraisse secondaire. Sapho est en premier lieu l'ambassadrice féminine des lettres. Certes, la « Traduction d'une Ode de Sapho » par Remy Belleau en 1556 met en scène les émois et la convoitise d'un regard féminin devant la beauté d'une autre femme¹⁹. Le portrait de « Sapho lesbienne poétre », insérée dans *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes illustres* d'André Thevet²⁰ entérine toutefois une représentation dichotomique de Sapho, qui déleste la poétesse du soupçon d'inconduite, en ratifiant l'existence de deux personnages homonymes : une courtisane aux mœurs corrompues et une poétesse vertueuse, toutes deux prénommées Sapho. Mariée et mère d'une fille, la seconde Sapho se serait éprise de Phaon après le décès de son époux « honnête homme », avant de mettre fin à ses jours par désespoir amoureux. Dans la mesure où cette vision pathétique clôt la XV^e épître des *Héroïdes*, ouvrage dont la traduction française remporte un vif succès, l'image de Sapho qui semble s'imposer au XVII^e siècle est celle d'une femme pleurant la trahison de Phaon, amant volage, au point de se suicider.

Les *Femmes illustres* puis *Le Grand Cyrus* relèvent de la tradition ovidienne dans des perspectives formelle et thématique, qui semblent toutefois exclusives l'une de l'autre.

A l'instar des épîtres d'Ovide, le recueil donne la parole à des figures féminines. Toutefois, la dimension élégiaque est proscrite de la harangue de Sapho, et Phaon n'y est pas même mentionné. Dans l'« Histoire de Sapho » en revanche, la figure de Phaon est réhabilitée : d'abord réticent à faire la connaissance d'une femme instruite, la modestie et l'intelligence de Sapho le séduisent au point qu'il tombe éperdument amoureux d'elle. Après une suite de malentendus et de quiproquos, les deux amants prennent le chemin du pays des Nouveaux Sauromates, terre d'exil où ils connaîtront le bonheur, tandis qu'une fable mensongère se propage parmi le peuple de Lesbos, selon laquelle l'illustre poétesse se serait donné la mort par désespoir suite à la trahison de Phaon...

L'ironie scudérienne ou les traces d'une vision du monde ambivalente

Les diverses représentations des histoires de Panthée et de Sapho au XVII^e siècle forment un ensemble relativement cohérent de présupposés, sans doute présents à l'esprit des lecteurs du *Grand Cyrus*. Ces représentations s'acheminent, sous l'égide de Xénophon et d'Ovide, vers des dénouements funestes, soit que Panthée se suicide sur le corps de son époux, soit que Sapho s'élanche du haut du rocher de Leucade. Dans les deux cas, la passion est mortifère et la figure de l'amant, source du désespoir des ces illustres femmes. Or Madeleine de Scudéry ponctue les histoires enchâssées de Panthée et de Sapho de divers éléments qui déjouent ces présupposés. En esquissant le bonheur de couples pourtant promis à un destin tragique, l'auteur désamorce l'attente du lecteur. L'histoire de Panthée et d'Abadate débute sous l'aura d'une époque festive, ponctuée de nombreuses réjouissances galantes, et tend vers une période plus sombre, marquée par des deuils multiples, tandis que l'histoire de Sapho et de Phaon retrace au contraire le cheminement, spirituel et géographique, d'un couple dont les protagonistes semblent initialement mal assortis, vers le lieu utopique d'une cohabitation sereine et épanouie. Au fil des différentes narrations, la réécriture de la tradition confine à l'ironie. L'auteur met en œuvre des stratégies rhétoriques suggérant l'avènement d'un modèle ontologique nouveau, espace égalitaire et source de mutuel épanouissement pour les amants. Or ces stratégies, confinées dans les histoires enchâssées, dénoncent précisément le caractère éphémère et improbable de la vision du monde qu'elles prônent.

L'histoire de Panthée est narrée au terme d'une conversation sur l'amour, portant en particulier sur l'inclination des amants à se remémorer le passé ou au contraire leur propension à se tourner vers l'avenir, ce qui est le cas de Panthée. La jeune reine de Susiane se refuse en effet à se remémorer les moments de félicité partagés avec Abadate à Suse, de crainte de se sentir affligée par leur perte. S'ils constituent autant de *topoi* de l'enchâssement d'une histoire au second degré²¹, les réticences et les mystères qui entourent l'histoire *passée* de Panthée contribuent à créer un effet de suspens autour de la narration de son récit. Les circonstances de la rencontre et le bonheur supposé des époux avant l'arrestation de Panthée par Cyrus sont en effet des éléments inconnus du public. La narratrice de l'histoire de Panthée commence ainsi par dépeindre les nombreuses réjouissances qui ponctuaient la vie de cour à Sardis au moment de la rencontre des futurs époux. Celle-ci survient lors d'une somptueuse partie de chasse, organisée dans les jardins du palais royal, durant laquelle « Toutes les Dames qui en devoient estre, estoient habillées comme on peint Diane »²². La chasse se déroule dès lors sur deux plans distincts : si certains hommes, au premier rang desquels le ridicule Mexaris, amant haï de Panthée, s'obstinent à talonner le cerf, d'autres, dont Abadate, se voient avec complaisance transformés en proies consentantes des dames déguisées en chasseresses. Et de fait, Panthée fait la

connaissance d'Abradate lors de cet événement. Lorsque la compagnie lui reproche d'avoir préféré la solitude à la chasse, celle-ci, sur un ton de badinerie mondaine, présente Abradate comme la prise d'une chasse plus glorieuse que celle du cerf :

La Chasse que j'ay faite, leur repliqua t'elle en sousriant, a esté plus heureuse que la vostre : et je m'assure (adjousta t'elle en presentant Abradate au Prince Atys, et à la Princesse Palmis) que vous en tomberez d'accord, quand vous sçaurez que j'ay arrêté icy le Prince de la Susiane, dont on vous a tant dit de choses avantageuses²³.

