Le Grand Cyrus de Scudéry et ses cabinets, une rhétorique de l'intériorité

Isabelle Ducharme
Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en langue et littérature françaises

Avril 2006

© Isabelle Ducharme 2006

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-27774-4
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-27774-4

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Dans l'espace public au XVII[e] siècle, l'étiquette est reine et détermine le paraître de l'être. Il n'en demeure pas moins que l'intérêt pour l'intériorité germe lentement avec l'avancée du siècle. C'est en marge d'une sphère sociale saturée qu'un processus d'intériorisation se fait jour. *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) de Madeleine de Scudéry en offre une peinture intéressante à travers la structuration des espaces et des lieux qu'il construit, comme le montre notre thèse. Cette dernière met en lumière l'idée voulant que l'intériorité se dévoile dans des lieux qui favorisent sa découverte. Prenant appui sur des ouvrages en topographie, en scénographie, et des textes portant sur des questions de rhétorique des passions et de sémiotique corporelle, notre analyse du *Grand Cyrus* éclaire le lien entre intériorité spatiale et intériorité humaine dans un rapport de correspondances réelles, symboliques et métaphoriques. Parce que le sujet scudérien ne peut jouir de ses passions sur la scène publique, obligé de taire ses sentiments devant autrui, tenu de garder pour lui le secret de ses réflexions, seuls l'isolement et le retrait en marge du monde extérieur lui paraissent favorables à l'exploration de sa vie intérieure, celle-là susceptible de le distinguer d'autrui.

Notre propos identifie les caractéristiques, les composantes et le rôle de cette sphère particulière investie par le sujet du *Grand Cyrus* lorsqu'il aspire à quelques instants de solitude. Nous montrons comment cette sphère, modelée dans le prolongement de l'espace et du lieu publics, est partout disponible, répondant à l'image du cabinet. Restreints, ces îlots propices à l'intériorité s'implantent au sein de la nature comme dans les lieux construits. Le sujet scudérien est là à l'abri des regards inquisiteurs, replié sur lui-même.

Alors que les abondants romans héroïques de la première moitié du XVII[e] siècle misaient principalement sur l'accumulation d'événements appelant une action incessante et que la seconde moitié du siècle voit l'émergence des romans psychologiques, *Le Grand Cyrus* de Scudéry constitue un maillon-charnière dans la production romanesque du siècle, à la croisée de deux points d'intérêt, faisant cohabiter extérieur et intérieur, extériorité et intériorité, paraître et être.

Abstract

In public space in the seventeenth century, etiquette reigned supreme; it determined the being's seeming. And yet, we can nevertheless see, when we look back, that an interest in interiority developed — however slowly — as the century progressed. In the margins of a saturated social sphere, a process of interiorization began. My dissertation shows that *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) by Madeleine de Scudéry presents, through the places and spaces that it constructs, an interesting view of interiorization. I aim to shed light on the idea that interiority unveils itself in places that favour its discovery. Drawing on works on topography, on scenography, on rhetoric of the passions, and on the semiotics of the body, my analysis of *Grand Cyrus* shows the link between spatial interiority and human interiority in a network of real, symbolic, and metaphoric correspondences. The Scuderian subject is obliged, when in the presence of others, to conceal feelings; he or she is not able to indulge these feelings on the public stage. So, instead, this subject holds in, and keeps for him or herself, the secret of his or her reflections. Thus, only isolation and retreat to the margins of the external world seem, to such a subject, favourable to exploration of the inner life — which life is something that distinguishes the self from the other.

I identify, in my thesis, the characteristics, the components, and the role of this particular sphere inhabited by the subject of *Grand Cyrus* when he or she tries to enjoy a few instants of solitude. Responding to the image of the castle "closet", I show how this sphere is available everywhere, as an extension of public spaces. When necessary, these islets that favour interiority can be imagined in nature as well as in constructed (architectural) space. There, the Scuderian subject is sheltered from the inquisitive gaze, folded in on itself.

While the many heroic romances of the first half of the seventeenth century mainly emphasized events and action, and the second half of the century saw the emergence of the psychological novel, in Scudéry's *Le Grand Cyrus* we see a watershed moment. Located between two points of interest, this work has exterior live with interior, exteriority with interiority, seeming with being.

Remerciements

C'est avec chaleur que j'adresse mes premiers remerciements à Diane Desrosiers-Bonin, ma directrice de thèse. Il y a des qualités d'esprit auxquelles le cœur n'est pas étranger; le vérifier est toujours un bonheur et une leçon... Son soutien perpétuel, ses conseils justes, de bon aloi et d'une grande rigueur ainsi que sa présence compétente et encourageante m'ont été d'un grand secours au cours des dernières années. Elle fut pour moi une source d'inspiration, à bien des niveaux.

Je me dois de remercier l'Université McGill et le Département de langue et de littérature françaises ainsi que ses directeurs pour leur confiance et leur appui financier au fil des années. De plus, ma thèse n'aurait peut-être jamais vu le jour sans la contribution financière des organismes subventionnaires que sont le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Je les remercie.

Merci à ces gens formidables dans ma vie qui m'ont aidée à garder le sourire tout au long de ce parcours. Un clin d'œil «aux filles», Val, Andrée et Christine, avec qui j'ai passé des heures délirantes de bavardage et de fous rires... le temps de sortir le nez derrière le livre. Je pense également à Geneviève, une amie sincère qui sait ce qu'il en coûte de faire de telles études. Je ne pourrais oublier Audrey, ma plus vieille et fidèle amie, qui a écouté depuis toujours les péripéties de mes humeurs changeantes! Elle fut tenace. Un clin d'œil à Janie, qui est une eau tranquille près de moi depuis longtemps. Un merci particulier à Monsieur et Madame Neveu dont les encouragements m'ont été si précieux. Puis, à Georges, sans qui j'aurais peiné pour rédiger cette thèse...

Si les études doctorales en sont qui plongent dans une profonde solitude intellectuelle, la vie reste belle par la présence de ces êtres dont je ne saurais me passer, ceux qui me font sentir vivante et pleinement aimée. Je pense tout d'abord à Jean-Luc et Francine, mes parents, qui ont entendu parler par bribes de mes recherches et m'ont toujours crue capable de réussir. Pour leur amour inconditionnel et leur présence irremplaçable, je les embrasse très fort. Je n'oublie pas mes deux frères, Marc-André et Michel, qui sont mon réconfort complice, pour toujours. Ils

sont ceux qui me forcent à me surpasser aujourd'hui plus qu'hier, moins que demain. Je suis spécialement reconnaissante à Michel pour son écoute attentive lorsque les doutes intellectuels m'ont envahie, pour ses bras qui ont transporté courageusement nombre de briques de la bibliothèque jusque sur ma table de travail, pour ses lectures attentives et ses commentaires partagés patiemment. Enfin, à l'homme de ma vie, Stéphane, pour sa bonne humeur de tous les jours, son amour solide et tendre, sa compréhension et ses incroyables paroles auxquelles je finis par croire...

Table des matières

Résumé i
Abstract ii
Remerciements iii

Introduction
***Le Grand Cyrus* de Scudéry et ses cabinets, une rhétorique de l'intériorité**
Un sujet méconnu... 1
Une écrivaine, une œuvre oubliées... 4
Le Grand Cyrus et ses commentateurs 14
Lieux et espaces dans l'œuvre de Scudéry vus par la critique . .17
De «Méconnaissance» à «Connaissance» : la nouveauté d'un sujet . .19
Un intérieur pour l'intériorité 22
De l'extérieur vers l'intérieur 26

Chapitre 1
Le *Grand Cyrus* et ses espaces de société : l'individu pour autrui
Être pour les autres, être avec les autres 29
Les espaces et leur «société» 31
1. L'individu et l'autre 32
1.1. La figure royale et le/son sujet 32
1.1.1. À proximité du roi : honneur et soumission . . .34
1.1.2. Le maître-mot : l'autorité du maître-roi . . .36
1.2. Les espaces et l'amour : l'influence de la personne aimée . .43
1.2.1. Commander l'éloignement 43
1.2.2. Auprès de sa maîtresse 51
1.2.3. Un doublé : conquête de l'espace et du cœur . . .56
1.3. Ces espaces qui font l'étranger 59
1.3.1. L'individu, un étranger... 60
1.3.2. Au contact de l'étranger... 69
2. Les ordres sociaux... l'individu ou le groupe 75
2.1. L'individu et la noblesse de cour 77
2.1.1. Une sélection particulière 78
2.1.2. La civilité et l'honneur 85
2.1.3. Espace de divertissements, de visites, de rencontres, de nouvelles 87
2.2. L'individu et la noblesse d'épée 90
2.2.1. Honnête homme et guerrier 91
2.2.2. Obéissance, fidélité et confiance : la noblesse d'épée aux armes 95
2.2.3. Fraternité et civilité militaires 98

2.3. Le tiers état vu comme un moindre tiers 100
2.3.1. La prédominance du collectif 101
2.3.2. La voix du peuple 107
Conclusion. Faire que les autres soient contents de soi et d'eux-mêmes, dirait La Bruyère 110

Chapitre 2
Les espaces de nature : les intérieurs d'un extérieur
Entre activité et passivité : ce que permettent les espaces de nature . .113
Espaces de nature et nature des espaces 115
2.1. Un besoin naturel de recueillement 121
2.1.1. La nature de l'indéterminé : solitude à la campagne . .121
2.1.2. Regard sur la campagne : rêverie et regard sur soi . .129
2.1.3. L'isolement de nature, une question d'habitude . .131
2.1.4. Une montagne, un bois : ces espaces indéfinis d'errance .135
2.2. Construction d'un décor d'intériorité : les lieux-cabinets naturels .139
2.2.1. Cet univers de rochers : de l'extérieur vers l'intérieur . .139
2.2.1.1. Par-delà ce mur de roc, au-delà de cette barrière naturelle 140
2.2.1.2. Dans un prolongement : l'intérieur du caché .150
2.2.1.3. Une intériorité tout en profondeur . . .153
2.2.2. L'Arbre, les arbres : pour une retraite obscure . .157
2.2.2.1. Pour une atmosphère feutrée : obscurité et ombrage 159
2.2.2.2. Au pied de l'arbre, le sujet s'enracine . .166
2.2.3. Sur la route de... 172
2.2.3.1. Le chemin, un entre-deux signifiant . . .173
2.2.3.2. Linéarité ou labyrinthe : route au singulier ou au pluriel 179
2.2.4. À l'image de l'eau 183
2.2.4.1. À la claire fontaine... 184
2.2.4.2. Source et torrent : la vive intériorité . . .196
Conclusion. Nature «intime», nature humaine 199

Chapitre 3
Le monde intérieur du cabinet
Le cabinet, une intériorité qui se construit 203
1. Variations sur la scène du cabinet : un lieu au cœur du monde . .206
1.1. Les cabinets en réponse à diverses aspirations 207
1.1.1. Côté jardin : au bout de l'allée, sous le couvert de l'allée .210
1.1.2. Le temple et ses contemplations 217
1.1.3. La tente : le lieu d'une identité en alternance . . .220
1.1.4. Chambre, compagnie et solitude 225

1.1.5. Solitude extrême : tombeau réel, tombeau symbolique .228
1.1.6. Le cabinet, un foyer particulier 232
2. Ce lieu au-delà, derrière les portes 240
2.1. Cabinet, cloisons et architecture close 241
2.1.1. Séparation à l'égard du «social» 241
2.1.2. Se découvrir de l'«intérieur» 242
2.1.3. Un lieu de choix, une intériorité accessible et entendue .248
2.2. Une porte, une entrée pour et vers soi 253
2.2.1. Vers un lieu toujours plus étroit : vers soi . . .254
3. L'intimité matérielle : composition du cabinet 259
3.1. Ce lieu intérieur et ses objets 259
3.1.1. Asseoir l'intériorité 260
3.1.2. À la lumière de... 265
3.1.3. Mettre sur la table 269
3.1.4. Au creux du lit 274
3.2. Le secret et le caché (la cassette, la grille, le coffre) . . .283
3.2.1. Coffre et cassette, un creux d'intériorité . . .283
3.2.2. Une fenêtre et sa grille 288
4. Le cabinet et ses prolongements d'intériorité 291
4.1. Balcon et terrasse : l'ouverture vers l'immensité . . .292
4.2. Une fenêtre qui ouvre sur soi 297
Conclusion. De la façade à la crypte 300

Conclusion
L'arrivée en fin de parcours 303

Annexe
L'essentiel de la critique scudérienne passée en revue : un complément .315

Bibliographie
I. Corpus des œuvres de Madeleine de Scudéry 323
A) Œuvre romanesque à l'étude 323
B) Autres œuvres romanesques 323
C) Œuvres diverses 324
II. Corpus de textes avant le XVIII[e] siècle 324
III. Corpus critique (sur Madeleine de Scudéry et son œuvre). . .326
IV. Corpus théorique 348

Introduction
Le Grand Cyrus de Scudéry et ses cabinets, une rhétorique de l'intériorité

O que j'aime la solitude !
Que ces lieux sacrés à la nuit,
Éloignés du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiétude !
Saint-Amant, *La Solitude*

Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls :
de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, les femmes,
l'ignorance, la médisance, l'envie, l'oubli de soi-même et de Dieu.
La Bruyère, *Les Caractères*, «De la Cour», n° 99

Solitude où je trouve une douceur secrète
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais.
Jean de La Fontaine, *Le Songe d'un habitant du Mogol*

Un sujet méconnu...

Le Grand Siècle se comprend à travers toute une série d'oppositions que les contemporains tentent de réconcilier et d'apories qu'ils s'efforcent de dépasser. À son image, la littérature du siècle se définit aussi à travers tout un ensemble de polarités : raison ou passion, silence ou conversation, être ou paraître[1]. Qu'elle soit descriptive, narrative ou morale, apaisante, troublante ou inquisitrice, cette littérature met en scène ces contraires et éclaire les tensions qu'ils génèrent. Une des polarités essentielles marquant le siècle comme ses écrits oppose le public et le privé.

Au XVII[e] siècle, la seule présence sur la scène publique importe et confère une valeur aux individus. Le privé s'en trouve presque entièrement occulté[2]. Dans cet

---

[1] Baltasar Gracián écrivait d'ailleurs à cette fin que «[l]es choses ne passent point pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles paraissent être. Savoir faire, & le savoir montrer, c'est double savoir. Ce qui ne se voit point, est comme s'il n'était point» (*L'Homme de cour*, traduit par Amelot de la Houssaie [1647], introduction par André Rouveyre, Paris, Bernard Grasset, 1924, «Les Cahiers Verts», p. 100).

[2] «Qui dit privé, dit séparation par rapport à la collectivité, mise à distance de l'univers public, solitude et re-centration sur soi ou définition d'un cercle d'intimité. [...] l'intimité, pour sa part, renvoie au sujet qui, sur le mode privatif, se soustrait au regard public pour accomplir des activités ou vivre des expériences qui ont du sens, tout particulièrement pour lui» (Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 16). Lire aussi, de la même auteure, *Psychologie de la maison. Une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999.

La définition du terme «privé» (ou particulier) se trouve donc consubstantielle à celle du

esprit, plusieurs œuvres du siècle projettent l'image d'individus modelés par toute une gamme de déterminismes sociaux. En évoluant sur la scène du monde, là où tous s'épient, où les corps se conforment à un idéal[3], ils deviennent l'objet de regards incisifs. Visages et corps se font signe, s'offrant au décryptage et à l'interprétation. Modulés par la contrainte du «paraître», ces personnages se donnent à voir, simulent et dissimulent, dans le respect des prescriptions sociales qui leur sont imposées. Ils cachent alors la part d'eux-mêmes qui les distingue d'autrui et qui traduit leurs volontés personnelles; le particulier «s'anonymise»[4]. Toutefois, c'est dans la solitude que cette facette intérieure et singulière de l'être peut s'exprimer.

Le tracé diffus, en pointillé, de l'être particulier prend forme lorsque le personnage se retire en marge du bouillonnement mondain et social, lorsqu'il réfléchit et s'intéresse à ses sentiments, à ses désirs. Nous voici face à l'humanisation du personnage, ce que Paul Bénichou considère comme la «démolition du héros[5]», lequel se trouve dès lors influencé, lorsqu'il est seul avec lui-même, par des changements d'humeur, des tourments passionnés, des emportements fougueux hors de son contrôle. Il devient lentement un «agent humain», pour emprunter l'expression

---

«public», alors que l'intimité se définit en elle-même par rapport à l'expérience individuelle du sujet. Dans le cadre de notre étude, l'emploi du mot «privé» renvoie au domaine du «particulier», appellation effective au XVII[e] siècle.

[3]Dans *La Construction sociale du corps*, Christine Detrez fait voir de quelle manière le corps réel et le corps idéal relèvent de concepts antithétiques. Le premier se rapporte à la nature brute, non socialisée; le second, selon sa définition, répond à «l'ensemble des représentations du corps d'une société donnée, à un moment donné : le paysage des représentations ne pose pas simplement un décor imaginaire et mental où évoluerait l'individu de chair et de sang, mais conditionne, par les valeurs qui le sous-tendent, nombre de ces pratiques les plus quotidiennes» (Paris, Seuil, 2002, «Points Essais», p. 122).

[4]Jean Starobinski précise que cet «être extériorisé, qui se conforme aux injonctions de la gloire et du devoir, n'est cependant pas moins authentique que l'être passionnel condamné au secret. Car ce qui se dédouble ici, ce n'est pas un être vrai et un paraître mensonger, mais une part de l'être qui a droit d'apparaître au grand jour, et une autre part à laquelle ce droit est refusé. Les deux sont également chargées de passion. Seulement un choix de valeur où s'exprime le "contrôle social" a décidé de ce qui sera montré et de ce qui sera caché» (*L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, «Tel», p. 49).

[5]Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 157.

de Charles Taylor, développant progressivement «le sens de l'intériorité, de la liberté, de l'individualité[6]», entre autres.

Au XVII[e] siècle, le particulier ne peut être pensé qu'en complémentarité avec la sphère publique, dans un mouvement d'éloignement, en quelque sorte, face au monde extérieur. À ce titre, la solitude est la clé de voûte de l'intériorité. À univers différents, lieux différents, attitudes différentes, êtres différents. Se trace ainsi l'une des voies incontournables pour cerner la fonction du lieu et de l'espace par rapport au sujet : «[l]a matière est métaphore de l'esprit, précise Patrick Dandrey. En termes d'anthropologie et de science de l'intime, l'espace spirituel et moral doit, faute de mieux, être nommé, analysé, décrypté par analogie avec l'espace concret[7]». En orientant notre propos dans cette direction, tout en nous montrant attentive au comportement de l'individu qui s'isole, nous reconstruirons, pour la littérature du XVII[e] siècle (en quelque sorte), ce lieu favorable à la sensibilité intérieure[8]. C'est seulement une fois ancré dans ce lieu «pour lui» que le sujet du XVII[e] siècle pourra être considéré, dans une certaine mesure, comme «une intériorité moderne, [avec] le sentiment qu['il] a de lui-même en tant qu'être doté de profondeur intérieure[9]».