La princesse Palmis confirme la victoire de Panthée en admettant que sa « Chasse a esté plus heureuse que la nostre »²⁴. L'effet de décalage réside dans la superposition de l'image galante d'une Panthée riante et souveraine à celle d'une héroïne tragique, assimilée à l'instar de Lucrece à la chasteté conjugale et au suicide. Une tonalité joviale imprègne la suite du récit. Les qualités d'honnête homme d'Abradate, ainsi que son ingéniosité, sa galanterie et sa bonne humeur le mettent au premier rang des amants de Panthée. Il doit dès lors se confronter à plusieurs rivaux, dont Mexaris, le frère de Crésus, caractérisé par son avarice. Abradate organise des bals en l'honneur de Panthée, une course de chariot ou encore un concours de musique, désignant sa bien-aimée comme juge. Cette position éminente contraste une nouvelle fois avec la représentation du chagrin lancinant de la reine de Susiane au seuil de la mort. De son côté, Mexaris tente tant bien que mal d'imiter son rival. Bien entendu, les manifestations galantes des deux amants sont sans commune mesure, leur comparaison servant en premier lieu à donner à la narration une coloration plaisante, ainsi que le suggère le récit itératif des différents bals organisés par les deux amants :

En effet, si Mexaris donnoit le Bal, on estoit assuré que la Salle estoit mal éclairée ; que la Colation estoit mediocre ; et que l'Harmonie mesme n'estoit pas trop bonne : car comme ceux qui la faisoient, n'estoient pas excitez par la liberalité de celui qui les devoit payer, à peine pouvoit on dancer en cadence chez Mexaris. Au contraire, quand Abradate donnoit ce divertissement là à toute la Cour, ou pour mieux dire à la Princesse Panthée ; ces mesmes gens qui avoient fait si mal dancer pour Mexaris, joüoient avec une justesse admirable pour Abradate : et il y avoit je ne sçay quel son esclattant et harmonieux qui inspiroit la joye dans le coeur quand Abradate donnoit le bal, que l'on n'entendoit point du tout quand c'estoit Mexaris. Les Dames mesmes paroisoient plus belles : tant parce qu'elles estoient plus gayes, que parce que la Salle estoit tousjours admirablement éclairée²⁵.

Le développement antithétique des rôles des amants de Panthée illustre pleinement « la vertu humoristique de l'amplification »²⁶ que Madeleine de Scudéry exploite dans un premier temps pour divertir le lecteur et le détourner provisoirement de l'aura grave et funeste qui nimbe traditionnellement la geste de Panthée. La première partie de l'histoire dépeint la félicité insouciant et enjouée des jeunes amants, précédant leurs projets de mariage. Aux nombreuses fêtes qui président à la rencontre d'Abradate et de Panthée succède toutefois une période conflictuelle et douloureuse, qui marque un changement de perspective narrative. Perinthe et Mexaris, rivaux malheureux d'Abradate, fomentent tensions et complots au détriment du couple, tandis que la maladie de Basiline, seconde mère de Panthée, puis sa « mort mesme differ[ent] de quelque temps le mariage d'Abradate »²⁷. Si l'histoire de Panthée s'achève sur l'évocation fugace du bonheur, aussi intense qu'éphémère, des jeunes mariés à Suse, l'union conjugale de Panthée et d'Abradate demeure placée sous le signe du deuil, prolepse au dénouement tragique de l'histoire des deux amants.

A l'inverse de l'« Histoire de Panthée », celle de Sapho débute sous des auspices contrariés avant de se clore sur un point d'orgue idyllique, l'exil au pays utopique des Nouveaux Sauromates, contrée dont les lois permettent au couple de s'épanouir hors

des liens du mariage. Au préalable, la réunion des amants aura nécessité la traversée d'une série d'obstacles et de malentendus. L'esquisse des traits caractéristiques du personnage de Phaon, qui amplifie en la corrigeant la tradition des *Héroïdes*, permet de mieux cerner les traces de l'ironie scudérienne. Celle-ci amende avec humour le caractère volage et la cruauté du modèle ovidien, tout en conservant, par souci de vraisemblance, la légèreté et l'inconstance comme qualités intrinsèques du personnage. Le texte oscille ainsi entre perpétuation et infirmation de l'infidélité de l'illustre amant.

Rétif à fréquenter les femmes savantes, Phaon refuse tout d'abord de rencontrer Sapho. Il préfère aux dames instruites les charmes d'une « belle stupide » en Sicile. Dès qu'il comprend que Sapho joint la modestie au savoir et le charme au talent, il s'éprend éperdument d'elle. L'amour de la poétesse le corrige en partie de ses défauts, et Phaon ne cesse d'implorer sa bien-aimée afin qu'elle accepte de l'épouser. Cet aspect du caractère du personnage dément avec ironie l'hypotexte ovidien, de même que la jalousie irraisonnée et infondée que Phaon conçoit à l'idée que sa bien-aimée a déjà éprouvé de l'amour. Toutefois, leurs divergences d'opinion en matière d'amour suscitent la jalousie de part et d'autre, provoquant plusieurs quiproquos. En outre Sapho cultive la mélancolie en l'absence de l'être aimé, tandis que Phaon pratique un hédonisme de bon aloi, ne se laissant aucunement chagriner lorsqu'il se trouve éloigné de sa maîtresse. Au contraire, son seul souvenir lui procure de la joie. Or Phaon se trouve bientôt banni de Lesbos pour avoir pris part à un duel. Il regagne la Sicile et, se croyant abandonné par Sapho, il est sur le point de renouer avec la frivole sicilienne. Il décide finalement de retourner à Lesbos à la faveur d'un déguisement pour implorer le pardon de sa bien-aimée. Celle-ci est consciente des faiblesses de son amant. Seul le départ vers le pays des Nouveaux Sauromates, dont l'espace exigu et les lois sévères empêchent une trop longue séparation des amants, est susceptible d'assurer Sapho de la constance de Phaon. Après mûre réflexion, celle-ci comprend en effet

qu'elle ne pouvoit vivre heureuse sans estre aimée de Phaon : et qu'elle ne pouvoit jamais estre assurée de son affection tant qu'elle seroit esloignée de luy. Si bien qu'apres avoir encore consideré l'estat de ses affaires, et celui de Mytilene, elle se resolut de tirer de Phaon une grande preuve d'amour : en l'obligeant de la suivre, dans le dessein qu'elle avoit d'aller avec Philire : et en l'obligeant d'y aller mesme avec la certitude de ne l'espouser jamais : et de se contenter de toutes les innocentes marques d'affection qu'elle luy avoit données dans le temps où ils estoient tout à fait bien ensemble²⁸.

Le caractère ironique de l'appropriation scudérienne des sources anciennes se manifeste de manière privilégiée dans les commentaires métatextuels du narrateur de l'histoire enchâssée. Ce dernier intervient à deux reprises dans le fil du récit pour invalider certaines fables circulant au sujet de Phaon et Sapho. La distinction entre « fable » et « Histoire », prônée dans l'avertissement « Au Lecteur » qui précède le roman²⁹, paraît s'estomper au bénéfice d'une forme supérieure de vraisemblance, seule assurée par le récit scudérien, ultime caution de vérité. On connaît le démenti opposé dans « L'Histoire de Sapho » au prétendu suicide de la poétesse, par la reprise du « récit fidèle à la version ovidienne sur le mode de la dénégation »³⁰ :

Comme il s'estoit espandu quelque petit bruit qu'elle n'estoit pas contente de Phaon, parce qu'il estoit devenu amoureux en Sicile, et qu'on ne sçavoit point qu'il fust revenu aupres d'elle, les uns creurent qu'elle estoit allée le trouver, et les autres dirent qu'elle s'estoit precipitée : et en effet cette derniere croyance a esté la plus generale, quoy qu'elle ne soit pas vray-semblable de la maniere qu'on la raconte à Mytilene. Car comme on avoit sçeu que Sapho avoit esté à sa Maison de la Campagne, avant que de s'embarquer ; le Peuple qui aime les

choses extraordinaires et merveilleuses, et qui les croit mesmes quelquesfois plus facilement que les vray-semblables, dit que comme elle estoit au bord de cette agreable Fontaine que je vous ay descrite, et qu'elle y estoit pour se pleindre de l'infidellité de Phaon ; une Nayade luy apparut, qui luy dit qu'elle s'en allast en Epire ; qu'elle se jettast dans la Mer, à l'endroit mesme où Deucalion s'estoit autrefois jetté ; et qu'elle y gueroit de sa passion, comme il avoit esté query de la sienne : adjoustant en suite, que Sapho avoit à l'instant mesme obeï à la Nayade : qu'elle estoit allée en Epire ; qu'elle s'y estoit precipitée ; et que la mort l'avoit en effet guerrie de son amour. Mais à dire la verité les Gens un peu esclairez, n'ont pas creû une Histoire si esloignée de toute vray-semblance³¹

Un autre épisode de l' « Histoire de Sapho » met en jeu une stratégie métatextuelle similaire, visant à invalider une fable antérieure et prétendument mensongère par la narration d'un récit à la fois « vrai » et « vraisemblable ». Le narrateur dément en effet la fable selon laquelle la beauté extraordinaire de Phaon serait un cadeau de la déesse Vénus³² :

Enfin Madame, Phaon est si beau, et si bien fait, que le Peuple de Lesbos a fait une Fable de luy la plus bizarre du monde : car comme il est Fils d'un homme de condition de Mytilene, qui avoit commandé dans plusieurs Vaisseaux, à diverses Guerres ; ce Peuple gr[oss]ier dit que comme il estoit encore assez jeune, et qu'il se joüoit dans un Esquif, aupres d'un des Vaisseaux de son Pere, Venus le pria de la faire passer dans cet Esquif, jusques à une Isle où elle vouloit aller : et que pour le recompenser de cet office qu'il luy rendit, elle le fit devenir aussi beau qu'il est : ainsi sans qu'il y ait aucun fondement à cette Fable, sinon que Phaon contre l'ordinaire des hommes, n'estoit pas aussi beau quand il estoit Enfant, qu'il l'a esté depuis, tout le Peuple de Lesbos ne laisse pas de croire ce mensonge, comme une chose veritable

Dans les deux cas, Madeleine de Scudéry tisse avec soin une trame romanesque vraisemblable à l'aide de présupposés logiques, de détails matériels et d'adages qui sont autant d'éléments destinés à créer ponctuellement un « effet de réel » afin de convaincre le lecteur de l'inanité des fables véhiculées par la tradition populaire. Partant, l'auteur établit un rapport de hiérarchie entre sa narration et les textes antérieurs sur lesquelles elle se fonde. L'ironie de Madeleine de Scudéry se manifeste par la prétention de raconter une « histoire vraie » qui dément et corrige les fictions antérieures, alors même que ces procédés métatextuels témoignent de la conscience de l'auteur de faire œuvre de fiction. Cette vérité nouvelle correspond à une vision idéalisée de la fable, partagée à la fois par l'auteur et son public. Comme l'a illustré Gerhard Penzkofer³³, le « mensonge » de la fable est ostensible et tolérable dans la mesure où il ne contrevient pas au « vraisemblable », catégorie de lecture nécessaire à l'illusion romanesque, et qu'il transmet une vérité supérieure, de l'ordre de l'idéal. La visée de l'amendement du suicide de Sapho est explicite : elle dément l'image de l'amante passionnée et désespérée, afin de la remplacer par une femme sûre d'elle qui parvient, sinon à vaincre, du moins à endormir les velléités volages de son amant. Dans le même sens, la révision de la fable de la beauté de Phaon relativise la dimension merveilleuse qui auréole son apparence. En humanisant le personnage de Phaon, l'action correctrice du narrateur le place sur un pied d'égalité avec Sapho. Les interventions métatextuelles fonctionnent ainsi en quelque sorte comme métaphores de la poétique du roman scudérien : elles rétablissent, dans l'ordre de la fiction, les éléments discriminants et inégalitaires d'une tradition qui voue les femmes au malheur et les hommes à la consécration divine.