Malgré l'intensité de la vie publique dans la littérature du XVII[e] siècle, celle-ci s'intéresse néanmoins de plus en plus à l'individu et à sa psyché, surtout dans la seconde moitié du siècle. Parce que certaines œuvres majeures s'ingénient à éclairer la complexité psychologique des personnages et leurs passions, Béatrice Guion

---

[6]Charles Taylor, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 2003, «Boréal compact», p. 9.

[7]Patrick Dandrey, «Espaces et littérature au XVII[e] siècle : à propos des jardins», *Études littéraires, Espaces classiques*, Patrick Dandrey (dir.), vol. XXXIV, n[os] 1-2, hiver 2002, p. 9.

[8]À ce sujet, lire l'étude de Florence Lotterie, *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998.

[9]Charles Taylor, *Les Sources du moi*, p. 10. Dans ce même esprit, dès les premières lignes de la préface de son ouvrage, Mitchell Greenberg écrit : «In the general revolution of sensibility that occurred during the seventeenth century, the modern "subject", characterized most forcefully as a "psychological" interiorized being, as a privatized sense of the self, was given its first delineation» (*Subjectivity and Subjugation in Seventeenth-Century Drama and Prose. The Family Romance in French Classicism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, «Cambridge Studies in French», p. xi).

conclut que «[l]e XVII[e] siècle apparaît comme une culture de l'intériorité [...] qui prend pour objet quasi exclusif l'homme et le cœur humain[10]». Dans cette optique, suivant une approche «proxémique[11]», notre propos mettra en lumière l'expérience intérieure des sujets romanesques du XVII[e] siècle, plus spécifiquement ceux d'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) de Madeleine de Scudéry, au cœur des lieux particuliers. Simultanément, nous confirmerons les propos de Roland Bourneuf selon lesquels «[l]a mise à jour de certaines constantes dans l'utilisation des lieux autorise à poser comme hypothèse l'existence d'un "schéma" ou d'un "système spatial"[12]». En nous basant sur de récentes études en topographie et en scénographie ainsi que sur les principes généraux relatifs à la rhétorique des passions et la sémiotique corporelle, nous mettrons en relief l'idée selon laquelle cette œuvre scudérienne construit l'intériorité individuelle de manière parallèle à la structuration de l'intériorité spatiale et que l'une l'autre s'interpellent par réciprocité.

Une écrivaine et une œuvre oubliées...

L'œuvre de Madeleine de Scudéry constitue un jalon marquant pour l'histoire de la littérature. Avec *Le Grand Cyrus* qui figure en deuxième place dans la chronologie de ses ouvrages romanesques, après *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, elle

---

[10]Béatrice Guion, «Représentation de l'espace intérieur à Port-Royal», *Études littéraires, Espaces classiques*, p. 39. Par exemple, l'abondance des écrits à teneur morale et spirituelle venant avec la seconde moitié du siècle confirme cet intérêt grandissant pour l'intériorité. À ce sujet, on consultera notamment les études de Mino Bergamo, *L'Anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon* (Grenoble, Jérôme Millon, 1994) et de Benedetta Papasogli, *Le "Fond du cœur". Figures de l'espace intérieur au XVII[e] siècle* (Paris, Honoré Champion, 2000) ainsi que l'article de la même auteure «L'espace intérieur de l'anatomie de l'âme» (*XVII[e] siècle*, n° 202, janvier-mars 1999, p. 125-134).

[11]Le terme «proxémie» est un néologisme qu'Edward Hall définit comme «l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de l'espace par l'homme» (*La Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, «Intuitions», p. 129).

[12]Roland Bourneuf, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, vol. III, n° 1, avril 1970, p. 84.

ouvre la voie à l'émergence des romans psychologiques[13] et à l'avènement des grandes questions entourant l'intimité qui fleuriront à l'aube et tout au long du XVIII[e] siècle. Elle s'intéresse à l'anatomie des passions, du cœur, de l'âme, «en arrêtant l'action pour "inventorier le contenu d'une conscience" (H. Coulet)[14]». Elle s'immisce dans les profondeurs de l'individu avec une acuité nouvelle. Elle développe l'idée d'une avancée (descente) dans le silence des secrets humains en se montrant transparente à l'égard du fait que «tout être est une énigme, un "chiffre" (Gracián) à décoder[15]»; elle défriche le terrain qu'exploreront les œuvres morales de la seconde moitié du XVII[e] siècle.

Si, parmi le répertoire littéraire du XVII[e] siècle, l'œuvre de certaines écrivaines — pensons aux écrits de Madame de La Fayette par exemple — a été minutieusement décortiquée et analysée, celle de Scudéry n'a pas fait l'objet de la même enquête. Pourtant, «[u]niversellement reconnue comme la première poétesse et romancière de son temps[16]», Scudéry représente une figure féminine et littéraire centrale du siècle. Auteure prolifique et indépendante d'esprit, salonnière renommée pour ses Samedis, célibataire respectée et dont le discours peut être qualifié de pro-

---

[13]Anne E. Duggan remarque que «[a]lthough her novels appear archaic and inaccessible to a contemporary readership, they were the talk of *la cour et la ville* in seventeenth-century Paris, and paved the way for other novelists, from Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette, to Jean-Jacques Rousseau» (*Salonnières, Furies and Fairies. The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Delaware, Newark/University of Delaware Press, 2005, p. 13). Des années auparavant, Victor Cousin écrivait à propos de M. de Scudéry qu'elle «[était] la créatrice d'un genre, le roman psychologique, comme on dit aujourd'hui» (*La Société française au XVII[e] siècle d'après* Le Grand Cyrus *de Mlle de Scudéry*, volume 2, Paris, Didier et Cie libraires et éditeurs, 1858, p. 124-125 et «Mademoiselle de Scudéry et sa société, d'après le *Grand Cyrus*», *Journal des Savants*, avril 1858, p. 240-241).

[14]Louis van Delft cite Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, «U», p. 177, dans *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, «Perspectives littéraires», p. 13.

[15]Louis van Delft, «Littérature et anthropologie : le "caractère" à l'âge classique», dans *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982, p. 114.

[16]Claude Maignien dans l'introduction des *Femmes illustres ou les Harangues heroïques* (1642) de Madeleine de Scudéry (Paris, Éditions Côté-femmes, 1991, p. 19).

féminin[17], cette «Souveraine des Précieuses[18]» apparaît en quelque sorte comme une exception, car, au XVII[e] siècle, «on ne pardonnait point aux femmes de s'instruire[19]». Si, à cette époque, les femmes étaient donc réduites «à rougir de leurs connaissances[20]», Scudéry, pour sa part, n'en flamboie pas moins par sa culture et son érudition[21], forçant dans une certaine mesure l'estime : «when one comes to the full realization that she was one of the most knowledgeable women in French history, and the most acclaimed novelist of her time, the attitude of condescension quickly turns into one of respect and admiration[22].» Seuls quelques-uns de ses contemporains s'en sont moqué[23], comme Nicolas Boileau, par exemple, dans sa *Seconde Satire*, qui a

---

[17]Bien que «le terme [féminisme] n'existât pas au XVII[e] siècle, Madeleine en aurait été l'admirable figure de proue», précise Constant Venesœn («Madeleine de Scudéry et la "Deffense du sexe"», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIII, n° 25, 1986, p. 126). Carlo François évoque aussi le rôle de Scudéry dans le développement des vues pro-féminines du siècle («Madeleine de Scudéry», dans *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII[e] siècle*, Birmingham, Summa Publications, 1987, p. 33-37). Les ouvrages de Carolyn C. Lougee (*Le Paradis des Femmes*, Princeton, Princeton University Press, 1976) et d'Ian Maclean (*Woman Triumphant - Feminism in French Literature (1610-1652)*, Oxford, Clarendon Press, 1977) éclairent cette pensée pro-féminine du XVII[e] siècle.

[18]Expression rappelée par Philippe Sellier, «"Se tirer du commun des femmes" : la Constellation précieuse», dans *L'Autre au XVII[e] siècle*, Actes du IV[e] colloque du Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle (23-25 avril 1998), Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 1999, «Biblio 17», p. 314. Sur la préciosité, on se reportera à l'étude de Myriam Maître (*Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII[e] siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, «Lumière classique») et à l'ouvrage de Roger Duchêne, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001.

[19]Il s'agit d'une formulation d'Antoine Thomas reprise dans *Qu'est-ce qu'une femme?* (ouvrage présenté par E Badinter, Paris, P.O.L., 1989, p. 142).

[20]*Ibid.*, p. 142.

[21]Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 76, 113-118, 222, 326-329, 332-333, 362-365.

[22]Nicole Aronson, *Mademoiselle de Scudéry*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 157.

[23]Sur la question de la réception contemporaine des œuvres de Scudéry, on lira «L'illustre Romaniste et le misérable satiriste» de Nicole Aronson (*Œuvres et critiques : Revue internationale de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. XII, n° 1, 1987, p. 85-92), où Boileau est décrit comme satiriste plutôt que comme cynique, ainsi que le texte d'Alain Niderst, «Madeleine de Scudéry de 1660 à 1789», *Œuvres et critiques : Revue internationale de la réception*

raillé sa prolixité. Si ses moqueries ont visé Georges de Scudéry, le frère, nul ne doute plus aujourd'hui qu'elles se soient adressées, par ricochet, à Madeleine, à qui nous devons les romans-fleuves :

> Bienheureux Scuderi dont la fertile plume
> Peut tous les mois sans peine enfanter un volume !
> Tes écrits, il est vrai, sans art & languissans,
> Semblent estre formez en dépit du bon sens :
> Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
> Un Marchant pour les vendre, & des Sots pour les lire[24].

Quant à Tallemant des Réaux, il laisse méchamment «sous-entendre» que «Dieu avait fait suer de l'encre à Mademoiselle de Scudéry, qui barbouillait tant de papier[25]».

Malgré tout, elle s'est mérité, de son vivant, plusieurs honneurs, dont une pension de Louis XIV. Bien qu'elle n'ait jamais été admise à l'Académie française, en dépit de certains pourparlers[26], elle a toutefois été distinguée par l'Académie Ricovrati de Padoue qui lui assigna le joli titre de «muse universelle[27]». Tout au long de sa vie, elle hérita également des noms d'«Illustre Sapho», de «Dixième Muse», de «Calliope des Marais», autant d'épithètes qui peuvent faire sourire, mais qui traduisent néanmoins une admiration partagée et répandue. Ainsi enveloppée dans

---

critique des œuvres littéraires de langue française, vol. XII, n° 1, 1987, p. 31-41, qui fait état de la réception *post mortem* du corpus scudérien.

[24]Nicolas Boileau-Despréaux, *Satires*, Albert Cahen (éd.), Paris, Droz, 1932, p. 44.

[25]Tallemant de Réaux, *Historiettes*, volume 2, Paris, Gallimard, 1960, «Pléiade», p. 689.

[26]Joan DeJean rappelle que «dans les années 1650, deux académiciens, Ménage [...] et Charpentier [...] posèrent la candidature d'un certain nombre de femmes à l'institution. À la tête de cette liste figurait Madeleine de Scudéry, qui reçut en 1671 (en guise de prix de consolation?) le premier prix d'éloquence de l'Académie pour son "Discours sur la Gloire"» («Amazones et femmes de lettres : pouvoirs politiques et littéraires à l'âge classique», dans *Femmes et pouvoir sous l'Ancien Régime*, Danielle Haase Dubosc et Éliane Viennot (dir.), Paris, Éditions Rivages, 1991, p. 167).

[27]Enid Paul Mayberry Senter, «Madeleine de Scudéry», *Belles Lettres*, vol. II, n° 3, janvier-février 1987, p. 12.

une «aura de prestige», Madeleine de Scudéry mourut à l'âge de 94 ans, «chargée de gloire et d'ans[28]».

Néanmoins, elle fut rapidement déclassée dans l'histoire littéraire, confinée dans l'ombre des grands du XVII[e] siècle. Plusieurs paraissent toutefois oublier que Scudéry eut une plume dont l'encre intarissable fit les délices de «nos» classiques. Aussi semble-t-elle avoir été l'une de «leurs» classiques :

> the novels of Mlle de Scudéry were at the top of the bestseller list, and they were read by everyone from Corneille to Mme de Lafayette and from Pascal to Mme de Sévigné. This alone is reason enough to rescue them from obscurity. How can we remain indifferent to material that once fascinated, and most likely influenced, many authors of the seventeenth century whom we now study so closely[29]?

Puis le temps a passé. Avec sa mort, ses écrits, satirisés, au nombre desquels figure *Le Grand Cyrus*, semblent avoir sombré dans un réel sommeil séculaire, reposant sur quelques rares rayons de bibliothèques. Le pessimisme «endeuillé» dans les propos de Robert Harvard de la Montagne à leur sujet, au début du XX[e] siècle, laisse même entendre qu'«il n'y en a eu, comme aurait dit Mme de Sévigné, que pour un déjeuner de soleil[30]». Encore en 1990, Constant Venesœn considérait que son œuvre,

---

[28]Georges Mongrédien, «Madeleine de Scudéry», dans *Les Précieux et les précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 118. Née en novembre 1607, elle mourut à l'aube de ses 94 ans, le 2 juin 1701.

[29]Nicole Aronson, *Mademoiselle de Scudéry*, p. 9. Le même jugement a aussi été formulé par Joanne Davis dans *Mademoiselle de Scudéry and the Looking-Glass Self* (New York, Peter Lang, 1993, «Currents in Comparative Romance Languages and Literatures», p. 5). Plusieurs études ont d'ailleurs été entreprises pour souligner les similitudes entre les écrits de Scudéry et certains textes qui leur étaient contemporains. Pensons aux quelques travaux de Nicole Aronson, Henri Cottez, Alain Niderst, J. H. Whitfield qui ont cherché à rapprocher des passages des romans scudériens et quelques pièces de Molière, alors que Roger Francillon, Françoise Gevrey et Patricia Hannon, également adeptes de l'approche intertexuelle, ont comparé en parallèle les productions de Scudéry et celles de Mme de Lafayette. Ces études sont toutes mentionnées en bibliographie.

[30]Robert Harvard de la Montagne, *Mademoiselle de Scudéry*, Paris, Lethielleux, 1913, «Femmes de France», p. 97.

«"dévorée" en son temps, est devenue une denrée littéraire que l'on ne déguste plus que par petites bouchées. Le repas pantagruélique est devenu collation[31].»

Pourtant, il y a quelque trente ans, et plus particulièrement depuis le colloque du Havre organisé par Alain Niderst en 1991, consacré exclusivement aux Scudéry (Georges, son épouse Marie-Madeleine et Madeleine elle-même)[32], les critiques, emportés par un nouvel élan, ont repris leurs lectures pour dépoussiérer les œuvres aux proportions gigantesques de la sœur, qualifiées sans exagération de «véritables morceaux de bravoure», imposants en simples termes quantitatifs[33]. Pas étonnant que certains les considèrent même comme des «monstres de la littérature[34]». Cette nouvelle critique, encore jeune, s'est d'abord intéressée à cerner la vie et la personnalité de l'auteure, à mettre un visage sur son entourage, à déterminer la composition de ses Samedis. Parmi les commentateurs qui ont fait œuvre de pionniers en ce domaine, mentionnons entre autres les Nicole Aronson, Barbara Cison, Delphine Denis, Barbara Krajewska, Dorothy McDougall, Jean Mesnard et Alain Niderst[35]. Ces fondations une fois jetées, les commentateurs ont pu

---

[31]Constant Venesœn, «Mademoiselle de Scudéry», dans *Études sur la littérature féminine au XVII^e siècle (Mlle de Gournay, Mlle de Scudéry, Mme de Villedieu et Mme de LaFayette)*, Birmingham, Summa Publications, 1990, p. 43-44.

[32]De ce colloque a résulté une compilation intitulée *Les Trois Scudéry*, dirigée par Alain Niderst (Paris, Klincksieck, 1993). En 2002, s'est déroulé dans cette même veine un autre colloque, mais cette fois exclusivement consacré à Madeleine de Scudéry. Cette rencontre a donné lieu à l'ouvrage *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, paru sous la direction de Delphine Denis et Anne-Elisabeth Spica (Arras, Artois Presses Université, 2003, «Études Littéraires»).

[33]Georges Mongrédien a établi une bibliographie des œuvres de Madeleine de Scudéry («Bibliographie des œuvres de Georges et Madeleine de Scudéry», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XL, 1933, p. 224-236, 412-425, 539-565); Chantal Morlet-Chantalat en a proposé une bibliographie critique (*Madeleine de Scudéry*, Paris/Rome, Memini, 1997, «Bibliographie des écrivains français»).

[34]Voir les propos d'É. Balmas, «Les Scudéry et l'Italie», dans *Les Trois Scudéry*, p. 136. «[L]e nombre de pages atteint par les quatre romans, 29 931, constitue un obstacle jugé quasi insurmontable» (René Godenne, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, «Publications romanes et françaises», 1983, p. 12).

[35]Pour les titres des livres et articles qu'ils signent, on consultera la bibliographie.

entreprendre le déchiffrement progressif des œuvres, alors que les avenues d'analyse se multipliaient à souhait.

Les commentateurs s'accordent de plus en plus pour soutenir l'idée d'une «maternité» et non d'une «paternité» des romans scudériens. En effet, la majorité (sinon la totalité d'entre eux) font de Madeleine de Scudéry leur seule auteure. Ainsi en est-il pour *Ibrahim* (1649), *Le Grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie* (1654-1660). Considérant l'unité qui régit l'ensemble de l'œuvre (incluant romans et nouvelles), nous souscrivons à la thèse commune voulant que la sœur soit l'auteure unique notamment du *Cyrus*[36]. Nathalie Grande précise même que

> [q]uand Mlle de Scudéry signe son œuvre du nom de son frère, c'est donc un secret de Polichinelle qui ne trompe personne dans le microcosme informé des cercles littéraires parisiens. En outre le nom de "Scudéry" qui figure sur la page de garde signe la provenance de l'œuvre, comme le nom du chef d'un atelier de peinture signait l'œuvre à laquelle il n'avait contribué que pour une part mineure souvent. De ce point de vue, on pourrait considérer que le nom de Scudéry ne désignait pas seulement la personne de Georges, mais encore le lieu, l'école d'inspiration, à la fois salon familial et atelier d'écriture, où furent effectivement élaborés les romans[37].

Joan DeJean propose, quant à elle, une hypothèse singulière concernant la possibilité d'une écriture collective pour certains écrits : «La critique semble n'avoir presque jamais envisagé la possibilité d'un type de collaboration étendue à un plus grand

---

[36]Bien que longtemps voilé derrière un «pseudo-pseudonymat», [précise Nathalie Grande («Des auteurs honteux? Éthique et pratique de l'auctorialité chez les romanciers du XVII^e siècle», dans *Une Histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?*, Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2001, p. 137], parce que *Le Grand Cyrus* porte la signature de Georges, le nom de Madeleine de Scudéry est dorénavant celui à qui l'on attribue, presque sans dissidence, la «maternité» de l'œuvre. On peut également lire à ce sujet *The Cyrus and The Clélie of Mademoiselle de Scudéry as Reflections of XVII Century Life, Ideas, and Manners*, une thèse de Lawrence Wilson (Minnesota, University of Minnesota, 1941, p. 11).