Histoire cadre et récit enchâssé : de la caution d'un ordre patriarcal à l'utopie égalitariste

Abradate, goûtant avec Panthée un bonheur serein au cœur d'une cour festive et insouciant. Phaon, victorieux de son inconstance grâce à l'amour que lui inspire Sapho... Les marques de l'ironie déjouent l'évidence des présupposés en surimposant au modèle tragique, induit par la tradition, un second modèle idéalisant et égalitaire. L'ironie implique en effet une confrontation feutrée entre deux univers possibles. Pierre Bange³⁴ distingue entre « l'ironie rhétorique », destinée à affirmer la supériorité du second modèle, et « l'ironie tactique » qui met en question le modèle premier, sans résoudre toutefois l'ambiguïté. En ce sens, la pratique scudérienne relèverait de la seconde stratégie : en confinant l'ironie essentiellement dans les histoires enchâssées, la prépondérance de la vision nobiliaire et patriarcale véhiculée par l'histoire cadre n'est pas directement menacée. Une tension s'instaure entre le modèle qui forme l'horizon d'attente du lecteur, et le nouveau modèle, esquissé par la réécriture romanesque des amours d'Abradate, Panthée, Phaon et Sapho. Une répartition se fait jour entre l'histoire cadre, respectueuse de la tradition et les récits enchâssés, laboratoires poétiques de l'imaginaire égalitariste de l'auteur. Dès lors on ne peut considérer l'histoire cadre uniquement « comme le modèle en 'grand' de toutes les autres »³⁵ malgré la similitude des techniques narratives et de la manipulation des sources entre les différents niveaux diégétiques. L'ironie décelée en filigrane de certains épisodes enchâssés semble désavouée par l'histoire cadre, stratégie qui permet à l'auteur de maintenir « l'ambiguïté constitutive de l'acte ironique, parce que son image du monde est double, sa vérité ambivalente »³⁶. Cette forme d'« ironie tactique » rejoint la dimension équivoque, énoncée par Gerhard Penzkofer³⁷, à propos de la vision ontologique de Madeleine de Scudéry, partagée entre la restauration imaginaire des valeurs courtoises et nobiliaires et l'émancipation de la femme instruite. Les histoires de Panthée et de Sapho, objets d'une narration au second degré, témoignent de la tentative de répartition diégétique entre des valeurs idéologiques contradictoires. Le *Grand Cyrus* apparaît ainsi comme un roman éminemment dialogique, une œuvre ouverte qui appelle la participation du lecteur à la quête jamais achevée d'une vérité éthique et sociale. L'ébauche d'espaces utopiques se présente comme la suite logique des procédés de réécriture de Madeleine de Scudéry. Ironie et utopie partagent en effet la faculté de suggérer des univers offrant à la réalité une alternative. L'histoire cadre serait plus proche de la « réalité objective et contemporaine » de l'auteur, véhiculant une vision héroïque, royaliste et patriarcale de la société, tandis que les récits enchâssés seraient le lieu expérimental de visions dissidentes, porteurs de situations idéales, dont témoignent le bref bonheur de Panthée et Abradate, et en particulier la réunion amoureuse de Sapho et Phaon en dehors des liens du mariage.

La présence du *topos* de « la jeune fille orpheline », à l'ouverture des histoires de Panthée et de Sapho, semble accréditer cette hypothèse. Dans l'œuvre narrative de Madeleine de Scudéry, « le seul *topos* d'ouverture qui marque un renouvellement sensible par rapport au 'grand roman' [est] celui de 'l'héroïne devenue orpheline et qui par conséquent dispose plus ou moins d'elle-même' »³⁸. S'il est vrai que les héroïnes des grands romans de Madeleine de Scudéry, telle Mandane, sont des exemples de « soumission filiale », certaines figures féminines des histoires enchâssées témoignent en revanche d'une plus grande liberté de jugement et d'action, liberté qui s'accompagne précisément d'une absence d'autorité parentale directe. Ainsi, le *topos* mis en exergue par Nicole Boursier se trouve déjà à l'orée de certaines récits intercalés dans le *Grand Cyrus*. Panthée et Sapho sont en effet élevées par une parente qui fait office de « préceptrice ». Alors que Panthée « perdit

[sa mère] si jeune, qu'elle ne se souvient pas de l'avoir veuë³⁹ », son père délègue l'éducation de sa fille aux soins d'une soeur en qui il a toute confiance :

Il est vray que cette Princesse trouva aupres d'une Soeur du Prince son Pere, qui demouroit chez luy, toute la conduite qu'elle eust pû esperer de la Princesse sa Mere. Basiline (car la Soeur du Prince de Clasomene se nommoit ainsi) estoit une personne de grand esprit et de grande vertu : qui apres avoir perdu son Mary fort jeune, ne s'estoit jamais voulu remarier. Elle avoit esté belle et galante : et quoy qu'elle eust toute la vertu dont une Femme de sa condition peut estre capable, ce n'estoit pas une vertu austere. Elle disoit qu'il falloit estre jeune une fois en sa vie : et qu'il valoit bien mieux avoir l'esprit jeune à quinze ans qu'à cinquante : de sorte que le Prince son Frere se remettant absolument à elle de la conduite de sa Fille, elle l'esleva avec une honneste liberté, qui sans avoir rien de severe, luy forma l'esprit beaucoup plustost que celles de son âge que l'on nourrit d'une autre sorte n'ont accoustumé de l'avoir⁴⁰.

L'enfant entretient avec sa préceptrice une relation plus distante et plus critique que s'il s'était agi de sa propre mère. Bien que Panthée retombe sous la coupe de son père à partir du moment où tous deux s'installent à Sardis, sans Basiline, l'éducation de la princesse s'effectue en l'absence d'un modèle paternel et autoritaire, sous l'égide d'une « honnête liberté » qui contribue à aiguïser le jugement de la jeune fille. De son côté, Sapho est orpheline de père et de mère, « car elle n'avoit que six ans lors qu'ils moururent. Il est vray qu'ils la laisserent sous la conduite d'une Parente qu'elle avoit, apellée Cynegire, qui avoit toutes les qualitez necessaires pour bien eslever une jeune Personne⁴¹ ». De même que celle de Panthée, son instruction est placée entre les mains d'une dame de confiance. Les qualités d'indépendance, manifestées par Sapho, prouvent combien son éducation lui a été bénéfique, lui permettant de conserver une entière autonomie en matière d'amour. Certes, Panthée n'échappe pas à la bienséance et à l'obéissance, mais son instruction lui permet également de tempérer les ambitions de son père : si elle refuse d'épouser Abradate tant que le prince de Clasomene n'y consent pas, elle se dit par contre décidée à ne jamais se marier avec Mexaris, quelle que soit la volonté paternelle. De son côté, Sapho, souveraine en matière de mariage, parvient à se soustraire à l'autorité de son frère aîné, Charaxe. La jeune femme ne peut en effet « se resoudre à suivre le conseil de son Frere, qui vouloit qu'elle sacrifiast sa liberté à sa fortune, en respondant à l'amour de ce Prince [Tisandre]⁴² ». Or Sapho, persuadée que le mariage assujettit la femme et diminue l'amour de son époux, refuse également d'épouser l'homme qu'elle aime. Sa réticence est telle que Phaon porte l'affaire devant le Tribunal des Nouveaux Sauromates, dans l'espoir de voir son chaste vœu exaucé par les autorités :

car comme il y a des Loix pour l'amour, et des Juges qui ne connoissent que des choses qui regardent cette passion ; Phaon pretendit devoir les obliger à condamner Sapho à luy permettre d'esperer de l'espouser un jour : si bien qu'il falut selon les Loix du Païs, que Sapho plaidast sa Cause, et que Phaon soutinst la sienne : ce qu'ils firent tous deux admirablement. Mais à la fin Sapho fit connoistre si adroitement, que pour s'aimer tousjours avec une esgalle ardeur, il falloit ne s'espouser jamais, que les Juges ordonnerent que Phaon ne l'en presseroit point : declarant que c'estoit une grace qu'il devoit attendre d'elle seulement : et que cependant il s'estimeroit le plus heureux, et le plus glorieux Amant de la Terre, d'estre aimé de la plus parfaite Personne du monde : et d'une Personne encore qui ne luy refusoit sa possession, que parce qu'elle vouloit tousjours posseder son coeur. De sorte que depuis cela, ils ont vescu dans la plus douce paix qu'on se puisse imaginer : et ils jouissent enfin de tout ce que l'amour galante, delicate, et tendre, peut inspirer de plus doux, dans les coeurs qui en sont possedez⁴³.

A l'orée du dénouement du *Grand Cyrus*, Sapho obtient gain de cause devant les instances officielles du pays des Nouveaux Sauromates, afin de vivre en toute quiétude avec son amant, sans se voir dans l'obligation de l'épouser. En ce sens, la brièveté du bonheur conjugal de Panthée et d'Abradate à Suse, mis en péril par la guerre, ainsi que le maintien du suicide de l'épouse modèle – contrairement à la négation de celui de l'illustre poétesse – sont autant de choix poétiques qui confirment la position pessimiste de Madeleine de Scudéry à l'encontre du mariage. Jouir en dehors de toute contrainte et de toute détermination juridiques et sociales « de tout ce que l'amour galante, delicate, et tendre, peut inspirer de plus doux, dans les coeurs qui en sont possédez » apparaît ainsi comme le bien suprême mais improbable, auquel seuls les hommes et les femmes d'exception, épris de belles-lettres et indifférents à la gloire martiale, peuvent prétendre, en terre d'utopie.

L'amplification du rôle des amants de femmes illustres, dans *Le Grand Cyrus*, répond à leur éviction du recueil de harangues, en éclairant la poétique scudérienne d'un jour nouveau. En focalisant l'intérêt sur les seules figures féminines et leur parole, qui se substitue à la présence masculine, l'auteur des *Harangues héroïques* crée des figures invraisemblables, dont les voix risquaient fort de se perdre en échos lointains. Dans le sillage des textes apologétiques qui nourrissent la « Querelle des femmes » au XVII^e siècle, *Les Femmes illustres*, qui se veut un « arc de triomphe » élevé à la gloire du beau sexe, n'offre pourtant au lectrices qu'« une revanche de l'imagination »⁴⁴. La narration romanesque propose par contre un espace adéquat pour restaurer un équilibre entre les personnages. D'autres choix se présentaient toutefois à la romancière, tels que le remplacement des figures masculines, en particulier celle du volage Phaon, par des personnages additifs susceptibles de combler les attentes des femmes illustres. L'auteur a préféré affronter le poids de la tradition en conservant les principaux traits de caractère d'Abradate et de Phaon, et en instillant aux histoires de Panthée et de Sapho une composante subversive, essentiellement concentrée dans la réécriture des modèles masculins. Figures évanescents, le téméraire Abradate et le volage Phaon sont appelés à prendre corps et à s'élever à une dimension égale à celle des femmes illustres que sont la reine de Susiane et la poétesse de Mytilène.