[37]Nathalie Grande, *Stratégies de romancières. De* Clélie *à* La Princesse de Clèves *(1654-1678)*, Paris, Honoré Champion, 1999, «Lumière classique», p. 287. Voir également son article «Stratégie d'écriture : la carrière de Madeleine de Scudéry», dans *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, Actes du V^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle (28-30 octobre 1999), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 2000, «Biblio 17», p. 191.

nombre de membres et d'une nature plus difficile à définir[38].» Par ailleurs, en ce qui a trait à la rhétorique de modestie des femmes écrivains du XVII[e] siècle, à laquelle s'est peut-être pliée Scudéry en publiant sous le nom d'emprunt de son frère, Linda Timmermans remarque qu'elle répondait simplement aux bienséances de l'époque[39].

Évoquer Madeleine de Scudéry, c'est penser en tout premier lieu à sa *Clélie. Histoire romaine*, dix volumes parus de 1654 à 1660. Roman parsemé d'histoires enchâssées, où se côtoient longs portraits galants et descriptions chargées, *Clélie* est essentiellement connue, d'une part, pour sa *Carte de Tendre* (qui donna lieu à la non moins connue «Querelle des Cartes[40]») et pour les multiples conversations[41] auxquelles s'adonnent joyeusement les personnages, d'autre part. D'abord, la célèbre *Carte*, qui propose, sous le mode figuratif-allégorique, un parcours montrant la voie

---

[38]Joan DeJean, «De Scudéry à La Fayette : la pratique et la politique de la collaboration littéraire dans la France du dix-septième siècle», *XVII[e] siècle*, vol. CLXXXI, n° 4, oct.-décembre 1993, p. 679. L'étude d'Elisa Biancardi s'oriente dans la même direction («Madeleine de Scudéry et son cercle : spécificité socioculturelle et créativité littéraire», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXII, n° 43, 1995, p. 415-429).

[39]Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715)*, p. 215. Elise J. Mitchell développe un propos similaire (*Les Utopies féminines au XVII[e] siècle : une question de genre* (mémoire de maîtrise, Victoria, University of Victoria, 1997, p. 33). Dans ses *Historiettes*, Tallemant des Réaux soutenait déjà que Madeleine «trouvait fort à propos, par modestie, ou à cause de la réputation de son frère, car ce qu'il faisait quoiqu'assez méchant, se vendait assez bien, de mettre ce qu'elle faisait sous son nom» (volume 2, p. 688).

[40]La création de cartes imaginaires devient un réel phénomène de 1650 jusque vers 1670 (pensons à celles de l'abbé d'Aubignac ou de Tristan l'Hermite). Si des contemporains de Scudéry lui dénièrent l'originalité de sa carte, revendiquant à leur compte cette initiative littéraire, des commentateurs actuels, dont Alain-Marie Bassy, soutiennent plutôt la thèse d'une «création collective» («Supplément au voyage de Tendre», *Bulletin du bibliophile*, vol. I, 1982, p. 15).

[41]Les conversations incluses dans la *Clélie*, ayant donné lieu, regroupées, à la publication de recueils parus de 1680 à 1692 environ, ont suscité l'intérêt considérant les différentes théories qu'elles échafaudent. Des études majeures en ont éclairé le contenu, les stratégies discursives et ont établi les grandes lignes de la poétique qu'elles exploitent. Soulignons, à cet égard, l'apport de Delphine Denis qui a défini la notion de galanterie par le truchement de la poétique de la conversation, de Marie-Cécile Ganne-Schiermeier et de Jane Donawerth dont les analyses ont contribué à faciliter l'approche des diverses conversations présentes dans les romans scudériens, de Mireille Gérard qui a mis de l'avant l'idée que Scudéry serait l'instigatrice des théories de l'honnêteté, d'Elizabeth Goldsmith qui a fait voir la conversation comme un moyen de gratification, ainsi que de Maryann Bates Tebben qui a insisté sur le pouvoir que pouvaient conquérir les femmes engagées dans des conversations au XVII[e] siècle. Les précisions relatives aux titres de ces études se trouvent en bibliographie.

pour accéder à la connaissance du cœur (le sien[42]), a toujours suscité beaucoup de commentaires. Au dire de Joan DeJean, dont les vues sur cette question sont largement partagées par les critiques, «[n]o document in the history of the early French novel has received more attention than the Carte de Tendre[43].» En effet, la critique semble unanime à promouvoir l'idée voulant que «"[l]a Carte du Pays de [sic] Tendre" is a given in French culture today even if *La Clélie* has not been read by the general public for over 200 years[44].» Les études qui en traitent, s'additionnant au fil des ans, en génèrent constamment de nouvelles, marquées quelquefois par une réelle audace[45]. Par ailleurs, les commentateurs de la *Clélie* se sont aussi montrés

---

[42]À l'instar de Louis XIV qui aurait fait le rapprochement entre l'État et lui [«l'État, c'est moi»], Scudéry, *alias* Sapho, aurait dit avec solennité : «Tendre, c'est moi» (Anne Elizabeth Duggan, *Narrative Strategies and Political Allegory in the Works of Madeleine de Scudéry and Marie-Catherine d'Aulnoy*, thèse de doctorat, Minnesota, University of Minnesota, 1998, p. 111), une formule qui éclaire les vers aujourd'hui célèbres qu'envoya un jour Scudéry à Pellisson, son fidèle amant qui le sera pendant quelque quarante ans :

Enfin, Acante, il faut se rendre, Votre esprit a charmé le mien.
Je vous fais citoyen de Tendre, Mais de grâce n'en dites rien.

[43]Joan DeJean, «The Politics of Tenderness», dans *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 87.

[44]Enid Paul Mayberry Senter, «Madeleine de Scudéry», p. 12.

[45]Quelques commentateurs ont osé des analyses particulièrement originales. Pensons aux propos de Claude Filteau, caractérisés par une propension à l'explication géométrique et anatomique de la *Carte* («Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte», *Littérature*, n° 36, décembre 1979, p. 37-60) ou à ceux de Gloria Feman Orenstein qui soutient que «[t]his map [is] representing the figure of the female body depicted from just above the sexual center to the neck» («Journey through Mlle de Scudéry's Carte de Tendre: A 17th Century Salon Woman's Dream/Country of Tenderness», *FEMSPEC : An Interdisciplinary Feminist Journal*, vol. III, n° 2, 2002, p. 53-66). Suivant une approche mathématique et statistique, Alain-Marie Bassy présente pour sa part la carte comme un jeu collectif permettant à l'individu de déterminer un chemin optimal pour s'aventurer dans ce pays : «[l]e Bien et le Mal n'ont plus place en ces lieux. Seules subsistent des probabilités scientifiquement déterminables d'échec ou de réussite. L'amour n'est ni à blâmer ni à louer. Il n'y a ni saines ni malsaines conduites. Il n'y a que des stratégies qui réussissent et des stratégies qui échouent. [...] Une passion peut être "bonne" si elle inspire une stratégie réussie» («Supplément au voyage de Tendre», p. 31). Jeffrey Nolan Peters, lui, intéressé par la prolifération des cartes après la *Carte de Tendre*, voit en elle un plan de la connaissance humaine : «The lover/knower is characterized as a "pilgrim", a person who journeys to a sacred place [...] who must follow "the right path" to achieve "perfect revelation"» (*«Sçavoir la Carte»: Allegorical Maps and the Cartographics of Culture in Seventeenth-Century France*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages and Literature, 1996, p. 172 et «Mapping Nonsense: Meaning and Transgression in Scudéry's Carte de Tendre», dans *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern*

particulièrement sensibles aux interventions des personnages[46], lesquels apparaissent le plus souvent corporellement et charnellement désincarnés — l'évanescence des corps est flagrante au-delà des nombreux portraits[47]. Toutefois, comme le demande Chantal Morlet-Chantalat, «donner la parole à un personnage suffit-il à le douer d'une existence individuelle et d'une expérience psychologique intérieure[48] ?» Certainement pas, d'où l'intérêt singulier du *Grand Cyrus* qui inscrit concrètement cette existence dans l'espace tout en offrant une perspective nouvelle sur la question de l'intériorité.

French Writing, Newark, University of Delaware Press, 2004, p. 83-116). Paul Zumthor, enfin, conclut que la *Carte*, réelle construction précieuse, représente un terroir amoureux picturalement compréhensible et dont le texte est la glose («*La Carte de Tendre* et les Précieux», *Trivium. Zürich*, vol. VI, 1946, p. 263-273).

[46]Ce sont d'abord les figures féminines (discours, portraits, actions) qui ont mobilisé l'attention. Nicole Aronson, Nicole Boursier, Victor Cherbulliez, Noémi Hepp, James Gaines et Andrée Manseau, dont les différentes études sont énumérées en bibliographie, s'y sont intéressés, les observant notamment sous l'angle de la préciosité, de l'héroïsme et de la pensée pro-féminine. L'ouvrage de Mark Bannister a plutôt tracé les grandes lignes de l'évolution du héros, tel qu'il figure dans les premières productions romanesques de Scudéry jusqu'aux dernières («*Ibrahim, Le Grand Cyrus*, Decline (*Clélie*)», dans *Priviliged Mortals. The French Heroic Novel 1630-1660*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 130-141, 168-183, 186-196).

[47]Considérant l'apparition du portrait littéraire au XVII[e] siècle et son développement certain sous la plume de Madeleine de Scudéry, les commentateurs ont beaucoup interrogé la structure du genre dans les textes de cette dernière, leur contenu et leur lien avec la réalité. Depuis des décennies, on cherche à retrouver les véritables identités sous les appellations galantes, à l'instar d'Alain Niderst et de Nina Ekstein, dont les articles respectifs figurent dans la bibliographie. Plus générale, l'étude de Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)* (Paris, Champion, 1994, «Lumière classique»), a insisté sur la signification morale et sociale que recèle le portrait littéraire, dont Scudéry semble l'instigatrice.

[48]Chantal Morlet-Chantalat, *La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry. De l'épopée à la gazette: un discours féminin de la gloire*, Paris, Honoré Champion, 1994, «Lumière classique», p. 140.

Le Grand Cyrus et ses commentateurs

Si *Clélie* reste le plus étudié des ouvrages de Madeleine de Scudéry[49], si ses nouvelles attirent de plus en plus le regard des commentateurs[50], *Le Grand Cyrus*, imposant roman héroïque de dix tomes dont l'ampleur phénoménale aujourd'hui essouffle[51], ne suscite pas l'intérêt qu'il devrait, et ce, bien qu'il ait été le plus grand succès de librairie de tout le siècle, comme le rappelle Georges Mongrédien : «La plume court sur le papier. Les cahiers s'entassent. Ainsi naît ce roman, dont le succès

---

[49]Outre les études déjà évoquées, plusieurs analyses thématiques de la *Clélie* ont été publiées, toutes répertoriées en bibliographie. Toutefois, *La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry* de Ch. Morlet-Chantalat constitue l'apport intellectuel le plus significatif pour la connaissance de l'œuvre, montrant en parallèle de quelle manière le texte théorise ce que doit être l'honnêteté. Par ailleurs, deux études sortent des sentiers battus, celles d'Andrée Manseau («Poison et bain : instruments de mort, moyens du récit, de *Clélie* à *Don Carlos*», *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 3, 1981, p. 119-126) et d'Alain Niderst («Sade dans *Cyrus* et *Clélie*», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 1998, «Études littéraires françaises», p. 237-244), qui soulignent les passages de cruauté du roman.

[50]Si les approches thématiques et structurales de *Mathilde*, *La Promenade de Versailles* et *Célinte* intéressent, le changement de cap opéré par Scudéry demande aussi à être élucidé, ce qui permet de signaler la clairvoyance de l'auteure à travers sa décision de réorienter (d'adapter) son écriture vers un genre littéraire correspondant plus étroitement aux attentes du lectorat. À nouveau, ce sont certains articles de Nicole Aronson, Nicole Boursier, Delphine Denis, Nathalie Grande et René Godenne, mentionnés dans la bibliographie, qui ont fait valoir avec le plus de rigueur la perspicacité littéraire de la romancière-nouvelliste. En contrepartie, *Ibrahim* et *Les Femmes illustres* n'ont pas fait l'objet d'analyses très approfondies ni très nombreuses. Le mérite revient néanmoins à Caren Greenberg, Suzanne Toczyski, Donna Kuizenga et Karina Dionne d'avoir procédé à des études discursives et rhétoriques du second de ces deux ouvrages, ayant fait ressortir de ces harangues la vision pro-féminine qui les imprègne. La bibliographie fournit les titres de ces analyses.

[51]*Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), avec ses 13 095 pages (*in octavo*), constitue le plus long roman de langue française de l'histoire littéraire. Voir Dorothy McDougall, *Mademoiselle de Scudéry. Her romantic Life and Death*, New York, Benjamin Bloom Inc., 1972, p. 90; Georges Mongrédien, «Bibliographie des œuvres de Georges et Madeleine de Scudéry», p. 549. Aujourd'hui réimprimé à partir de l'édition de 1656 parue en 10 volumes à Paris chez Augustin Courbé (Genève, Slatkine Reprints, 1972, 10 volumes), *Le Grand Cyrus* totalise non moins de 7 481 pages qui équivalent à «deux fois *La Recherche du temps perdu*», estime Éric Méchoulan (*Le Corps imprimé : essai sur le silence en littérature*, Montréal, Éditions Balzac, 1999, «L'Univers des discours», p. 69), et dont 5 397 pages sont consacrées à des histoires parallèles imbriquées.

Dans la thèse, pour laquelle nous avons utilisé l'édition de 1656 reproduite chez Slatkine Reprints, seules les références au *Grand Cyrus* se trouvent directement insérées dans le corps du texte, entre parenthèses. Le chiffre romain renvoie au tome, le chiffre du centre indique le livre du tome où a été tirée la citation, et enfin les derniers chiffres signalent la page de l'extrait.

restera inégalé au XVII[e] siècle[52]». Étant «[u]sually conceded to be the best of her works[53]». Victor Cousin a même comparé avec dureté la *Clélie* au *Cyrus*, vantant les mérites de celui-ci au détriment des prouesses de celle-là : «Le *Cyrus*, malgré ses défauts que nous ne dissimulerons pas, est encore le modèle du genre : la *Clélie* en est l'excès et l'abus. Le *Cyrus* avait répandu le goût du roman historique au delà de la juste mesure [...]; la *Clélie* l'a décrié et l'a fait périr dans le ridicule[54].»

Bien que Victor Cousin ait favorisé le *Cyrus* en émettant une critique acerbe de la *Clélie*, la majorité des commentateurs professent l'opinion inverse. Ils n'hésitent pas à sacrifier *Artamène* au profit de *Clélie*, lui imputant fréquemment l'épithète d'inintelligible. «[T]he myth of unreadability of the Scuderian corpus[55]» concerne les portraits ajoutés aux histoires, la structure narrative complexe, fragmentée et constellaire, les descriptions dont les composantes référentielles ne disent plus rien[56], et ainsi de suite. Ses milliers de pages n'aident en rien : elles effraient et rebutent, comme s'en plaint V. Fournel :

> après nombre de tentatives acharnées, il m'a fallu, la sueur au front, renoncer à la tâche d'une lecture suivie du *Grand Cyrus*. Je n'hésiterais pas à déclarer que cette besogne est aujourd'hui complètement impossible, si M. Cousin,

---

[52]Georges Mongrédien, *Madeleine de Scudéry et son salon d'après des documents inédits*, Paris, Tallandier, 1946, p. 35.

[53]Pauline Pierson, *The Educational Ideas of Mlle de Scudéry as exemplified in the* Grand Cyrus, mémoire de maîtrise, Chicago, University of Chicago, Department of Romance, 1922, p. 7.

[54]Victor Cousin, *La Société française au XVII[e] siècle*, volume 1, p. 9.

[55]Margaret Trotzke, *Préciosité and* La Promenade de Versailles*: from Myth to Praxis*, thèse de doctorat, East Lansing, Michigan State University, Department of Romance/Classical Languages, 2001, p. 72.

[56]Anne Elizabeth Duggan parle d'hermétisme, vu les échos à une réalité passée qui nous est inconnue : «That is to say, the "unreadability" of [that text] is a sign of [its] otherness, and moreover, a sign of the otherness of the seventeenth century in relation to ourselves» (*Narrative Strategies and Political Allegory*, p. 3).

> qui sans doute a puisé dans la philosophie des forces inconnues au reste de ses contemporains, n'en était évidemment venu à bout[57].

Rien dans l'œuvre ne semble plaire. De manière générale, le style touffu est critiqué, la prolixité de l'écriture est blâmée, la surcharge narrative est condamnée, la mignardise des analyses est stigmatisée... Puis, l'ultime arrêt est prononcé par André Le Breton, y allant d'un commentaire crève-cœur : «Le plan général du *Cyrus*, si tant est qu'un pareil dédale ait un plan, est à la fois laborieux et enfantin. Rien n'en dissimule la monotonie et les maladresses[58].» Bien que déprécié par les reproches, *Le Grand Cyrus* résiste, n'ayant pas révélé tous ses mystères. Ruth Carver Capasso, parmi d'autres voix favorables se faisant entendre au fil des ans, défend l'idée qu'en fait «her work in creating individual characters and tracing their psychology has not received the attention it deserves[59].»

Contrairement à la *Clélie*, *Le Grand Cyrus* a fait naître un nombre beaucoup plus restreint d'études[60]. Parmi celles-ci, quelques-unes, plus spécifiques, dont celles de Francis B. Barton, Jean-Dominique Biard et Noémi Hepp, ont établi des rapprochements entre différents textes-sources et certains passages du roman. D'autres ont offert des analyses d'histoires intercalées du *Grand Cyrus*, comme celles de Patricia Hannon, Leonard Hinds et Éric Méchoulan pour l'histoire de Sapho. Ruth Carver Capasso a quant à elle proposé une étude thématique de l'histoire de Parthénie. Les articles de Pierre Chambefort et J. Morel ont pour leur part mis

---

[57]Victor Fournel, «Mademoiselle de Scudéry et le *Grand Cyrus*», *Revue française*, n° XIV, 1858, p. 524. H. Coulet a renchéri... «très vite la légende s'est établie de leur illisibilité, et pendant cent ans, *Artamène ou le Grand Cyrus* a été pour les romanciers le repoussoir, l'exemple extrême de ce qu'ils ne devaient pas faire» (*Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XII^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, p. 73).

[58]André Le Breton, «*Le Grand Cyrus*» et «La *Clélie*», dans *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 173.

[59]Ruth Carver Capasso, «Sun, Veil and Maze : Mlle de Scudéry's Parthenie», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XX, n° 38, 1993, p. 97.

[60]Voir l'annexe à la fin de la thèse pour un survol d'études plus générales, notamment concernant *Le Grand Cyrus*.

l'accent sur la structure dynamique du roman grâce à l'enchâssement de multiples histoires[61]. Par ailleurs, une autre étude de Ruth Carver Capasso a eu l'originalité de faire voir le dialogue constant que *Le Grand Cyrus* engage avec le lecteur par son recours à des noms (de personnages) à clé, souvent dédoublés, ce qui contribue, selon elle, à promouvoir l'idée d'une redéfinition des pratiques littéraires[62].

Lieux et espaces dans l'œuvre de Scudéry vus par la critique

Un des aspects rarement étudié dans l'œuvre de Scudéry, mais essentiel pour saisir la complexité des personnages mis en scène, se rattache aux notions d'espace et de lieu. Seuls quelques travaux ont abordé ce sujet, qui constitue le cœur de notre thèse. Le récent mémoire de maîtrise de Sara Cotelli fournit à cet égard un éclairage totalement neuf en ce qui a trait à la représentation de la Perse dans *Le Grand Cyrus*[63]. Par son étude, basée sur des textes antiques de géographie et de cosmographie de la Renaissance ainsi que sur des récits de voyages du début du XVII[e] siècle, Sara Cotelli montre à quel point Scudéry s'est efforcée de conférer à la toile de fond de son roman une couleur exotique (à laquelle la couleur locale vient se mélanger discrètement) et d'y reconstruire une géographie conforme aux idées communément admises à l'époque.

Bien que cette étude soit la seule entièrement consacrée à l'espace dans *Le Grand Cyrus*, quelques autres l'ont précédée en tentant de répondre à certaines questions de portée plus générale relatives aux espaces et aux lieux de l'univers romanesque scudérien. Roger Lathuillère a ainsi regroupé quelques fragments

---

[61]Pour des éclaircissements sur les titres de ces diverses études, on se reportera à la bibliographie. Précisons que les articles évoqués de J. Morel et Noémi Hepp sont inclus dans *Les Trois Scudéry*, le premier s'intitulant «Quelques modes d'enchâssement dans *Le Grand Cyrus*» (p. 367-369), alors que le second a pour titre «L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho» (p. 359-366).

[62]Ruth Carver Capasso, «Artamène or the Great Cyrus: Scudéry renames the Hero», *Names: A Journal of Onomastics*, vol. XLIV, n° 3, septembre 1996, p. 225-236.

[63]Sara Cotelli, *La Représentation de la Perse dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 2004.

textuels, de la *Clélie* principalement, offrant certaines vues sur les paysages afin de souligner leur rôle en lien avec la méditation et la rêverie[64]. Anne Desprechins a aussi répertorié plusieurs descriptions de jardins dans la *Clélie* de manière à faire voir, d'une part, qu'ils composent une littérature encomiastique et, d'autre part, qu'ils constituent des témoignages du goût du public[65]. Parmi les nouvelles scudériennes, *La Promenade de Versailles* a beaucoup retenu l'attention en raison de la description fastueuse de ses jardins en ouverture[66]. Concernant *Le Grand Cyrus* plus précisément, il nous faut évoquer l'étude de Jacqueline Plantié qui offre une clé d'interprétation pour trois lieux de pèlerinage dépeints dans le roman (Notre-Dame de la Garde, la Fontaine de Vaucluse et la Sainte-Baume, tous situés en Provence)[67]. Et, dans ce même esprit, signalons la contribution d'Elizabeth Woodrough qui reconstruit l'image de Marseille à partir des indices qu'en fournit *Le Grand Cyrus*[68].

Malgré ce que remarque Noémi Hepp, à savoir que «Mlle de Scudéry apparaît [...] comme l'initiatrice [sic] du discours architectural non seulement intégré au roman mais fondu en lui[69]», les commentateurs ont accordé très peu d'attention aux lieux intérieurs que l'on retrouve dans ses romans. Nous devons toutefois mentionner

---

[64]Roger Lathuillère, «Les paysages de Madeleine de Scudéry. La rêverie», dans *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, volume 1, Genève, Droz, 1966, p. 328-339.

[65]Anne Desprechins, «Les jardins de *Clélie*», dans *Les Trois Scudéry*, p. 433-441.

[66]Voir Denise Le Dantec, «Quand le roi bâtissait Versailles et ses jardins», *Dalhousie French Studies*, vol. XXIX, hiver 1994, p. 31-54, et Elizabeth J. MacArthur, «La fiction du naturel. Cinq descriptions de Versailles : Scudéry, La Fontaine, Félibien, Morellet, Piganiol de La Force», *XVII^e siècle*, vol. CLXXX, n° 3, juillet-septembre 1993, p. 501-517.

[67]Jacqueline Plantié, «Hauts lieux de Provence dans *Le Grand Cyrus*», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XIII, n° 2, 1975, p. 129-139.

[68]Elizabeth Woodrough, «Marseille, ville romanesque d'après *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», *Marseille*, n° 122, 1980, p. 139-144.

[69]Noémi Hepp, «L'architecture dans quelques grands romans du premier XVII^e siècle», *Travaux de littérature*, vol. XII, 1999, p. 298. Noémi Hepp poursuit : «Éloigné de toute technique, ce discours est doublement proche de la psychologie, à la fois parce qu'une demeure exprime celui qui y vit et parce que ce qui est décrit, c'est essentiellement l'impression que produit cette demeure» (p. 298). Ce constat peut d'ailleurs s'appliquer à tout lieu, comme notre thèse vise à le montrer.

les efforts solitaires de Chantal Morlet-Chantalat, dont le texte publié à la suite d'une communication présentée dans le cadre du colloque du Havre en 1991 inaugure la visite de ces lieux jusqu'à ce jour désertés[70]. Elle s'est intéressée au cabinet enchanté et au cabinet de curiosités (dont la majorité des exemples sont tirés de *Clélie*), délaissant toutefois le cabinet favorable à la retraite et à la solitude.

En dépit de ces diverses études de nature très générale, aucun commentateur n'a approfondi la question des espaces et des lieux extérieurs et intérieurs du *Grand Cyrus*. Aucun n'a cherché à saisir et à interpréter, de manière plus spécifique, la présence, la portée et la fonction des lieux intérieurs présents dans les écrits romanesques de Madeleine de Scudéry. Notre thèse, se basant sur *Le Grand Cyrus* de prime abord, pallie un manque notoire dans le champ des études scudériennes en fournissant une réflexion inédite sur un aspect négligé quoique fondamental et incontournable pour faciliter l'approche et la compréhension de cet impressionnant corpus.

Comme l'étude des références spatio-temporelles (Perse antique) du *Grand Cyrus* a déjà été complétée (S. Cotelli), notre thèse ne revient pas sur le sujet. En fait, considérant la nature de notre problématique, soit l'émergence de l'intériorité dans des sphères particulières, la référence historique et géographique importe peu, à moins qu'elle ne serve essentiellement à créer une toile de fond vraisemblable où situer l'action. Cette dimension référentielle devient ainsi accessoire et périphérique pour notre étude parce qu'elle ne modifie en rien l'organisation de ces emplacements particuliers où se construit l'intériorité. À preuve, la structure des nouvelles de Scudéry placées dans un cadre contemporain est similaire à celle que l'on retrouve dans *Le Grand Cyrus*, prenant appui sur un cadre exotique.

De «Méconnaissance» à «Connaissance» : la nouveauté d'un sujet

Le Grand Cyrus regorge de noms étranges, semblables aux pseudonymes galants résonnant dans les salons du siècle (une parade de quelque 401 personnages);

---

[70]Chantal Morlet-Chantalat, «Évolution d'un lieu romanesque : le cabinet enchanté dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Les Trois Scudéry*, p. 423-432.

il conduit le lecteur par des chemins perdus dans une histoire qui est constamment suspendue par le début d'une autre histoire; il abonde en conversations[71]; il reprend à satiété les mêmes thèmes; il réexploite en continu les mêmes situations; il s'explique par les mêmes circonstances. Caractérisé par sa structure rayonnante, le roman fonctionne sous le mode de la juxtaposition et de l'imbrication d'histoires (une succession de 33 récits intercalés et enchâssés), qui toutes se rattachent à l'intrigue principale étroitement ou indirectement, et dont l'émiettement et l'enchevêtrement peut égarer le lecteur. Toutefois, les innombrables récurrences[72] confirment l'«internal structural unity in the work[73].»

Issu de la tradition héroïque qui soumet les personnages aux impératifs d'une «morale aristocratique admise comme un *credo*[74]», fidèle à un schéma romanesque stéréotypé[75], *Le Grand Cyrus* raconte l'histoire amoureuse tourmentée du héros

---

[71]Pour une présentation détaillée des conversations par thèmes, voir la thèse d'Henriette Goldwyn, *Conversation et contestation : étude des digressions narratives et discursives du* Grand Cyrus, thèse de doctorat, New York, New York University, 1985 (p. 166-259).

[72]Les récurrences de motifs et de poncifs structurent toute l'œuvre scudérienne; la *Clélie* n'y fait pas exception, comme l'a relevé Chantal Morlet-Chantalat (*La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*, p. 74).

[73]Lucien Aubé, *Aspects of Reality in the Grand Cyrus of Mademoiselle de Scudéry*, thèse de doctorat, Cleveland, Case Western Reserve University, 1970, p. 208. Pierre Chambefort, quant à lui, note que le tout résulte en une «[a]rchitecture rigoureuse et harmonieuse ou ingénieuse machine dont les ressorts agissent en restant dissimulés, [et que] le roman est, ici, senti avant tout comme fondé sur l'organisation d'une matière diverse» («Les histoires insérées dans les romans de Madeleine de Scudéry : *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653)», dans *Les Genres insérés dans le roman*, Claude Lachet (dir.), Lyon, Centre d'études des interactions culturelles de l'Université de Lyon III, 1993, p. 286). Henriette Goldwyn, elle, défend ouvertement la logique interne du *Grand Cyrus* : «C'est que — au-delà des difficultés de surface — le *Cyrus* comporte un ordre, une logique et une esthétique qui lui sont propres. Munis de notre répertoire actuel, après Proust, Joyce, Faulkner et le vaste panorama que nous présente la littérature sud-américaine, le *Cyrus* ne paraît pas si compliqué ni si illisible» (*Conversation et contestation*, p. 17).

[74]Roger Francillon, «Madame de La Fayette et la *Clélie*», dans *L'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette*, Paris, José Corti, 1973, p. 239.

[75]Coup de foudre des héros lors de la première rencontre, impossibilité d'obtenir le consentement parental pour le mariage, apparition d'un rival, séparation du couple pour des raisons diverses, démêlés entre rivaux, présence soutenue d'oracles (visions divinatoires et prémonitoires), confiance aveugle dans la volonté des dieux, signes de présages (bons ou mauvais), vraisemblance, explications pour des phénomènes étranges, toile de fond antique à caractère historique, voilà

éponyme et de Mandane, dont la félicité est constamment retardée par une panoplie d'aventures malheureuses suivant une «construction [...] narrative [...] en symétrie[76]» : enlèvements[77], guerres, méprises dans les itinéraires de voyage, ainsi de suite. Une kyrielle d'autres personnages[78], secoués par les mêmes passions, vient prêter main forte au héros dans sa quête pour retrouver son adorée, ballottée entre les mains de différents ravisseurs : le roi d'Assirie, d'abord connu sous le nom emprunté de Philidaspe, Mazare, le roi de Pont et Anaxaris, le frère de la reine Thomiris, elle-même amoureuse de Cyrus. Chaque histoire ajoutée constitue une épure du roman global où est reproduite la «[vie] idéalisée d'une aristocratie galante et guerrière[79]».

---

quelques éléments caractérisant ce schéma romanesque.

[76]Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII* , Toulouse, Service de publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1982, «Idées, thèmes et formes», p. 89.

[77]Sur la topique des rapts de femmes, lire *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle* de Danielle Haase-Dubosc (Paris, Albin Michel, 1999, «Biblio Histoire») et l'article d'Henriette Goldwyn, «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, «Études littéraires françaises», p. 227-235.

[78]Le roman héroïque tire ses personnages d'une liste définie (l'amoureux en adoration, la princesse s'offensant au moindre aveu, etc.). À ce sujet, voir Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, p. 164-165.

[79]Antoine Adam, «Georges et Madeleine de Scudéry», dans *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, volume 2, Paris, Albin Michel, 1997, «Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité», p. 135. Enveloppée dans le mystère d'une clef devenue un cryptogramme quasi indéchiffrable qui «dissimule sous le discours de surface un sens secret» (Bernard Beugnot, «Œdipe et le Sphinx : le problème des clefs au XVII^e siècle», dans *Le Statut de la littérature*, dans *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, p. 71), cette aristocratie dépeinte sort tout juste de l'hôtel de Rambouillet, où l'esprit de Scudéry s'est buriné.

Un intérieur pour l'intériorité

Parce qu'*Artamène ou le Grand Cyrus* foisonne de déplacements[80], il se prête en simultané à une lecture fructueuse de l'occupation des lieux et des espaces par les personnages. La variété et la diversité de ces milieux décrits ou auxquels il est brièvement fait allusion composent la matière première de notre réflexion. Grâce à ses descriptions éclatées et morcelées, à quelques longs mais peu nombreux passages descriptifs[81] et à de multiples évocations topographiques, Scudéry nous reconduit sans cesse dans des lieux que nous pourrions qualifier «d'intérieurs». C'est ainsi qu'aux frontières d'un univers public, construit ou naturel, se greffe la sphère particulière de la fuite et de la distance. En fait, si, comme le soutient Ernst Leonardy, «l'espace intérieur sera un des thèmes préférés depuis le XVIII[e] siècle, dans un contexte sécularisé[82]», il faut voir de quelle manière il prend déjà forme dans la littérature du XVII[e] siècle. Notre principal objectif est donc de répondre à un souhait ainsi formulé par Orest Ranum :

---

[80]*Le Grand Cyrus* se structure de manière similaire aux romans grecs d'aventures pour lesquels Mikhaïl Bakthine a formulé une question à laquelle il a tenté de répondre : «Dans quel espace se réalise donc le temps des aventures dans ces romans? Ils ont besoin de s'étendre dans un espace *abstrait*. Naturellement, le monde du roman grec est chronotopique, mais le lien entre l'espace et le temps y a [...] un caractère non pas organique, mais purement technique et mécanique. Pour que l'aventure puisse se déployer il lui faut de l'espace, beaucoup d'espace» (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, «Tel», p. 250).

[81]Notre étude ne recourra pas aux théories d'analyse descriptive, comme celles de Philippe Hamon, qui ne s'avèrent pas ici opératoires. Les segments descriptifs sur lesquels nous centrons notre attention se réduisent le plus souvent à une présentation minimale mettant l'accent sur les seuls éléments essentiels qui construisent une sphère d'intériorité. Ce qu'a formulé Jean Weisgerber au sujet de *La Princesse de Clèves,* à savoir que «[l]e mépris des descriptions et des circonstances concrètes, tout en contribuant à la rapidité du récit [dans notre cas, à l'accumulation des événements], concentre celui-ci sur les ressorts de l'âme» (*L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, «Bibliothèque de littérature comparée», p. 57), est aussi juste pour *Le Grand Cyrus*. Dans cet esprit, Leonard Lutwack, dans *The Role of Place in Literature*, a comparé les romans offrant de nombreux passages descriptifs de lieux et les autres romans, à saveur «psychologisante», lesquels «put less emphasis on place than on subjective responses to place. Panoramic narrative moves in general terms over a wide range of places whereas the dramatic novel strives to develop a few settings intensively» (New York, Siracuse University Press, 1984, p. 18).

[82]Ernst Leonardy, introduction du livre *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*, Louvain-la-Neuve, Université de Louvain, 1995, «Recueil de Travaux d'histoire et de philologie», p. 6.

> [d]ans les anciennes sociétés, l'intime n'est jamais un donné; il faut le chercher au-delà des comportements codés et des mots. Ce qui était de l'ordre de l'intime est à retrouver dans tous les lieux et dans tous les objets qui incarnent les émotions et les affections humaines. Une archéologie s'impose, une archéologie des lieux privilégiés de l'intime et des objets-reliques qui ont meublé ces lieux[83].

Au XVII[e] siècle, l'intériorité naît et se dévoile subtilement avant tout sous le regard du particulier. Si «ce qui ne se voit point est comme s'il n'était point[84]», ce n'est qu'une fois reculés dans le lointain d'un cabinet polymorphe que les personnages scudériens existent en eux-mêmes et pour eux-mêmes, désinféodés de leur situation de dominés sous le regard d'une compagnie qui force feintes et jeux de rôles. C'est là où l'intériorité s'enracine. Voici la tautologie créée : l'intériorité se manifeste à l'«intérieur» de sphères particulières. L'une des principales fonctions de ces divers lieux-cabinets, revenant sporadiquement dans *Le Grand Cyrus*, consiste alors à mettre en scène le sujet dans une situation d'apprivoisement avec ses secrets et ses mystères. Au «paraître» qui s'efface succède l'«être» parlant, réfléchissant[85].

Si l'architecture extérieure des bâtiments de l'époque, si les paysages, les jardins et les forêts à travers les siècles ont gagné l'intérêt des chercheurs depuis maintes années déjà, le lieu intérieur construit a quant à lui été plus souvent qu'à son tour mis de côté. Il en résulte une pénurie d'ouvrages sur le sujet dont traite notre thèse. Celle-ci vise donc à ajouter la dimension particulière de retraite intérieure à ces considérations spatiales, de l'ordre le plus souvent de l'extérieur, du public, du social. Les ouvrages critiques portant sur les lieux privés sont rares. Mentionnons toutefois

---

[83]Orest Ranum, «Les refuges de l'intimité», dans *Histoire de la vie privée*, Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), volume 3, Paris, Seuil, 1999, «Points-Histoire», p. 209.

[84]Balthasar Gracián, *L'Homme de cour* (1647), Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1990, p. 77.

[85]René Godenne précise qu'«en amenant autant ses personnages à parler, l'auteur n'en fait plus que des abstractions, des êtres auxquels il manque une dimension : celle du psychologique» (*Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 290). Étant donné la présence signifiante des lieux d'isolement dans *Le Grand Cyrus* et leur rôle pour la manifestation de l'intériorité des personnages, la vision de René Godenne semble dès lors quelque peu réductrice. En effet, les personnages n'y sont alors pas de simples essences, mais gagnent leur existence par leur intériorité. Par l'étude des lieux-cabinets du *Grand Cyrus*, le particulier resurgit dans le texte.

l'ouvrage d'Alain Mérot qui étudie le cabinet au XVII[e] siècle[86], les travaux d'Henri Lafon consacrés à l'étude des décors intérieurs et de leurs objets dans la littérature du XVIII[e] siècle[87], de même que le livre de Michel Delon sur le boudoir dans la littérature du XIX[e] siècle[88]. Cependant, de manière générale, la sphère privée semble avoir été reléguée dans un coin bien sombre des études littéraires. En ce qui concerne le cabinet, il constitue un univers encore entier à éclairer, malgré quelques discrètes intrusions entre ses murs[89]. Les outils en topographie, en scénographie ainsi que ceux qui touchent au symbolisme des lieux (Bachelard, par exemple) apparaissent donc d'une grande utilité pour saisir le sens du lieu-cabinet comme lieu d'inscription et de définition de l'«être», dans *Le Grand Cyrus*. Notre étude ne cherche pas à se mettre en marge des ouvrages[90] qui ont souligné l'importance d'un certain nombre d'éléments constitutifs de la topographie ou de la scénographie littéraires[91] ou encore de l'aspect paysager inscrit dans les textes; elle tend plutôt à compléter leurs

---

[86]Alain Mérot, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII[e] siècle*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990.