Or l'instauration d'un pareil équilibre, destiné à s'exprimer sur la scène publique, ainsi que le prouve l'épisode du tribunal des Nouveaux Sauromates, met en péril la cohésion de l'ordre patriarcal, d'où la nécessité de faire usage, dans le roman, de stratégies littéraires suggestives plutôt que revendicatrices. L'emploi de l'ironie ainsi que le partage diégétique permettent à l'auteur de maintenir une vision du monde ambivalente. Bien que remise en cause dans l'histoire cadre, l'égalité entre l'homme et la femme est suggérée en filigrane des histoires enchâssées qui dépeignent le bonheur des deux célèbres couples. Cette égalité se trouve symbolisée de manière privilégiée dans les correspondances entre les portraits de Sapho et de Phaon⁴⁵, qui présentent l'amant comme le double masculin de l'illustre poétesse. De fait, la « taille belle et noble [de Phaon], quoy qu'il ne soit pas fort grand » évoque celle de Sapho, laquelle « encore qu'elle se dise petite, lorsqu'elle veut médire d'elle-même, elle est pourtant de taille médiocre : mais si noble, et si bien faite, qu'on ne peut y rien désirer ». A l'instar de Sapho qui possède un « je ne sais quoi de Grand et de relevé dans la mine », Phaon a « la mine haute ». Ce dernier dispose encore d'un « je ne sçay quoy de passionné dans les yeux », décrits comme « noirs et beaux ». Son regard reflète celui de sa bien-aimée qui « a les yeux si beaux, si vifs, si amoureux, et si pleins d'esprit, qu'on ne peut [...] en soutenir l'éclat [...], cette grande opposition [entre le blanc et le noir] n'y cause nulle rudesse ». Enfin, les deux amants ont en commun de posséder des mains remarquables. Cette qualité n'est pas exempte d'ambiguïté sexuelle dans le cas de Phaon qui « a les mains belles pour un homme ».

Chez Sapho, la beauté des mains suggère à la fois l'accomplissement de la puissance de séduction féminine et du talent poétique : elle a « les mains si admirables, que ce sont en effet des mains à prendre des cœurs : si on veut la considérer comme cette savante Fille qui est si chèrement aimée des Muses, ce sont des mains dignes de cueillir les plus belles fleurs du Parnasse »⁴⁶.

Madeleine de Scudéry corrige ainsi une tradition porteuse de représentations patriarcales, et invalide sur un mode ironique et ludique le mensonge de fables séculaires. L'amplification romanesque des figures des amants de femmes illustres dans *Le Grand Cyrus* permet, dans l'ordre de l'utopie, dissimulée au creux d'une narration au second degré, l'avènement de l'illusion d'égalité sociale et amoureuse entre les sexes. En ce sens, on peut lire le souhait ultime de Sapho et Phaon, interdisant la visite de tout étranger au Pays des Nouveaux Sauromates « durant dix ans »⁴⁷, comme représentatif de la poétique scudérienne, qui subsume résignation et espérance. Dans un premier temps, la période d'exclusion s'impose comme la manifestation d'une conscience auctoriale devant l'impossible conciliation entre l'utopie égalitariste et l'ordre patriarcal. Il s'agit de préserver un univers idéal des agressions extérieures, de séparer en quelque sorte fiction et réalité, à l'intérieur même du roman. Or la durée limitée de cette période suggère, dans un second temps, l'espoir de voir un jour précis cette contradiction s'estomper, et les frontières – diégétiques et réelles – s'abolir...

¹ L'attribution du recueil des *Femmes illustres ou les harangues héroïques* (1642) à Madeleine ou à Georges de Scudéry constitue une constante pierre d'achoppement pour la critique. Faute de documents, ARONSON, N., in *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris, Fayard, 1986, suggère que l'on ne peut émettre d'hypothèse définitive concernant l'attribution précise des harangues, mais que le critique est en droit de faire des suppositions fondées « sur le bon sens ». En effet « certains discours sont prononcés par des personnages qui seront réutilisés dans les romans postérieurs, et il est permis de supposer qu'ils appartiennent en propre à Mlle de Scudéry » (p. 127). Cette hypothèse, concerne les personnages de Panthée et de Sapho, présents dans le *Grand Cyrus*, ainsi que Clélie et Lucrèce, héroïnes de la Clélie. Or la question de la paternité littéraire se complexifie lorsque l'on veut comparer les harangues et le roman du *Grand Cyrus*, dont l'attribution exacte à Georges ou à Madeleine n'est pas non plus résolue. Dans une démarche proche de celle de l'article de GALLI PELLEGRINI, R., « Thématiques et stratégies narratives des histoires génoises dans Ibrahim ou l'illustre Bassa », in *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, DENIS, D. et SPICA, A.-E. (dir.), Artois, Presses Université, 2002, pp. 69-78, qui distingue les « histoires orientales » et les « histoires occidentales » dans une perspective thématique et formelle, nous souhaitons ici avant tout mettre en relief des différences narratives significatives, entre d'une part les harangues et les histoires enchâssées, et d'autre part ces histoires enchâssées et l'histoire cadre.

² SCUDÉRY, M. de, *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques* (1642), MAGNIEN, C. (éd.), Paris, Côtés-femmes, 1991, « Panthée à Cyrus. Neuvième harangue » (pp. 105-113) et « Sapho à Erinne. Vingtième harangue » (pp. 154-163), ainsi que Artamène ou le *Grand Cyrus*, (1649-53), « Histoire de Panthée et d'Abradate » (V, 1, pp. 2744-3003), et « Histoire de Sapho et de Phaon » (X, 2, pp. 6900-7180), in site Artamene. Institut de Littérature Française Moderne. Université de Neuchâtel. [En ligne]. <http://www.artamene.org> Alors que Sapho et Phaon n'interviennent pas directement dans l'histoire cadre, Panthée et Abradate sont également des protagonistes du récit premier.