[87]Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII[e] siècle de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, «Perspectives littéraires» et *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII[e] siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation (Oxford University), 1992, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century».

[88]Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

[89]Nous pensons aux articles d'Alain Mérot, «Le cabinet : décor et espace d'illusion», *XVII[e] siècle*, vol. XLI, n° 162, janvier-mars 1989, p. 37-51 (en plus de son ouvrage *Retraites mondaines*) et de Chantal Morlet-Chantalat, «Évolution d'un lieu romanesque : le cabinet enchanté dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Les Trois Scudéry*, déjà fait mentionnés.

[90]Alain Labbé (*L'Architecture des jardins et des palais dans les chansons de geste*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987); Danièle Duport (*Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002); Bernard Beugnot (*Le Discours de la retraite au XVII[e] siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996, «Perspectives littéraires»); Isabelle Trivisani-Moreau (*Dans l'empire de Flore. La représentation romanesque de la nature de 1660 à 1680*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, «Biblio 17»), entre autres.

[91]Dans le cadre de notre analyse, nous associons le terme «topographie» à l'espace, comme description de la configuration et de l'organisation d'un espace, d'un territoire, et le terme «scénographie» au lieu, comme mise en place du décor et comme étude des aménagements matériels et concrets d'un endroit spécifique. Le mot «topographie» détient donc une valeur plus inclusive et moins restrictive.

observations et leurs découvertes. En empruntant cette voie théorique, notre thèse se veut une avenue complémentaire et originale pour faire voir de manière nouvelle les espaces et les lieux, même dans leur présentation la plus minimale et suggestive, à travers la présence et l'expérience humaines, et ce à partir de l'analyse d'*Artamène ou Le Grand* Cyrus. Tout en insistant sur une dimension symbolique inexplorée, notre objectif principal est bien de montrer leur fonction respective par rapport au sujet[92]. Nous serons d'une part attentive à la signification des composantes architecturales et structurales déterminantes qui caractérisent le lieu-cabinet, aux éléments matériels[93] et aux objets qui organisent son décor. D'autre part, nous serons à l'écoute des paroles des personnages et à l'affût de leurs moindres actes dans ce type d'environnement. Nous croyons que leurs discours et leurs gestes constituent autant d'indicateurs d'individualité, et par conséquent, «à partir du corps [comme le conçoit Lucie Desjardins], cette lecture devra être en mesure d'inférer les formes sensibles d'une intériorité qui n'est pas refermée sur elle-même, mais qui peut devenir transparente[94]».

En désirant retrouver l'«être de l'intérieur» (entendu dans les deux sens), en opérant une étude systématique des séquences descriptives et du rapprochement des différents fragments textuels associés aux sphères particulières du *Grand Cyrus*, notre tâche visera à construire l'image type du lieu-cabinet (naturel ou civilisé). Nous

---

[92]Si l'approche géocritique se définit, selon Jean-Marie Grassin, comme la science des espaces littéraires (l'espace de la littérature, la littérature de l'espace, les espaces imaginaires) dont «l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature», une science qui part, au dire de Bertrand Westphal, du postulat que les «espaces humains ne deviennent pas imaginaires en intégrant la littérature; c'est la littérature qui leur octroie une dimension imaginaire, ou mieux : qui traduit leur dimension imaginaire intrinsèque en les introduisant dans un réseau intertextuel» (voir Jean-Marie Grassin, «Pour une science des espaces littéraires» (p. 1-13) et Bertrand Westphal, «Pour une approche géocritique des textes, *esquisse*» (p. 9-40), dans *La Géocritique : mode d'emploi*, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, PULIM, 2000), cette approche n'apparaît pas particulièrement pertinente pour notre propos.

[93]On lira *La Naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens. XVII^e - XVIII^e siècles* d'Annick Pardailhé-Galabrun (Paris, PUF, 1988), qui analyse l'organisation des intérieurs au Grand Siècle.

[94]Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoir et représentations des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2000, «République des Lettres», p. 7-8.

rebâtirons ainsi, à partir d'indices recueillis ici et là, l'intériorité : en traversant les espaces, nous déboucherons dans ces enclaves «privées» où nous découvrons l'«être».

Si notre thèse repose principalement sur *Le Grand Cyrus*, nous ferons les renvois qui s'imposent aux autres textes de l'auteure au fil de la démonstration en établissant les parallèles nécessaires. Notre corpus secondaire se compose ainsi de la *Clélie* et des nouvelles scudériennes *Célinte*, *Mathilde* et *La Promenade de Versailles.*

De l'extérieur vers l'intérieur

Notre étude suivra un parcours de nature «hélicoïdale», ou plutôt en forme d'entonnoir, allant des plus vastes espaces aux lieux les plus restreints (de manière à suggérer l'intériorité), des espaces ouverts aux endroits «fermés». Elle permettra ainsi de mettre en lumière avec plus de logique et de pertinence la corrélation existant entre le sujet et la topographie / la scénographie. Pour ce faire, nous avons regroupé tous les lieux et espaces répertoriés dans *Le Grand Cyrus* sous trois catégories, expliquant de fait la structure de la thèse : espaces de société, espaces de nature et lieux construits.

La distinction doit être établie entre ce que nous entendons par «lieu» et par «espace». À la question «l'espace, justement, est-il un lieu[95]?», nous devons répondre par la négative. En fait, le «lieu» et l'«espace» renvoient à des réalités différentes bien que complémentaires : d'une part, le lieu est associé aux notions d'habitation, de concret et de matérialité, se présentant comme un milieu géographiquement délimité et fixe; l'espace, d'autre part, se rattache à l'idée d'occupation, de provenance, d'indétermination physique, d'étendue indéfinie et d'absence de délimitation matérielle tangible[96].

---

[95]Dans l'introduction de l'ouvrage *L'Écrivain et l'espace*, Rachid Boudjedra *et al.* (dir.), Montréal, Hexagone, 1985, p. 7.

[96] Nous envisageons ainsi l'«espace» dans une optique semblable à celle d'Antoine S. Bailly lorsqu'il définit le «territoire», lequel «englobe à la fois des structures physiques (murs, maisons), des espaces ouverts (voies de communications), des êtres humains (voisins, étrangers), des symboles

Tout d'abord les espaces de société se définissent par les gens qui les composent, qui les occupent, qui leur confèrent leur raison d'être. Henri Lefebvre, dans *La Production de l'espace*, souligne que «space is social and that it is produced by society and that it can not be understood except by analyzing it in terms of ideology[97]». Ces espaces de société s'associent donc à une nation, à un peuple, à une communauté, à un groupe, bref à une société déterminée. Ils ne sont caractérisés, par conséquent, par aucun décor matériel détaillé. «Socialement» habités et définis, ils sont au nombre de quatre : le pays, la ville, la cour et le camp militaire. Ce chapitre inscrit ainsi le sujet dans ces espaces en fonction de leurs éléments humains respectifs. Déterminer comment se comporte le sujet dans les espaces où les autres le conditionnent se présente comme un point de départ cohérent pour éclairer par la suite l'intériorité du sujet dans des enclos de solitude. Puis viennent les espaces de nature, façonnés par la diversité de leurs éléments naturels, en marge (en apparence) de la société, des arts et de la culture[98], une nature brute[99] où le sujet se déplace à la hâte, se bat, voyage, mais également une nature qui accueille l'esseulé, le plaintif, le

---

(liberté, diversité, aventure), ainsi que la notion de mouvement (déplacement)» (*La Perception de l'espace urbain*, Paris, Centre de recherches sur l'urbanisme, 1977, p. 87).

Ces considérations correspondent aux définitions des dictionnaires d'époque (*Dictionnaire français contenant les mots et les choses* de Richelet (1682), du *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), du *Dictionnaire Universel François et latin* de Trévoux (1743-1752), du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) et du *Nouveau Dictionnaire étymologique de la langue française* de Littré (1872)).

[97]Extrait repris par Catherine L. Barry dans *Reflections of Versailles : Literature in the Garden of the Sun King*, thèse de doctorat, Atlanta, Emory University, 2002, p. 47. De surcroît, «Lefebvre thinks of space as constructed and produced by society, subjects construct and give meaning to space» (*ibid.*, p. 50).

[98]Il importe de préciser la neutralité uniquement fonctionnelle des espaces de nature. Comme le dit B. Beugnot, «[n]i public, ni privé par nature, pouvant être l'un et l'autre à la fois, le paysage est un espace physique en attente de qualification et de contenu que viennent meubler des représentations mentales, des signes affectifs et sociaux, parfois divisé entre des registres contraires comme dans les parcs des châteaux, tantôt ouverts à la fête, tantôt réservés à la géorgique, à la bucolique, à la galanterie, tantôt ouverts à la socialité, tantôt repliés sur la quête d'une intimité» (*Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 88).

[99]N'oublions pas, toutefois, que cette nature est aussi conceptualisée et esthétisée, devant être appréhendée à travers des catégories culturelles, à l'instar de tout autre lieu ou espace.

malheureux, le jaloux, le désespéré. Enfin, nous pénétrons dans les lieux construits, lesquels s'ouvrent en alternance sur des coins de société et des coins de retraite : le château, le temple, le jardin, la tente, la prison, la chambre, le cabinet, autant de lieux qui répondent aussi bien à des visées publiques que particulières.

Bien que les mentions de lieux soient le plus souvent allusives, il est possible de les considérer dans une perspective d'ensemble pour mettre en relief l'image du cabinet comme lieu clos d'expression de l'intériorité. Se trouve ainsi signalée, à la croisée des différents segments d'analyse, la volonté de configurer le modèle romanesque type du lieu particulier au XVII^{e} siècle. Le rapprochement des éléments caractérisant les différents lieux-cabinets et leurs diverses interprétations, dans une optique de similitude et de correspondance, sert à éclairer le lien qui unit le sujet («être» et «paraître») et son milieu. Cette analyse topographique et scénographique permet progressivement de démystifier la complexité de l'«être de papier» qui s'incarne dans *Le Grand Cyrus* et la façon qu'il a de se dévoiler/révéler à lui-même, sans différenciation sexuelle la plupart du temps.

Chapitre 1
Le *Grand Cyrus* et ses espaces de société : l'individu pour autrui

La ville dégoûte de la province;
la cour détrompe de la ville, et guérit de la cour.
Un esprit sain puise à la cour le goût de la solitude et de la retraite.
La Bruyère, *Les Caractères*, «De la Cour», n° 101

Être pour les autres, être avec les autres

Parce qu'au Grand Siècle l'univers social domine, l'individu se positionne dans les espaces de société d'abord en fonction des composantes humaines qui les occupent et les structurent. Dans *Le Grand Cyrus*, les éléments physiques matériels et concrets de ces espaces sont fort peu décrits. De la même façon, donc, que la sphère particulière se situe dans le prolongement de la sphère publique, le rapport du sujet scudérien[1] face aux gens qui l'entourent dans le monde doit être étudié, avant même de nous intéresser à l'individu tel qu'il apparaît dans des endroits d'intériorité, ce qui constituera l'essentiel de notre propos dans les prochains chapitres.

Au XVII[e] siècle, le sujet se définit par le ressort de contraintes extérieures, à travers le regard et le jugement d'autres individus ainsi qu'en fonction de l'ordre social auquel il appartient, du rang qu'il y tient, ce qui fait dire à Alain Montandon que le courtisan «reçoit [...] son être de l'espace où se situe le pouvoir, la Cour[2]». Le personnage du *Grand Cyrus* s'inscrit donc dans les espaces de société en fonction d'autrui[3], sur une scène où il accepte de jouer le jeu de la «figuration[4]».

---

[1]Le personnage du *Grand Cyrus* auquel cette étude s'intéresse appartient à l'aristocratie de cour principalement. Par ailleurs, certaines sections porteront plus précisément sur la figure masculine, comme lorsque sera abordée la question de la noblesse d'épée.

[2]Alain Montandon, «L'honnête homme et le dandy», dans *L'Honnête homme et le dandy*, Alain Montandon (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 1993, «Études littéraires françaises», p. 236.

[3]Cette conception de nature anthropologique présente l'espace comme l'«ensemble [des] relations qui unissent les individus à leur environnement», ou encore comme une étendue que les sociétés «particularisent et qui les particularise» (Françoise P. Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou et Centre de Création Industrielle, 1983, p. 8, p. 28). Plus encore, «[à] toute "réunion" d'êtres humains répond une certaine organisation de l'espace leur permettant de se retrouver sinon dans leur totalité du moins par unités partielles [et] le reflet d'une unité sociale dans l'espace, le type de son organisation spatiale représentent d'une manière concrète

Le XVII[e] siècle tient ferme à l'art du paraître qui dépend d'une étiquette rigide. Le sujet est en perpétuelle exposition, dans l'esprit du «non-être et de la vie mondaine si souvent assimilée à un théâtre[5]» (*theatrum mundi*). Dans *Le Grand Cyrus*, le sujet devient ainsi simple figurant dans l'ordre du monde. Au cœur des divers espaces de société que sont le pays, la ville, la cour[6] et le camp militaire (quatre réalités «spatiales» définies par leur société de composition respective[7]), les personnages savent qu'ils sont sous surveillance. Chacun devient un tableau à lire et à déchiffrer, confirmant l'idée selon laquelle «[l]e rapport essentiel qui lie les êtres entre eux [...] est le regard, mais un regard à relais, pour reprendre l'expression de M. Foucault, l'observateur étant lui-même objet de contemplation[8].» Le présent

---

[...] ses particularités» (Norbert Élias, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, 1985, «Champs», p. 19).

[4]Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 15. Par figuration (ou *face-work*), l'auteur entend tout ce que l'individu entreprend (ses procédés, ses pratiques, ses manières, ses attitudes) pour rester dans les normes socialement acceptées et acceptables, afin de ne pas déstabiliser l'équilibre social. La figuration rejoint le jeu des apparences (dissimulation, assurance, tenuet...), car «le monde, en vérité, est une cérémonie» (Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1 (*La Représentation de soi*), Paris, Éd. de Minuit, 1973, p. 41). Voir aussi Robert Muchembled, *Pour une histoire des gestes (XV[e] - XVIII[e] siècle)*, Liège, Université de Lille III/Faculté de philosophie et de lettres, 1985.

[5]B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII[e] siècle*, p. 251. Concernant ce topos du *theatrum mundi*, on lira l'ouvrage de Louis van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 173-234, où il présente l'*homo ludens*, cet homme qui accepte l'illusion proposée par la comédie humaine, et son article «Le thème du *theatrum mundi* dans la réflexion morale du Grand Siècle», *Spicilegio Moderno*, vol. XII, 1979, p. 18-34. À ce sujet, voir aussi les éclaircissements fournis par Hélène Merlin-Kajman (*Langue et politique à l'âge classique. L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, «Lumière classique», p. 111).

[6]Dans *La Société de Cour*, Norbert Élias précise que, répondant à une structure de type patriarcal, la cour d'Ancien Régime est d'abord entendue comme «la maison et le ménage des rois de France, de leurs familles, de toutes les personnes qui, de près ou de loin, en font partie» (p. 65).

[7]Dans son étude sur l'espace urbain, Antoine Bailly écrit : «[l]e sens du lieu résulte de ces liens qu'un sujet [...] maintient avec un espace» (*La Perception de l'espace urbain*, p. 14).

[8]Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 1993, p. 27.

chapitre, par l'étude des espaces de société[9], cerne ces rapports entre l'individu et l'autre, l'individu et les autres. Ces rapports deviennent pour lui les catalyseurs motivant un besoin d'isolement. Succéderont alors aux relations à autrui les relations à soi; à la prestation de l'individu social correspondra celle du sujet particulier[10].

Les espaces et leur «société»

Les personnages scudériens voyagent, traversent villes et villages, parcourent des contrées lointaines, s'intègrent à de multiples cours, vont d'un camp militaire à l'autre. Bref, ils occupent l'espace. Dans *Le Grand Cyrus*, la simple référence nominale à un certain espace est privilégiée au détriment de verbeuses descriptions. Si certaines villes sont présentées picturalement comme des tableaux, jouant de l'effet de spectacle et de surprise (pensons à Babylone (II, 1, 325-333) ou à Suse (V, 3, 526-528)), peu nombreuses sont les descriptions de pays, de camp ou de cour[11]. S'il en est, ces fragments descriptifs mettent principalement l'accent sur les gens qui y vivent, y viennent et en partent. La description apparaît sélective, «[mettant] en

---

[9]Nous pouvons entendre «espaces de société» comme un dérivé de l'expression «espace social» d'Henri Lefebvre. Ces deux formulations sous-tendent l'idée que ces espaces «implique[nt], contien[nent] et dissimule[nt] des *rapports sociaux*» (*La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 100). Il ajoute : «[c]omme toute réalité, [...] tout espace social peut devenir l'objet d'une analyse formelle, d'une analyse structurale, d'une analyse fonctionnelle» (*ibid.*, p. 172). Nous précisons toutefois que la formule «espaces de société» que nous employons ne renvoie en rien à une quelconque idée marxiste ou à une valeur ouvrière, comme l'interprète H. Lefebvre. Il s'agit plutôt de voir ces espaces comme étant façonnés et dépendants de leur société et engageant les individus dans certains rouages liés à des pratiques sociales déterminées.

[10]Jean-Claude Kaufmann écrit qu'«il faut donner toute son importance à la socialisation dans l'analyse de l'individu. Car ce dernier n'est pas une sorte d'entité (plus ou moins) autonome qui subirait (plus ou moins) l'influence de divers cadres sociaux. Les cadres sociaux ne lui sont pas extérieurs. L'individu est lui-même de la matière sociale, un fragment par le contexte auquel il participe, y compris dans ses plis les plus personnels, y compris de l'intérieur» (*L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 49).

[11]Ch. Morlet-Chantalat éclaire le même phénomène dans *Clélie*, alors que «[l]a présentation visuelle d'un décor, la précision topographique utile à l'intelligence d'un événement sont exceptionnelles» (*La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*, p. 500).

valeur que ce qu'elle juge nécessaire que l'on voie[12]». De manière générale, en fait, lorsque sont évoqués un pays, une ville, une cour, un camp, ou bien est mentionnée en parallèle une certaine figure par rapport à laquelle l'individu se construit et se localise (pensons aux figures du roi, de l'amante et de l'étranger), ou encore est dépeinte une collectivité qui sert à le définir. La modélisation du sujet s'ancre ainsi dans l'espace dans la mesure où «[l]e moi s'appréhende d'abord comme un "être dans l'espace"[13].»

1. L'individu et l'autre[14]

Le propos développé dans cette première section se scinde en trois parties. Nous centrons notre réflexion sur la définition et le positionnement du sujet scudérien (principalement masculin) à l'égard des trois principales figures qui servent à particulariser les espaces de société du *Grand Cyrus*. Symboliquement, le sujet évolue dans ces différents espaces en fonction du souverain et de l'amante, qui incarnent les espaces de société qu'ils occupent et où ils se trouvent suivant un rapport métonymique (la figure désignant l'espace de société). De manière plus concrète, il se positionne également dans ces espaces en fonction de l'étranger.

1.1. La figure royale et le/son sujet

Dans *Le Grand Cyrus*, la figure du souverain représente en elle-même un centre, conférant même à l'occasion une valeur à l'espace. Cyrus vante ainsi la Cour de Thomiris à travers la figure de la reine elle-même :

---

[12]Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, «Lumière classique», p. 398.