³ A l'instar de ESCOLA, M., in *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, notre démarche se fonde sur le principe selon lequel « examiner une fable en regard de ses variantes possibles et des fables virtuelles qui hantent ses structures, reste le plus sûr moyen d'entrer dans la « fabrique » du texte pour évaluer les choix » de l'auteur (p. 239). Il ne s'agira toutefois pas ici d'« affabuler » des fables

scudériennes, suivant la méthode illustrée par ESCOLA, M. à propos des fables de La Fontaine, mais d'interroger le texte en considérant les harangues et les histoires comme les « affabulations » successives d'un auteur à partir des mêmes sources écrites, afin de saisir le sens de ses choix, notamment par rapport au rôle de l'amant des femmes illustres.

⁴ PENZKOFER, G., « L'art du mensonge ». *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*, Tübingen, Günter Narr, 1998. L'auteur démontre l'intérêt d'une approche intertextuelle à l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry, plutôt que la quête inlassable de son ancrage dans la « réalité » de l'époque, à travers les correspondances entre les portraits littéraires et les contemporains de Madeleine de Scudéry. L'approche intertextuelle de l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry illustre les mécanismes d'appropriation des architextes historiques, hellénistiques, chevaleresques et pastoraux qui fondent la poétique du roman scudérien. Ces différents procédés s'érigent ostensiblement en un « art du mensonge » parfaitement assumé, qui vise à offrir au lecteur l'illusion d'une réalité idéalisante.

⁵ Voir en particulier KROLL, R., *Femme poète. Madeleine de Scudéry und die poésie précieuse*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 246 sq.

⁶ A propos de la problématique des recueils consacrés aux vies des femmes illustres, on consultera avec profit l'article de PASCAL, C., « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle », communication à la journée d'Etude de la SIEFAR : *Connaître les femmes de l'Ancien Régime : la question des recueils et dictionnaires* (Paris, juin 2003), URL : <http://www.siefar.org/DicoDicoPascal.html>, ainsi que les chapitres consacrés à cette question dans les ouvrages de MACLEAN, I., *Woman triumphant: feminism in Fren Literature (1610-1652)*, Oxford, Clarendon Press, 1977 (« The new feminism and the femme forte, 1630-1650 », pp. 64-87) et de TIMMERMANS, L., *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715)*, Paris, Champion, 1993 (« Les traditions féministes : les recueils d'éloges de femmes illustres et leur évolution », pp. 272-280).

⁷ En ce qui concerne le recueil des Femmes illustres ou les harangues héroïques, l'article de GALLI PELLEGRINI, R., « Les Femmes illustre di G. de Scudéry », in *La Prosa francese del primo seicento*, RIZZA, C. (éd.), Cuneo, Saste, 1977, pp. 89-146, pose les fondements de l'étude de ce texte par l'analyse détaillée de la rhétorique mise en œuvre dans ses différentes parties. Plusieurs articles abordent en outre la représentation de la femme et du couple dans Les Femmes Illustres, ainsi que l'inflexion que Madeleine de Scudéry apporte à la tradition des Héroïdes d'Ovide. Voir à ce propos CHATELAIN, M.-C., « L'héroïde chez Mademoiselle de Scudéry », in *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, DENIS, D. et SPICA, A.-E. (dir.), Artois, Presses Université, 2002, pp. 41-58, DEJEAN, J., « La lettre amoureuse revue et corrigée. Un texte oublié de Madeleine de Scudéry », R.H.L.F., 1988, pp. 17-22, KUIZENGA, D., « L'Arc de Triomphe des Dames : Héroïsme dans Les Femmes illustres de Madeleine de Scudéry », in *Les Trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, NIDERST, A. (éd.), Paris, Klincksiek, pp. 301-310, TOCZYSKI, S., « Corps sacré, discours souverain : le couple dans Les Femmes Illustres », in *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, op. cit., pp. 155-164.

⁸ GENETTE, G. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁹ PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de Platte Peinture, Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, GRAZIANI, F. (éd.), Paris, Champion, 1995, tome II, pp. 585-596.

¹⁰ Plusieurs tragédies intitulées Panthée ont été publiées entre le XVI^e et le XVII^e siècles : DES ROCHES, C. (?), Poitiers 1571 / DARONNIERE, G., Angers, 1608 / BILLARD, C., Paris, 1610 / HARDY, Paris, 1604 (?) et publiée en 1624 / DURVAL, Paris, 1638 / TRISTAN, Paris, 1639. Voir GUICHEMERRE, R., « Introduction » à Panthée, in TRISTAN LHERMITE, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Champion, 2001, p. 138.

¹¹ De la harangue de « Panthée à Cyrus » à l'« Histoire de Panthée » dans le roman, la continuité dans la recherche de l'harmonie amoureuse au sein du couple légitime, bien que mise en œuvre par des procédés différents, est d'autant plus remarquable si l'on considère par contraste un poème du Cabinet de Georges de Scudéry, publié en 1646, intitulé « L'histoire de Panthée. En divers tableaux. Par La Hire », in SCUDERY, G. de, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, BIET, C. et MONCOND'HUY, D. (éd.), Paris, Klincksieck, 1991, p. 115. Le poème lié à l'histoire de Panthée est en effet particulièrement significatif de la réduction sémantique opérée par l'auteur par rapport à ses sources picturales et historiques : « Je confesse, Peintre

excellent, / Qu'Araspe fut insolent, / D'oser adorer une Reine : / Mais si cette Princesse eut les mesmes attrait, / Que tu donnes à ses portraits, / Elle fut injuste en sa haine ; / Car quel cœur voyant ses appas / Eust pû ne les adorer pas ? » La portée esthétique et significative de la série picturale de La Hyre se trouve condensée dans quelques vers espiègles, tandis que les tableaux demeurent purs prétextes à la louange du peintre. Si Panthée fut aussi belle dans la réalité que la perfection de son portrait par La Hyre le suggère, sa beauté légitime et excuse dès lors pleinement les sentiments téméraires d'Araspe, nous dit le poète. Ce procédé ludique réduit la portée transgressive de la convoitise d'Araspe en badinerie galante, esquissant en contrepoint de l'histoire le portrait d'une amante insensible et cruelle. Or la confrontation de ce poème avec la harangue de « Panthée à Cyrus » et l'histoire de Panthée dans *Le Grand Cyrus* témoigne d'une rupture tant thématique que formelle. Dans *Le Cabinet*, les rôles traditionnels entre Panthée et Araspe sont subvertis : la victime se mue en tentatrice. Le jugement du poète « Elle fut injuste en sa haine » constitue la dénégation des vertus de fidélité et de chasteté incarnées par l'épouse d'Abradate dans le recueil de harangues et le roman, tandis que la formulation lapidaire du poème se refuse à tout déploiement interprétatif de l'histoire de Panthée. A propos de la série picturale consacrée à Panthée par La Hyre, voir ROSENBERG, P., *Laurent de La Hyre. 1606-1656. L'homme et l'œuvre*, Albert Skira, Genève, 1988, pp. 118-121 et 172-177.