[13]Sylviane Coyault, «Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces», dans *La Géocritique : mode d'emploi*, p. 56. On pourra se reporter à l'étude d'Abraham A. Moles et Élisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972, «Collection M.O.».

[14]Le terme «autre» renvoie ici à un système binaire simple, à savoir qu'il représente celui qui n'est pas le sujet dont il est question. Nous écartons ainsi du mot le sens qu'il gagne dans l'optique des théories contemporaines d'altérité, reposant sur la conception d'une quelconque relation de tension ou d'opposition de valeur entre le sujet et l'Autre.

> Mon Maistre qui creut encore leur faire une civilité, fortifia leur jalousie lors qu'il leur dit, j'advouë aussi en mesme temps, que toute personne libre & raisonnable, ne peut manquer d'en trouver aussi de fort grands, en la Cour de Thomiris : & quand au lieu d'estre en un aussi beau Païs qu'est le sien, elle regneroit sur ces Peuples qui sont au pied du Mont Imaüs, parmy des rochers & des precipices; elle seule rendroit tousjours le lieu où elle seroit, infiniment agreable : & empescheroit sans doute que les Ambassadeurs qu'elle feroit attendre long temps, ne s'ennuyassent aupres d'elle. (II, 1, 255-256)

La figure royale, c'est en fait le cœur du pays, de la ville, de la cour[15], du camp militaire, bref elle incarne le royaume. Elle y impose une conduite aux sujets qu'elle juge à la lumière de son pouvoir, de sa clémence, de sa volonté et de sa justice : «[j]amais on ne voit le héros en train de faire valoir son bon droit ou la justesse de son point de vue devant son souverain : le pouvoir royal est, dans [*Le Grand Cyrus*], un absolu[16].» Dans les espaces de société, le sujet scudérien désire être remarqué du souverain, alors qu'il tire sa valeur de la place (à distance ou à proximité) qu'il occupe par rapport à ce dernier, comme le soulignent Claudine Haroche et A. Montoia en notant que «ces divers éléments de la domination politique que sont la hauteur, l'antériorité, la proximité et la distance [...] [témoignent de] l'existence d'un ordre des préséances[17]», lequel n'est pas ignoré au XVII^{e} siècle.

---

[15]«*La cour et la ville* au XVII^{e} siècle, c'est ce que nous appellerions de nos jours la société cultivée, ou encore "le public"; cet ensemble englobait la haute noblesse, l'entourage du roi (*la cour*) et la grande bourgeoisie parisienne (*la ville*), qui appartenait souvent à la noblesse de robe ou s'efforçait de s'y intégrer en achetant des charges» (Érich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, «Tel», p. 369). Lire du même auteur *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^{e} siècle français* (Paris, Macula, 1998, «Argo», p. 115-179).

[16]Noémi Hepp, «L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho», dans *Les Trois Scudéry*, p. 363.

[17]Cl. Haroche et A. Montoia, «Le duc de Saint-Simon et la dimension politique de l'espace dans la société d'Ancien Régime», dans *Les Espaces de la civilité*, Alain Montandon (dir.), Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires - SPEC, 1995, p. 12-13. La notion de hauteur est relative à la posture des individus les uns par rapport aux autres, celle d'antériorité signale l'ordre dans lequel ils se meuvent, et le souci de la proximité éclaire le rapport du sujet à l'égard du roi et du pouvoir.

1.1.1. À proximité du roi : honneur et soumission

Tributaire de volontés supérieures, l'existence du sujet du *Grand Cyrus* trouve sa légitimation dans les espaces de société à travers la figure du souverain : «[t]he passion that a subject has for his king is almost the model for all other passions [...]. The king is all things to all people and is the source of all good[18].»

Au sein des espaces de société, le positionnement du sujet à proximité (variable) du roi renseigne sur son mérite ainsi que sur sa valeur et précise son rang[19], sachant que «le lien roi-sujet exige que le courtisan soit à une distance respectueuse du monarque : l'éclat de ce dernier pourrait embraser ceux qui sont trop proches[20].» Si une victoire militaire est d'abord imputable au roi, par exemple, la gloire qu'il en tire n'en rayonne pas moins sur ceux qui évoluent à ses côtés :

> apres avoir veû passer les Prisonniers, les Drapeaux, & tout le butin fait sur les Ennemis; nous vismes enfin paroistre (apres avoir veû auparavant plus de dix mille hommes à Cheval) le Roy, & aupres de luy, Abradate & Cleandre : comme ceux qui avoient en effet merité toute la gloire du Triomphe. (V, 1, 150)

Comme le rang d'un sujet est déterminé par la position (spatiale) qu'il occupe à l'égard du souverain, son éloignement des espaces de société contrôlés par ce dernier lui fait perdre sa propre valeur. Cette mise à distance peut être la conséquence de plusieurs événements, comme la désobéissance à un commandement formulé par le roi, même s'il comporte un risque pour la vie. Parce que l'aristocratie fait encore reposer son existence sur les principes du code chevaleresque, marqué par le sens de

---

[18]Catherine Louise Barry, *Reflections of Versailles*, p. 176.

[19]La proximité appelle la notion de rang, comme l'a montré Roland Mousnier : «Chaque Ordre a son "rang, qui est la prérogative de seoir et de marcher", "sçavoir est l'Ordre ecclésiastique le premier, celuy de la Noblesse après, et le Tiers-État le dernier : bien qu'il n'y ait point d'Ordonnance", mais par "respect volontaire"» (*Les Hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, Paris, PUF, 1969, «collection SUP», p. 64). Par ailleurs, à la notion de rang se rattache celle de distinction, définie par Alain Faudemay dans *La Distinction à l'âge classique*, Paris, H. Champion, 1992, p. 45.

[20]Jean-Maris Apostolidès, *Le Roi-Machine : Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 48.

la loyauté, de l'honneur et de la gloire, «elle paie très lourdement l'impôt du sang sur les champs de bataille[21]». En choisissant de sauver sa vie plutôt que de la risquer pour la gloire de son monarque, Artane sait qu'il ne pourra plus paraître dans les espaces de société qui sont siens :

> si nos gens sont les plus forts [se dit-il], je me remesleray parmy eux sur la fin du combat, sans qu'aucun ne s'en aperçoive : & s'ils succombent tous, je sauveray au moins ma vie en me tenant caché : & en seray quitte pour me bannir apres de mon païs, & pour aller vivre inconnu, en quelqu'autre part de la Terre. (I, 2, 259)

Le pays, la ville et la cour fusionnent étroitement avec la figure du monarque, ce que le sujet scudérien n'ignore pas[22]. En s'éloignant — du pays, du roi —, le couard perd son identité. L'emplacement spécifique du refuge n'a plus d'importance dans la mesure où la valeur d'un individu est validée à travers la proximité au roi, «centre vital qui, seul, garantit de l'ennui par un système élaboré de gratifications illusoires[23].» Dans *Clélie*, la situation diffère lorsqu'il est question de Tarquin qui exile comme bon lui semble ses opposants. Ceux-ci, loin de perdre leur identité, restent de dignes sujets romains, désireux avant tout, à l'instar de Clélius, de reprendre le contrôle d'une patrie qui est la leur en délogeant l'usurpateur-tyran.

---

[21]Marlies Mueller, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington, French Forum Publishers, 1984 «Harvard Studies in Romance Language», p. 66.

[22]«[F]ondée sur la raison, la souveraineté impose une définition d'abord judiciaire de l'État. Elle s'incarne idéalement en un souverain absolu, créateur de droit, qui entretient avec ses sujets et ses officiers une relation fondée non plus sur la fidélité vassalique, mais sur l'obéissance et l'amour, et qui place au cœur de cette obéissance le respect des mystères de l'État. La souveraineté se distingue d'abord de la force tyrannique par la reconnaissance de sa légitimité» (Myriam Maître, «Sapho. *Reine* de *Tendre* : entre monarchie absolue et royauté littéraire», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 181).

[23]Metchild Albert, «Mademoiselle de Scudéry et les remèdes de la mélancolie», dans *Les Trois Scudéry*, p. 660. Jean-François Solnon, lui, explique que «[l]a disgrâce a ses raisons secrètes ou publiques. Négliger ses devoirs, manquer au service, tenir des propos "dont on n'a pas été content" sont les causes les plus fréquentes [de l'éloignement forcé]» (*La Cour de France*, Paris, Librairie Fayard, 1987, «Références», p. 389). Il poursuit : «L'éloignement de la cour, la révocation des grâces royales, la privation des charges auliques et des commandements militaires sont les moyens ordinaires pour remettre les courtisans dans le devoir» (p. 391).

Se trouver près du roi, c'est être près d'une main qui peut châtier et forcer la solitude hors de la sphère sociale à tout instant, une solitude qui, pour un courtisan, «est d'abord être obligé de vivre loin du roi[24].» Toutefois, dans *Le Grand Cyrus*, souffrir l'exil semble moins pénible que de subir les foudres d'un souverain qui se sait trahi : «Pour ces deux Chevaliers prisonniers, apres qu'Artamene leur eut rendu la liberté, ils le supplierent de ne les renvoyer point au Roy leur Maistre : & de souffrir qu'ils allassent cacher leur infamie en quelque Païs esloigné» (I, 2, 359)[25]. Avec l'errance vient l'anonymat qu'impose la nécessité du lointain, du caché. Le sujet devient un satellite perdu dans un vide sans référence.

1.1.2. Le maître-mot : l'autorité du maître-roi

Alors que le maintien de l'ordre dans les espaces de société est assuré par la figure du souverain, ces espaces sont aussi pour lui des écrins de pouvoir pouvant satisfaire son ambition «d'organiser le pays [et la ville] comme une propriété personnelle, comme une extension de [la] cour[26].» Dans *Le Grand Cyrus*, lorsqu'un roi fait la conquête d'un certain espace, les sujets qui l'occupent sont forcés de se soumettre à lui. Voyant que les habitants de Cérasie ne veulent pas lui ouvrir les portes de «sa» nouvelle ville, Ciaxare «ne laissa pas de songer à les attaquer : [...] il fut resolu d'emporter cette Ville de force» (I, 2, 308). Par une action déployée dans l'espace, le roi «oblige» l'acte d'allégeance.

> Il y a vingt ans, adjousta [Arsamone], que je trame le dessein que je commence d'executer aujourd'huy: la Ville de Chalcedoine est à moy, aussi bien que celle de Chrisopolis: & j'espere que dans peu de jours, le Roy de

---

[24]Monique Vigouroux, *Le Thème de la retraite et la solitude chez quelques épistoliers du XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1972, p. 21.

[25]C'est pourquoi Margaret Anne Trotzke écrit qu'«[in] the seventeenth century, the term "retreat" was sometimes euphemistically used to describe what was actually a political exil» (*Préciosité and* La Promenade de Versailles *: from Myth to Praxis*, p. 120).

[26]Norbert Élias, *La Société de cour*, p. 18.

> Pont sera en termes d'envoyer des Ambassadeurs à ma Cour, afin de me demander Aristée pour le Prince son Fils s'il la veut avoir. (III, 2, 422-423)

Le roi, symbole ultime de «paternité[27]», règne sur les espaces de société avec lesquels, dans une certaine mesure, il fusionne. Au moyen de l'image de la ville, paradigme spatial de possession[28], c'est l'influence du roi qui s'étend et se perçoit dans l'espace.

Dans les espaces de société du *Grand* Cyrus, le souverain commande, le sujet exécute, fidèle à son devoir d'obéissance et de service fondé sur «l'admiration, sur la conviction de la supériorité du prince, sur l'éblouissement qu'il provoque[29]». Ainsi, Cyrus rend au roi Ciaxare «tous les soings & toutes les soumissions imaginables» (III, 1, 56). Cette soumission ne connaît pas de limites, portée jusqu'au sacrifice ultime...

> The political hierarchy which prevailed in XVII century France had as its foundation the belief that kings are God's vicars in this world, and this belief is accepted by Mlle de Scudéry's fictional personages. In the *Cyrus* monarchs are referred to as "ces Personnes eminentes que les Dieux promettent, et que les Dieux envoyent pour leur propre gloire," [*Cyrus*, III, 1, 115] to be revered as "Personnes sacrées et inviolables"[30].

---

[27]Robert Muchembled note même que le roi est souvent vu tel un père qui «châtie, terriblement ou avec mansuétude [...], les écarts de sujets qui figurent des enfants désobéissants. [...] Les sujets gravitent autour de ce médiateur. Leur importance, leur valeur, leurs espoirs, dépendent d'une plus ou moins grande proximité par rapport à lui» (*L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Librairie Fayard, 1988, «Pluriel», p. xxi-xxii).

[28]Le roi «possède» l'espace citadin, les sujets qui y vivent lui «appartiennent». Cette idée de possession est illustrée par l'évocation des murailles et des portes qui enserrent cet espace dont le roi est maître. Dans cet univers d'appartenance symbolique, le peuple, sous l'effet d'une «quasi-adoration», agit pour le souverain. La loyauté des «enfants» au «père», modelée par une soumission travestie en amour, s'incarne à travers les efforts qu'ils investissent pour lui conserver son bien.

[29]Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires 1660-1680*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 370.

[30]Lawrence Wilson, *The Cyrus and The Clélie of Mademoiselle de Scudéry*, p. 180.

Le personnage scudérien travaille continuellement à l'établissement et à la consolidation du pouvoir de son roi[31]. S'il se réalise à travers ses réussites, en contre-partie, un échec ou un insuccès semblent lui interdire tout retour dans l'espace du monarque. Parce qu'Harpage n'a pas tué Cyrus nouveau-né, il se voit donc éloigné par le roi Astiage qui «ne pardonna pas à Harpage : [...] le bannit de sa Cour : & cét homme qui n'avoit pû se determiner à estre absolument pitoyable, ou absolument cruel; se vit sans suport & sans refuge, contraint d'endurer la rigueur d'un long exil» (I, 2, 127).

De la même façon que «[t]he king can know the hearts of his subjects because he knows everything, while the subject cannot divine the nature of the king's heart because it is completely impenetrable[32]», les actions et les gestes des personnages du *Grand Cyrus* sont dictés et surveillés par une figure royale omnisciente. Lors de la prise de ville, par exemple, en arrière-plan des figures intermédiaires qui gèrent les opérations, c'est la figure du souverain qui se dessine et sa voix qui devient perceptible... car la domination de l'espace n'est rien d'autre que l'accomplissement et la réalisation d'un projet mis sur pied par un «être» supérieur. C'est ainsi au nom de Ciaxare que Cyrus agit et parle, à qui a été délégué le pouvoir royal de commandement :

> le Roy d'Hircanie, & tous ces autres Princes qui estoient demeures dans la Ville [...] salüerent [Cyrus], & luy tesmoignerent leur joye : en suitte dequoy

---

[31]À ce sujet, la dissimulation (associée à la prudence), comme la définit Torquato Accetto au XVII[e] siècle dans le chapitre 19 de son traité *Della dissimulazione onesta* (1641) [*De l'honnête dissimulation*, trad. fr. Mireille Blanc-Sanchez, Dijon, Verdier, 1990], est vite associée à la discrétion «propre à l'habileté politique» (Louis van Delft et Florence Lotterie, «Torquato Accetto et la notion de dissimulation honnête», dans *L'Honnête homme et le dandy*, p. 39). Margot Kruse signale l'importance de la (dis)simulation, étant à la fois «un instrument de la prudence, une nécessité dans les rapports sociaux, [...] un stratagème indispensable à celui qui veut parvenir en ce monde» («Justification et critique du concept de dissimulation dans l'œuvre des moralistes du XVII[e] siècle», dans *La Pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII[e] siècle en France*, Actes du colloque de Bamberg, Manfred Tietz et Volker Kapp (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17», p. 145).

[32]Jean-Maris Apostolidès, *Le Roi-Machine*, p. 47-48, que cite Catherine Louise Barry dans *Reflections of Versailles*, p. 176-177.

> ayant assemblé tous les Chefs, il leur commanda de remener l'Armée au Camp à l'heure mesme : & de ne laisser plus dans la Ville que ce qui avoit accoustumé d'y estre. Un moment apres, le Roy luy envoya ordre de changer les Gardes du Chasteau; car pour ceux des portes de Sinope, ils avoient tous peri quand la Ville avoit esté emportée [...]. En trois heures la Ville fut tranquile; & toute l'Armée en fut dehors, à la reserve des Troupes necessaires pour la garde des Portes, & pour celle du Chasteau; où [Cyrus] s'en retourna rendre conte à Ciaxare (III, 1, 40-41)[33].

Ces individus qui représentent la décision royale font souvent figures de «marionnettes», étant des «sujets-outils» à l'usage d'un souverain à qui les autorisations sont demandées, les résumés de missions sont rapportés, les comptes rendus de batailles, exposés.

Évidemment, le transfert du pouvoir royal à un tiers implique la parfaite adéquation entre la manière d'agir de ce dernier et les attentes du monarque. Le cas du prince Spitridate, amoureux d'Araminte, fille du roi ennemi de son père Arsamone, met en scène le caractère incontestable de la volonté royale au cœur des espaces de société. Arsamone oblige Spitridate à agir en héritier de la couronne plutôt qu'en amoureux. Il veut ainsi forcer son fils héritier à renoncer à Araminte en le faisant choisir entre une passion[34] déshonorante, l'éloignement et l'emprisonnement :

---

[33]Mentionnons également le passage où Ciaxare ordonne à Cyrus de préparer les troupes afin de partir délivrer Mandane des fers où le roi d'Assirie la retient : «pour remettre le Peuple & les Soldats dans leur devoir, allez reprendre vostre Charge : commandez leur de s'en retourner au Camp : & preparez les, & preparez vous aussi vous mesme, à aller dans peu de jours en Armenie, pour y delivrer Mandane de sa captivité» (III, 1, 38).

[34]Depuis Thomas d'Aquin (*Somme théologique*), on dénombre onze passions, classées sous les registres du concupiscible ou de l'irascible : l'amour et la haine, le désir et la fuite, la volupté et la douleur, la crainte et la hardiesse, l'espérance et le désespoir et enfin la colère. Avec Descartes, les passions se réduisent au nombre de six : admiration, amour, haine, désir, joie et tristesse, alors que toutes les autres en sont dérivées (se reporter à l'article 69 des *Passions de l'âme* dans *Œuvres et lettres* (édition établie par André Bridoux, Paris, Gallimard, 1953 [1649], «La Pléiade», p. 727-728)).Voir aussi à ce sujet les ouvrages de Lucie Desjardins (*Le Corps parlant*, p. 3) et de Madeleine Bertaud (*La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII . Analyse littéraire et histoires des mentalités*, Genève, Droz, 1981, p. 43). Cristallisant les conflits de l'homme avec lui-même et donc avec les autres, les passions, au dire de Michel Meyer, mettent en scène une «conscience tournée vers l'extérieur [qui] coïncide tout aussi bien avec soi, et c'est là, en dernière analyse, la finalité même de la passion : se retrouver soi-même, s'éprouver, ressentir son existence au travers de sensations nourries par des objets extérieurs» (*Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature*

> C'est pourquoy je veux que Spitridate m'aide à prendre la Ville où est la Princesse Araminte : autrement je luy feray connoistre, que celuy qui n'a pas le cœur d'un Roy, ne sera jamais mon Successeur : & le traitant en Esclave, je luy donneray mesme Prison qu'à cette Princesse qu'il aime plus que sa propre gloire. (III, 2, 545)

Spitridate doit feindre de ne plus aimer Araminte afin d'obtenir, par l'intermédiaire de ses mère et sœur, la permission de revenir auprès de sa famille. Toutes les ruses sont bonnes pour paraître fidèle à la volonté du roi. Si Spitridate semble se plier à l'ordre de son père, la réalité est tout autre : le paraître n'est pas l'être. Les visées du souverain infléchissent donc le comportement de Spitridate dans une voie contraire à ses désirs, qui doivent être oubliés, à tout le moins savamment réprimés[35]. Ce sera sous le voile de la civilité que Spitridate cachera ses véritables sentiments, proposant de ne pas forcer la prise d'une ville, dont il résulterait un bain de sang et, inévitablement, la perte de son amour (III, 2, 527). Il tente de cette façon de conjuguer au mieux l'ordre promulgué par le roi et le commandement de son cœur,

---

humaine, Paris, Libraire générale française, 1991, «Biblio/Essais», p. 110-111).

[35]Dans *De la Dissimulation et de la Sincérité*, Scudéry fait valoir la nécessité d'apprendre à tromper pour faire croire aux gens qui nous sont supérieurs que nos désirs correspondent aux leurs : «Tout le monde s'empresse à cacher ses sentiments et son ambition, à tous ceux qui peuvent donner les grâces. On veut qu'ils croient, qu'on hait tout ce qu'ils haïssent; qu'on ne regarde que leur gloire, et point du tout son intérêt». Marie-Cécile Ganne-Shiermeier explique que «la phrase sibylline de Scudéry suggère [...] [que] pour subsister à la cour, il faut obtenir des faveurs ou grâces, et pour se faire, il faut plaire. Pour plaire, il faut endosser les goûts et fantaisies de la personne dont nous dépendons» («Création littéraire ou l'esthétique scudérienne du fragment : *De la Dissimulation et de la Sincérité*», *Women in French Studies*, n° 9, 2001, p. 143). Cette attitude se conforme en fait étroitement aux préceptes dictés par Gracián : «"Qui sait dissimuler, sait régner"», ,«Que l'on soit maître de soi, dit-il, et l'on pourra l'être des autres» (*L'Homme universel* [trad. par Joseph de Courbeville en 1733], Paris, Éditions Champ libre, 1980, p. 22, 23-24). C'est dans cette perspective qu'au XVII[e] siècle, «l'honnête homme tente d'unifier son moi extérieur par rapport aux attentes du groupe de ses pairs et il le fait en portant un masque» (Jean-Marie Apostolidès, «L'ordre identitaire classique», dans *Ordre et contestation au temps des classiques*, Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), volume 1, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, «Biblio 17», p. 30). On consultera enfin l'ouvrage *D'artifices en édifices ou le parcours sensible à travers les artifices des édifices renaissants, maniéristes et baroques* (Jean Starobinski (dir.), Genève, Atelier d'édition Le Septième Fou, 1985) qui fait un rapprochement entre l'architecture baroque et l'homme de l'époque qui, «lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être [...] qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage» (p. 72).

deux missions impliquant des soumissions bien différentes, difficilement réconciliables[36].

Au cœur des espaces de société, le sujet scudérien est tenu de suivre les règles édictées par l'autorité royale. Ainsi lui est-il interdit de chercher à se faire justice lui-même, le duel[37] étant vu comme «une entreprise sur la personne même du souverain, à qui devait être réservé, suivant une théologie fort ancienne, la délégation du pouvoir divin de justice[38].» La série de duels évoqués dans *Le Grand Cyrus* met d'ailleurs en évidence ce qu'il en coûte aux contrevenants. Après avoir engagé le duel, avant de réintégrer la cour, les combattants, comme Artamène et Philidaspe, doivent préalablement avoir été l'objet de la magnanimité du roi : «[Artamène] ne voulut pas par respect rentrer dans la Ville : & il s'en alla chez ce Sacrificateur [...], il envoya Feraulas vers le Roy & vers la Princesse, pour leur demander pardon, & pour les suplier de ne le condamner pas sans l'entendre» (I, 2, 394). La dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur de la ville est textuellement marquée[39], notamment grâce à l'image de la porte qui répartit les individus d'un côté et de l'autre en fonction de leur

---

[36]En fait, la «réalité politique du temps fait découvrir un état de tension constante entre les forces centralisatrices et l'affirmation des droits particuliers, personnels ou collectifs» (*Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Y.-M. Bercé, N. Dufourcq *et al.* (dir.), Paris, PUF, 1985, p. 13).

[37]Jean-Pierre Brancourt explique que, dans le prolongement de la décision de 1626 de Louis XIII de faire abattre les forteresses symbolisant l'opposition matérielle face à son autorité (entraînant par le fait même l'ordonnance de 1629 interdisant la construction de places fortes et murées), Richelieu «compléta cette politique par l'édit des duels [tout au long du XVII^e siècle, on note une multiplication des édits interdisant les duels : juin 1609, février 1626, mai 1634, juin 1643, mars 1646, septembre 1651, août 1679, 1704 et 1711]. Ceux qui se sentiront offensés et appelleront leur adversaire à se battre en duel au lieu de le poursuivre en justice, seront bannis et perdront la moitié de leurs biens qui seront réunis au domaine royal» («La monarchie et les châteaux du XVI^e et XVII^e siècles», *XVII^e siècle*, n° 118-119, janvier-juin 1978, p. 32).

[38]Micheline Cuénin, *Le Duel sous l'Ancien Régime*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 313.

[39]Cette opposition renvoie à la dialectique de l'écartèlement définie par Gaston Bachelard comme une tension entre le «[d]ehors et [le] dedans» (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981, «Quadrige», p. 191), un écartèlement qui signale la dualité du sujet, participant de l'univers social et secoué par des pulsions intérieures.

conduite[40]. En sortant du cadre urbain, en se situant en marge de la cour, à distance du roi, les duellistes s'éloignent symboliquement d'un édit formulé par ce dernier, retournant ainsi à un état antérieur (celui du chevalier guerrier), comme le signale Mégabise à Aglatidas : «sans tarder davantage, sortons par la Porte qui regarde les Montagnes, & venez achever vostre conqueste par ma deffaite» (I, 3, 471). Si «[a]voir un duel c'est se mettre en marge[41]», parce qu'il s'agit d'un acte de subversion, explique François Billacois, en sortant par la porte de la ville pour s'avancer vers les montagnes où spontanément les rapières peuvent quitter les fourreaux, les rivaux éludent l'interdiction royale de s'adonner à ce type de combat au sein des frontières de l'État. Le déplacement spatial positionne alors les querelleurs comme des «êtres de nature[42]», et non plus comme des «êtres de société» relevant du suzerain.

Que sa volonté soit faite : bien peu de mots pour résumer l'influence de la figure royale sur les espaces de société et leurs individus. Symboliquement, l'autorité du roi se perçoit et s'imprime dans les espaces de société, se trouvant à y modeler le comportement du sujet scudérien et à déterminer ses déplacements. L'œil du roi surveille les espaces de société, sa main les balaie, son cœur les prend d'assaut, et avec eux leurs sujets, à moins qu'une révolte ait été fomentée, bouleversant alors l'ordre établi.

---

[40]A. Moles et E. Rohmer écrivent que la porte «vient compléter la notion d'appropriation de l'espace par la paroi. La porte, paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible, qui modifie d'un instant à l'autre l'idée de dedans et de dehors» (*Psychologie de l'espace*, p. 38).

[41]François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI^e et XVII^e siècles : essai de psychosociologie historique*, Paris, Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986, p. 136. Le duel, étant une pratique hors-la-loi, se déroule le plus souvent dans un espace écarté, comme l'a noté Henri Lafon dans *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, p. 69.

[42]L'«être de nature» renvoie ici à l'individu incapable de maîtriser ses passions : «Richelieu et l'édit contre les duels balisent ainsi l'émergence d'une nouvelle vision du corps, dont chacun doit contenir et dominer les passions animales. Désamorcer la brutalité des nobles pour les mettre corps et âme au service du roi, en voulant les obliger à ne répandre leur sang que pour lui, est le but réel poursuivi» (Robert Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne*, p. 142).

1.2. Les espaces et l'amour : l'influence de la personne aimée

Si le positionnement de l'individu dans les espaces de société se précise au moyen de la figure du roi, il peut également être éclairé en fonction de celle de l'amante. En fait, le personnage scudérien n'est pas seulement sujet du roi, mais également «sujet» de la femme qu'il aime, serviteur inconditionnellement dévoué. La femme aimée du *Grand Cyrus* n'a pas un moindre rôle à jouer lorsqu'on étudie les espaces de société. Réglant la conduite de l'amant, elle est l'autorité «intime» au cœur du monde, d'un monde à l'envers avec ses rôles traditionnels invertis[43], où «l'important n'est pas d'aimer, mais de savoir aimer[44].» Le sujet se situe ainsi dans les espaces de société en regard de celle qu'il adore[45] et dont l'espace qu'elle occupe sert à la désigner symboliquement.

1.2.1. Commander l'éloignement

Grand passionné, le sujet masculin du *Grand Cyrus* emprunte diverses avenues pour apprivoiser le cœur de sa maîtresse. Il souhaite être remarqué par celle

---

[43]«Hercule, symbole s'il en est de la force virile, s'empare de la quenouille, symbole des travaux féminins domestiques. Nous voyons ainsi s'inverser les rôles traditionnels de l'homme et de la femme : le héros scudérien, aux faiblesses coupables, au cœur prêt à chavirer au moindre regard féminin, contraste violemment avec l'héroïne scudérienne, fière, solide, parfois violente, toujours sûre d'elle. Par cette fragilisation s'accomplit une sorte de féminisation des héros» (Nathalie Grande, *Stratégies de romancières*, p. 124).

[44]Devenir amoureux, selon Michel Pelous, «ce n'est pas s'engager dans une aventure sans précédents, c'est tout au contraire adopter un comportement dont les règles sont de toute éternité connues. Les devoirs réciproques de l'homme et de la femme sont par avance définis et la qualité de leur amour dépend surtout du soin qu'ils mettront à les observer» (*Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 41). Plus encore, note-t-il, «[l]a reconnaissance de cette domination inconditionnelle qui ravale l'humanité masculine au rang d'humble servant du beau sexe devient la loi organique du monde romanesque» (*ibid.*, p. 43).

[45]Notre propos s'intéresse à l'amoureux et non au galant obsédé par la volonté superficielle du plaire, tel que le présente Delphine Denis dans *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry* (Paris, Honoré Champion, 1997, «Lumière classique», p. 265-266). D'ailleurs, on consultera son ouvrage *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 2001, «Lumière classique») pour une étude de la galanterie.

qui a volé son repos. Pour reprendre l'expression de Paul Bénichou, il se donne comme «son captif, chargé des chaînes ou des fers qu'elle lui impose et qu'il bénit[46]», topos romanesque hérité de l'Antiquité[47]. Suivant les préceptes de l'amour héroïque, ce sont les figures masculines qui se voient conditionnées par les féminines, et non le contraire. Le commentaire de Georges Mongrédien au sujet de l'*Astrée*, à savoir qu'il fait «de la femme un être d'élite, une récompense suprême que le chevalier [doit] gagner par une vie entière de soumission, de courage et d'abnégation[48]» s'applique aussi au *Grand Cyrus*. Il importe seulement à cette figure «astrale», arborant mille vertus, frôlant la perfection, de ne jamais déchoir de son piédestal[49].

Comme c'était aussi le cas par rapport à la figure du souverain, certaines choses peuvent être dites, d'autres non, à proximité de la maîtresse; certaines confidences peuvent être partagées alors que certains sentiments doivent être tenus sous le sceau du secret. Il faut aimer sans le montrer : «[l]'être [...] est ce qu'on doit produire sur la scène brouillée des apparences[50].» Tout un art de conduite réglemente et légifère la présence de l'amoureux auprès de sa douce dans les espaces de société :

---

[46]Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, p. 51-52.

[47]Lire *Les Lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour* de Françoise Letoublon (Leiden/New York/Kölh, E. J. Brill, 1993, «Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava»). La prison sert à métaphoriser et à inscrire le sentiment amoureux dans un lieu particulier (*ibid.*, p. 73).

[48]Georges Mongrédien, *Les Précieux et les précieuses*, p. 17. Au XIX[e] siècle, Saint-Marc Girardin avait d'ailleurs défini la galanterie du XVII[e] siècle comme «ce mélange d'empressement et de respect envers les femmes dont la première origine se trouve dans la chevalerie. Seulement le chevalier a déposé son armure à la porte des salons, il est devenu l'honnête homme. La chevalerie s'est sécularisée» («La *Clélie*», dans *Cours de littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame*, vol. 3, Paris, Charpentier, 1886, p. 106).

[49]Nicole Aronson, «Les héroïnes de Mlle de Scudéry entre *L'Astrée* et *La Princesse de Clèves*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 8, hiver 1977-1978, p. 101. Toutefois, l'héroïne (plus grande que nature en apparence) succombe le plus souvent, vraisemblablement «incapable de ne pas se laisser pénétrer par le charme d'aimer et d'être aimée», conclut Noémi Hepp (*Homère en France au XVII[e] siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 770).

[50]Éric Méchoulan, «Le geste et la réflexivité : Sapho dans le *Grand Cyrus* de M. de Scudéry», dans *Dans les miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1998, «Paragraphes», p. 129.

> Il est en effet à souhaiter que l'amoureux soit timide, scrupuleux et craintif, et qu'il pâlisse en présence de sa dame. La gloire de l'amoureux s'élève et devient sublime au fur et à mesure qu'il se dépouille des valeurs héroïques. Paradoxalement, le héros s'humilie lui-même et demande à genoux les ordres de celle qu'il aime[51].

La question de l'interrelation entre la maîtresse et l'amant, devant pratiquer certaines vertus capitales dont «la constance, la discrétion et la soumission[52]», se pose de manière particulière dans les espaces de société du *Grand Cyrus* alors que ceux-ci constituent des territoires où la femme — telle une «reine» (de cœur) — est en droit d'autoriser ou d'interdire la présence de son amant. Toutefois, même lorsqu'il est forcé de s'éloigner, le cœur de l'amoureux semble défusionné d'avec son corps, restant ainsi auprès de la bien-aimée dans un rapport de «proximité par assimilation[53]», à l'instar d'Aronce dans *Clélie* dont «on voit pourtant bien que son cœur est à Rome[54]», là où est sa maîtresse.

Maintes raisons justifient l'éloignement exigé par une maîtresse à son amant : danger imminent, attitude irrespectueuse, parole choquante[55]. Ces commandements

---

[51]Nobuko Kurata, «Le thème de l'amour dans les romans de Mlle de Scudéry», *Études de langue et littérature française*, n° 38, mars 1981, p. 4.

[52]Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 45-46.

[53]Paul Kaufmann parle de «proximité par assimilation» en opposant cette notion à la «proximité locale» (*L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie Vrin, 1969, p. 85). Il en ira de même de la «séparation spatiale» en contrepartie de «l'éloignement analogique» (il est possible d'être près de quelqu'un tout en étant loin de lui). L'éloignement physique n'empêche jamais la proximité affective et spirituelle.

[54]Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, édition établie par Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2002-2005 [1654-1660], quatrième partie, p. 473. Il semble bien que nous soyons déjà dans le cadre de l'honnête amitié, «chaste et vertueuse, [qui] s'oppose à l'amour sensuel; c'est l'idée de la personne aimée que l'amant doit alors adorer, et il l'aimera encore mieux dans l'éloignement et dans l'absence» (Henri Coulet, «Le pouvoir du charme féminin dans le roman au XVII[e] siècle», *XVII[e] siècle*, 1984, p. 250-251).

[55]Dans l'univers de l'amour héroïque, «les personnages dans leur conduite respectent les règles d'un même code amoureux : l'amant doit avoir la patience d'attendre avant d'avouer ses sentiments, plus il les cachera, plus il incarnera l'image de l'amant idéal [...], la dame ne tolère pas s'entendre dire qu'elle donne de l'amour, encore moins se laissera-t-elle aller à sa passion, il lui faut

traduisent le pouvoir symbolique opéré par l'aimée sur l'espace de société qu'elle occupe. Pleurs et plaintes de l'amant ne peuvent venir à bout de ses décisions[56]. Fréquemment, à la figure féminine se rattache la raison, à la figure masculine, la passion[57]. De son plein assentiment, même lorsqu'un danger le guette, rarement le sujet scudérien quitte-t-il l'espace de l'amour sans y avoir été fortement incité par les efforts argumentés de l'amante : «Telesile ne pouvant plus endurer que [Thimocrates] [s]'exposasse inutilement pour elle [lui] commandoit absolument de sortir non seulement de Delphes & de la Phocide, mais de [s]'éloigner mesme le plus qu'il [lui] seroit possible de toute la Grece» (III, 1, 141-142). Pour les mêmes raisons, Araminte incite Spitridate à s'exiler :

> De sorte que pour esviter ce malheur, elle voyoit qu'il faloit obliger Spitridate à en sortir bien-tost, sans sçavoir en quel lieu de la Terre ce Prince infortuné pourroit trouver un Azile. Cependant la chose n'avoit point de remede : car elle ne pouvoit ignorer, que le Roy de Pont n'aimant pas Spitridate, & aimant Pharnace comme il faisoit, ne voulust l'obliger à l'espouser. (III, 2, 456)

Le malheur se voit ici doublement orienté : vers Spitridate et vers Araminte, dont le repos dépend de l'exil du premier. L'indétermination des lieux d'exil soulignée dans les passages précédents témoigne de ce désir profondément ancré dans le cœur de l'amant du *Grand Cyrus* de toujours rester à proximité de sa maîtresse (proximité émotive, à tout le moins), dans cet espace de société qui est le sien. L'espace d'exil

---

penser à sa réputation, d'où l'impérieuse nécessité, chez elle, d'une conduite réservée» (R. Godenne, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 165).

[56]Pour des explications supplémentaires concernant cette attitude particulière de l'amante, on se reportera à l'ouvrage de Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 72-73.

[57]Dans *Clélie*, la Princesse, qui doit épouser prochainement Tarquin, bannirait d'auprès d'elle le Prince d'Amériole qu'elle aime si elle le pouvait, contrairement à lui, qui choisirait plutôt de s'exiler avec elle : «Je veux si je l'ose dire sans rougir, que vous soyez aussi malheureux que je serai malheureuse; que vous épousiez Tullie avec autant d'aversion que j'en aurai pour Tarquin, et que vous viviez pourtant aussi bien avec ma sœur, que je suis résolue de vivre bien avec le prince votre frère. Mais je veux de plus que vous croyiez que si je pouvais vous bannir d'auprès de moi, je le ferais à l'heure même, et que vous croyiez aussi que c'est aujourd'hui la première et la dernière fois que vous me parlerez de votre amour» (première partie, p. 335).

ne figure plus qu'un sans-lieu, un sans-but, où l'amant alors «[va] inconnu dans quelque Païs estranger» (III, 2, 463)[58]. Bien que Spitridate accepte de s'éloigner comme le lui prescrit sa maîtresse Araminte, le texte sous-entend qu'il n'est lui-même qu'auprès d'elle, allant inconnu partout ailleurs, ce qui confirme l'idée émise par Éric Méchoulan à savoir qu'«[é]prouver la douleur de l'absence, c'est, d'une part, montrer qu'on aime l'autre plus que soi-même, d'autre part, assurer qu'en quittant la femme aimée, on ne l'abandonne pas pour autant et que sa présence ne cesse de hanter les instants de la séparation[59].»