¹² SCUDERY, M. de, *Artamène ou Le Grand Cyrus*, p. 2084. In site Artamene. Institut de Littérature Française Moderne. Université de Neuchâtel. [En ligne]. <http://www.artamene.org/cyrus.xml?page=2084> (page consultée le 11 Janvier 2005).

¹³ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 3514.

¹⁴ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 3519.

¹⁵ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 3520.

¹⁶ LE MOYNE, P., *La galerie des femmes fortes*, Paris, Antoine de Sommerville, 1647. Nous utilisons ici la quatrième édition pour les citations (Paris, Par la Compagnie des Libraires du Palais, 1663). Tandis que les deux quatrains du sonnet qui figure au cœur de la partie consacrée à Panthée font l'éloge des actions héroïques d'Abradate, les deux tercets exhortent Panthée à renoncer à son geste mortifère, lequel menace de faire sombrer son époux dans l'oubli : « Il vit en toy, cruelle, il peut en toy mourir / Et le fer inhumain qui va t'ouvrir les veines, / D'une seconde mort le va faire perir », p. 117.

¹⁷ SCUDERY, M. de, *Les Femmes illustres*, op. cit., p. 113.

¹⁸ Voir à ce propos DEJEAN, J., *Sapho. Les Fictions du Désir : 1546-1937*, Paris, Hachette, 1989 et RIGOLOT, F., *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Champion, 1997.

¹⁹ BELLEAU, R., « Traduction d'une Ode de Sapho », dans *Œuvres poétiques*, DEMERSON, G. (éd.), Paris, Champion, 1995, vol. 1, pp. 124-125.

²⁰ THEVET, A., *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes illustres*, Paris, Kervert, 1584.

²¹ KUIZENGA, D., « Les autres incipit : ouvertures des récits intercalés chez Lafayette, Scudéry et d'Urfé » in RODRIGUEZ, P., WEIL, M. (éd.), *Vers un thesaurus informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1991, p.199-215.

²² SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 2765.

²³ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 2775.

²⁴ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 2776.

²⁵ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 2826.

²⁶ GENETTE, G., op. cit., p. 384. Madeleine de Scudéry recourt régulièrement aux portraits contrastifs, procédé axiologique, source de comique, destiné à prôner certaines valeurs par opposition aux valeurs négatives correspondantes. Ainsi s'opposent dans l'« Histoire de Sapho », Phaon et Themistogène, galant spirituel et pédant rébarbatif, ainsi que Sapho et Damophile, poétesse modeste et talentueuse d'une part, et femme prétendument savante et ridicule de l'autre.

²⁷ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 3002.

²⁸ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 7172.

²⁹ L'auteur soutient en effet dans l'avertissement « Au Lecteur », in SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., que son « dessein » justifie une exploitation relativement libre des sources historiques, dont il relève précisément certaines contradictions. Il maintient la présence du

« vraisemblable » par rapport au « vrai », fondatrice de la distinction entre « Fable » et « Histoire » : « Vous pourrez, dis-je, voir qu'encore qu'une Fable ne soit pas une Histoire, et qu'il suffise à celui qui la compose de s'attacher au vray-semblable, sans s'attacher toujours au vray ». (p. 3) L'auteur semble par conséquent soucieux de distinguer ces deux genres : « c'est une Fable que je compose, et non pas une Histoire que j'écris » (p. 4) afin de cautionner la licence poétique prise à l'égard des sources.

³⁰ CHATELAIN, M.-C., op. cit., p. 55.

³¹ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., pp. 7176-77.

³² Il s'agit d'une légende séculaire remontant probablement au IV^e siècle av. J.-C. Voir WILLIAMSON, M., « Sapho and Phaon », in *Sappho's immortal daughters*, Londres, Harvard University Press, 1995, pp. 8-12.

³³ PENZKOFER, G., op. cit.

³⁴ BANGE, P., « L'ironie. Essai d'analyse pragmatique », in *L'Ironie. Linguistique et sémiologie*, n°2, Presses universitaires de Lyon, 1976. pp. 61-83.

³⁵ MOREL, J., « Quelques modes d'enchâssement dans Le Grand Cyrus », in *Les Trois Scudéry*, Actes du Colloque du Havre, NIDERST, A. (dir.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 367.

³⁶ BANGE, P., op. cit., p. 73.

³⁷ PENZKOFER, G., op. cit., p. 260.

³⁸ BOURSIER, N. « Le renouvellement des topoi d'ouverture et le passage du grand roman à la nouvelle chez Madeleine de Scudéry », op. cit., in RODRIGUEZ, P., WEIL, M. (éd.), op. cit., p. 127.

³⁹ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 2764.

⁴⁰ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., pp. 2744-2745.

⁴¹ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 6902.

⁴² SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 6918.

⁴³ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 7179.

⁴⁴ TIMMERMANS, L., op. cit., p.254.

⁴⁵ SCUDERY, M. de, *Artamène*, pp. 6903-6904 (portrait de Sapho) et p. 6944 (portrait de Phaon).

⁴⁶ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., pp. 6903-6904.

⁴⁷ SCUDERY, M. de, *Artamène*, op. cit., p. 7180.