Il arrive que la femme aimée soit la cause d'un exil forcé par un tiers. Pour revenir chez lui, dans l'espace de société qui est aussi celui où se trouve celle qu'il aime, l'amant doit alors feindre d'être guéri d'une passion qu'on lui reproche. Considérons le cas de Thimocrate. Désenchanté de voir son fils amoureux de Télésile, son père décide de quitter avec lui la ville. Afin de revenir plus rapidement, Thimocrate se résout à partir vers l'autre extrémité du pays. Cette mise à distance maximale dans une même contrée souligne la volonté paternelle de marquer spatialement la séparation des amants[60]. Vu son étendue, l'espace est pensé comme catalyseur d'oubli, celui-ci semblant dépendre de l'éloignement temporaire des amoureux. Pourtant la passion vainc toujours l'épreuve de la distance[61] :

---

[58]Cette importance accordée à l'idée de proximité, tout en conditionnant les rapports entre l'amant et sa maîtresse, confirme la tromperie rattachée à la lettre que reçoit Spitridate, prétendument écrite par Araminte, car si l'amante éloigne celui qu'elle aime, il n'est jamais question qu'elle soit oubliée de lui ou qu'elle le souhaite : «[N]e vous allez point offrir au Roy mon Frere, puis que ce seroit inutilement : & allez plustost chercher un Azile en quelque lieu de la Terre si esloignée de moy, que vous en puissiez mesme oublier le Nom» (III, 2, 507).

[59]Éric Méchoulan, «Le geste et la réflexivité : Sapho dans le *Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry», dans *Dans les miroirs de l'écriture*, p. 132.

[60]De la même manière Clélius force Aronce à quitter la ville pour ne plus jamais revoir Clélie : «je vous déclare qu'elle ne sortira point de sa chambre, que vous ne soyez sorti de Capoue» (*Clélie*, première partie, p. 215).

[61]Comme le dit Méliante à Arpasie, contraint de s'éloigner pour s'être engagé le duel avec Astidamas : «[e]n quelque lieu de la Terre que je sois, je seray tousjours vostre Amant : & que je seray plus fidelle sous le nom de Meliante, que je ne l'ay esté sous celuy de Clidaris» (X, 1, 242).

> quitter ce que l'on aime, est sans doute un grand suplice : mais quitter ce que l'on aime & dont l'on est aimé, en est un incomparablement plus grand. Il falut toutesfois s'y resoudre, & m'en aller avec mon Pere, à l'extremité de la Phocide du costé de Megare. [...] venant à m'apercevoir que plus je tesmoignois de fermeté, plus je reculois mon retour à Delphes : je taschay de déguiser mes sentimens : & de luy [à son père] faire croire que l'absence m'avoit guery. (III, 1, 124-125)

La dialectique amoureuse de l'absence et de la présence inscrite dans l'espace devient une constante rattachée aux couples antithétiques de la proximité et de l'éloignement, du bonheur et de la tristesse[62].

L'éloignement d'un amant peut aussi être ordonné par voie (voix) royale[63]. Cette intercession du souverain laisse voir qu'il arrive que, pour être observé, l'arrêt d'éloignement formulé par une maîtresse requière une autorité particulière pour être respecté. Sachant que rien de ce qu'il pourrait dire n'arriverait à convaincre son ami Bélésis de s'éloigner de Cléodore, son amante, Alcénor demande au roi de l'y forcer :

> je fus contraint de faire haster ce que j'avois aprehendé : je veux dire de faire en sorte, que le Prince de Suse fist commander à Belesis de sortir de la Ville, comme je sçavois qu'il le devoit faire : esperant que l'absence, & le temps gueriroient Belesis, de la passion qu'il avoit dans l'ame. (V, 3, 709)

Si le commandement prononcé par le roi n'est pas respecté immédiatement, l'obstination de Bélésis prendra fin quelques jours plus tard, alors qu'il ne pourra plus être en sûreté dans une ville où l'œil du roi épie chacun.

---

[62]Pensons à Cléandre qui s'éloigne de Cléonice : «[...] Il prit donc congé de Cleonice, qui avoit beaucoup de joye du bien qui arrivoit à sa Maison : mais en se separant d'elle, quoy que ce fust pour peu de jours, il se sentit plus triste qu'il n'avoit accoustumé d'estre quand il la quitoit [...] mais quoy que la Cour fust alors la plus belle du monde [...] il s'y ennuya estrangement; & il sentit une si forte impatience de revenir à Ephese, qu'en effet il y revint plustost» (IV, 3, 472).

[63]L'autorité peut prendre un visage individualisé (le roi) ou paraître sous les traits d'une collectivité. Celle-ci peut alors, par exemple, déléguer un représentant susceptible de remplir avec succès une mission déterminée, l'élu se voyant forcé d'accepter l'honneur qui lui est fait : «pour me faire esloigner d'un lieu où il apprehendoit qu'il ne m'arrivast quelque malheur : [mon père] fit en sorte que je [Thimocrate] fus choisi par les Amphictions, pour estre envoyé à Milet [...] afin de rapporter un recit veritable de ce qui s'estoit passé en cette fameuse Ville» (III, 1, 91).

Enfin, il arrive que l'éloignement résulte d'une décision prise par l'amant du *Grand Cyrus*[64] lui-même, une décision souvent justifiée par le refus amoureux qu'il vient d'essuyer. La mélancolie ressentie explique alors l'imprécision/indétermination des lieux où l'amant repoussé trouve refuge, sans plus se soucier de l'endroit où il ira nourrir sa peine, à moins qu'il n'aille à la guerre, aspirant dans un ultime élan de découragement, à «mourir d'amour»[65]. Il ne souhaite que s'éloigner d'un espace de société imprégné de la présence de son amante. Ainsi en est-il de Mégabise qui, à la suite du discours acerbe d'Amestris, la quitte... «l'on avoit sçeu enfin, que son desespoir l'avoit porté à la guerre, qui estoit alors en Lydie» (I, 3, 523). Géographiquement précisé, l'espace d'accueil se voit aussi caractérisé par l'action. Si la tranquillité est mère du souvenir amoureux, la guerre se présente comme une avenue propice à l'oubli, du moins momentanément. Dans *Mathilde*, Alphonse choisit lui aussi d'aller mourir au combat plutôt que de vivre et de souffrir loin de celle qu'il aime[66]. Si le hasard de l'errance désigne le déplacement arbitraire de l'amant aimé en attente d'une permission de retour et véhicule l'idée d'une trajectoire «sans but dans un espace sans repère[67]», le lointain territoire où se déroule l'action militaire attire cœurs blessés, dédaignés.

---

[64]Le même phénomène est observable dans *Mathilde*. Pensons aux Dom Alphonse et Dom Félix : «Dom Alphonse s'éloignait de peur d'aimer Mathilde, et Dom Félix pour cesser de l'aimer» (édition établie par Nathalie Grande, Paris, Honoré Champion, 2002 [1667], p. 146).

[65]Dans les romans français du XVII[e] siècle, «[s]i, malgré la fidélité de l'amant, malgré son respect, son humilité, la dame conçoit quelque fâcheuse idée de lui, et lui fait comprendre que, pour un temps, sa présence ne lui agrée plus, il se retire dans un désert affreux, où il expie consciemment un crime, que souvent il ne connaît pas, ou bien, il erre, corps sans âme, à travers le monde» (Maurice Magendie, *Le Roman français au XVII[e] siècle. De L'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 213-214).

[66]Avant de partir, Alphonse rédige le billet suivant à Mathilde : «je pars, Madame, pour aller chercher la mort de peur de vous empêcher d'être reine. Je ne sais si je serai assez heureux pour la trouver. Je vous demande pardon de ne pouvoir me réjouir de la grandeur qui vous attend; mais je sais bien que la plus violente et la plus respectueuse passion du monde mérite que vous soyez affligée de votre propre bonheur et que vous ne montiez au trône qu'en répandant quelques larmes sur mon tombeau» (*Mathilde*, p. 250).

[67]Normand Doiron, *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, p. 28.

La femme aimée peut elle aussi partir, quittant alors un espace où gronde un danger, interdisant alors à son amant de la suivre. Telle est la décision d'Araminte, comme elle en fait part à Spitridate :

> ne vous chargez point de ma fuitte : faites semblant de vous en affliger : retournez à vostre Camp : & demeurez en repos, durant que j'iray en quelque lieu du monde cacher mes larmes & mes malheurs. Quoy Madame, luy dit il, vous pouvez donner un semblable conseil à un homme à qui vous avez promis de conserver vostre estime! (III, 2, 550)

Le déplacement est alors directement pris en charge par la figure féminine. L'espace où se elle réfugie n'est ni celui de l'attente ni celui de l'errance, soit cet espace où l'amant s'exile par sa volonté, mais il devient plutôt l'espace inconnu de la liberté émotive. En contrepartie, l'amant ne peut se résoudre à se séparer de celle qu'il aime, au prix même de sa propre identité. Voilà pourquoi Spitridate tente de convaincre Araminte de le laisser l'escorter durant son voyage, de lui «accorder la permission de vivre déguisé aupres [d'elle]» (III, 2, 557).

Dans les espaces de société où se trouve l'amante, proximité et éloignement sont des forces antagonistes suscitant de fortes émotions, principalement chez les sujets masculins[68]. Que les figures féminines bannissent leur amant, qu'elles s'éloignent elles-mêmes en laissant derrière elles un amant dévasté, il n'en demeure pas moins que les amants sont ceux qui gèrent les contrecoups de ces absences inscrites dans l'espace. À l'instar d'Hortense, contraint de s'éloigner d'Élismonde,

---

[68]Dans cette optique, il est injuste de soutenir, à l'instar d'André Bellesort, que les analyses de sentiments dans les romans de Scudéry sont de l'ordre d'une «aimable délicatesse». Il ajoute, vraisemblablement sans s'être soucié des grands moments de tourments intérieurs décrits dans *Le Grand Cyrus*, que «[s]i personne ne semble avoir plus ignoré les réalités douloureuses de la passion, en revanche elle a fort bien défini, dans l'amour respectueux et timide, "ces premiers saisissements de l'esprit et du cœur si doux et si charmants qu'ils sont préférables à tous les divertissements du monde" et cette mélancolie "si particulière que nos plaisirs même ont quelque chose de mélancolique"» («Une romancière européenne : Mademoiselle de Scudéry», dans *Heures de paroles. Sujets anciens-questions modernes*, Paris, Librairie académique Perrin et Cie, 1929, p. 198-199).

«un amant croit toujours qu'il ne pourra vivre[69]» loin de sa belle, et que loin de son bonheur, comme il est écrit dans *Célinte*, «[t]ous les lieux [lui] sont esgaux [...], rien ne [lui] plaist, ni ne [lui] peust plaire[70]».

1.2.2. Auprès de sa maîtresse

La proximité spatiale/géographique de la femme aimée assure le repos de l'amant, lequel n'hésite pas même à choisir de mourir à ses côtés plutôt que de s'en éloigner, comme le précise Artaxandre à Pasithée dans *Clélie* : «[je] serai[s] pourtant bien plus fâché de mourir loin de Crète, que de mourir auprès de [vous][71].» Les amants du *Grand Cyrus* ne choisissent pas un autre destin. Le roi d'Assirie ajoute :

> [j]'espere donc Madame, que le bonheur me suivra par tout, tant que je seray aupres de vous : & qu'il n'est point de Païs où je ne trouve Azile, quand je vous y conduiray. Je vous promets toutefois Madame, de n'employer jamais pour vous vaincre, que mes larmes, mes soupirs, mes prieres, & ma perseverance. (II, 2, 535)[72]

De semblable manière, Aronce est gonflé de bonheur lorsqu'il se rapproche de celle qu'il aime, comme le rappelle Célère : «il eut une joie que je ne puis exprimer, dans

---

[69]Hortense est exilé par Mélante, le roi, lui-même amoureux d'Élismonde : «quelle agitation sentit Hortense dans son cœur. Il avait résolu de ne voir jamais Élismonde, et il en avait une douleur incroyable; il se préparait à partir pour aller chercher la mort. Car en cet état un amant croit toujours qu'il ne pourra vivre» (*Clélie. Histoire romaine*, quatrième partie, p. 210). En fait, «[m]ourir est le grand remède des passions sans espoir» (Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant*, p. 51-52).

[70]Madeleine de Scudéry, *Célinte. Nouvelle première*, A. Niderst [éd.], Paris, Nizet, 1979 [1661], p. 139.

[71]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 449.

[72]Selon la typologie proposée par René Godenne, le roi d'Assirie s'inscrit parmi les héros «déséquilibrés» qui «perd[ent] entièrement le contrôle de [leur] raison [...]. Seule les pousse la passion» (*Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 171). Tous les ravisseurs du *Grand Cyrus* représentent des «personnages [qui] ont beau savoir que leur passion est insensée, sans espoir; ils s'y abandonnent corps et âme» (*ibid.*, p. 171). Henriette Goldwyn a aussi traité du sujet dans «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, p. 227-235).

la pensée qu'à chaque moment il s'approchait de Clélie[73].» *A contrario*, être éloigné de l'amante, en être séparé dans et par l'espace génère des sentiments troubles[74].

L'amante du *Grand Cyrus* est une figure-pivot au cœur des espaces de société, celle-là même qui canalise le bonheur du sujet masculin[75]. Voilà pourquoi Aglatidas dit à Amestris : «[s]ongez s'il vous plaist, [...] que je vay estre exilé du seul lieu de la Terre, où je puis trouver quelque repos. Pensez donc je vous en conjure, que j'ay besoin de quelque consolation, pendant une si cruelle absence» (I, 3, 487). L'espace qu'occupe la figure maîtresse devient un espace nodal vers lequel le regard de l'amant reste tourné : la «Terre» se réduit à l'espace qu'elle habite. La fusion, d'ordre métaphysique certes, entre l'espace et la maîtresse entraîne ainsi un positionnement particulier du sujet masculin en fonction de l'un et de l'autre. Comme l'intérêt de l'espace est relatif à la présence de la maîtresse, nous observons un rétrécissement marqué dans la présentation des espaces où le sujet masculin peut vivre heureux. Là où n'est pas la maîtresse, rien n'intéresse l'amant. Un abandon volontaire et un renoncement de soi dans un espace inconnu deviennent dès lors perceptibles : «[c]omme toute Terre m'estoit égale où n'estoit pas Telesile, je [Thimocrate] suivis Leontidas, qui avoit fait amitié avec Melesandre : & je me resolus d'aller errer par toutes les Isles de la Mer Egée» (III, 1, 149). Dans *Mathilde*, la situation est similaire. Alphonse choisit la solitude en l'absence de sa maîtresse :

> ce malheureux amant trouvait les journées si longues depuis le départ de Mathilde que son chagrin ne lui laissait pas un moment de repos, et excepté les heures où par devoir et par ambition, ou même par l'intérêt de son amour,

---

[73] *Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 137.

[74] À preuve, Herminius dans *Clélie*, qui «n'avait jamais de plaisir sensible que lorsqu'il pensait à [Valérie], et il ne sentait la rigueur de l'exil, que parce que n'étant pas à Rome il était éloigné de Valérie» (deuxième partie, p. 66). Aronce n'est pas épargné par ce désespoir qui accompagne l'éloignement de la bien-aimée lorsqu'il quitte Rome (deuxième partie, p. 390).

[75] En témoignent les propos de Turnus, dans *Clélie* : «Je le confesse [...] en quelque lieu que je sois, je me souhaite toujours auprès d'elle; et il y a assurément je ne sais quoi qui m'attire si puissamment, que sa maison est toujours mon chemin pour aller en tous les quartiers d'Ardée» (deuxième partie, p. 424).

il faisait sa cour au roi, il était assez solitaire, et aimait mieux s'entretenir lui-même que d'être en une compagnie qui l'eût empêché de penser à Mathilde[76].

Dans *Le Grand Cyrus*, le cas du roi de Pont, ravisseur de Mandane, montre aussi à quel point l'intérêt de l'espace est étroitement lié à la figure féminine, de laquelle dépend la valeur accordée par le sujet masculin à l'existence, car «si je pouvois passer ma vie dans quelque Isle deserte avec cette incomparable personne, sans avoir ny Maistre ny Sujets, je m'estimerois tres heureux» (III, 2, 221)[77].

Par ailleurs, la notion de proximité ne peut être détachée du concept d'abstraction. La proximité par rapport à l'aimée n'a pas besoin d'être «visuellement et physiquement» marquée, délimitée. Partager avec elle un même espace, dans un rapport apparent de contiguïté spatiale, semble satisfaire l'amant, et ce, peu importe la condition de vie qui en résulte. Cyrus préfère même souffrir l'enfermement afin de rester dans cet espace où il sait Mandane toute proche, plutôt que d'être éloigné d'elle : «Mais Madame, ne vous y trompez pas : j'ayme encore mieux porter des fers en Capadoce, qu'une couronne en tout autre endroit de la Terre où vous n'estes pas : & j'aime mieux aussi mourir de la main d'Astiage, que de celle de Mandane» (II, 1, 193). Cette évocation de la «Terre», inspirée par une dynamique

---

[76]*Mathilde*, p. 171.

[77]Ceci va dans le sens des conclusions formulées par Karina Dionne à l'effet que le héros du XVII[e] siècle «accorde également beaucoup plus d'importance qu'autrefois à sa maîtresse, et des passions comme l'amour et l'ambition qui avaient antérieurement été condamnées par les stoïciens sont réhabilitées puisqu'elles sont le signe qu'il possède une âme sensible et que, selon les auteurs du temps, elles lui fournissent une énergie vitale essentielle à l'accomplissement de ses exploits» (*Analyse rhétorique des* Femmes Illustres *de Madeleine et Georges de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2001 p. 36).

Dans *Mathilde*, les propos d'Alphonse à sa maîtresse font un écho direct aux propos du roi de Pont : «je suis prêt de vous suivre dans une île inhabitée, si vous y voulez aller : vous m'y tiendrez lieu de patrie, de fortune et de gloire. Oui, madame, vous me serez toutes choses, et je suis si charmé de votre vertu, aussi bien que de votre beauté, que je vous préférerais à toutes les couronnes du monde» (p. 270).

Dans *La Promenade de Versailles*, Cléandre accepte aussi l'exil, s'il reste près de sa maîtresse : «madame, reprit Cléandre avec un air fort passionné, s'il ne faut pour contenter Argelinde que vous éloigner de la Cour, je consentirai d'en être exilé pour toujours, pourvu que je le sois avec vous» (édition établie par Marie-Gabrielle Lallemand, Paris, Honoré Champion, 2002 [1669], p. 197).

centripète qui reconduit l'attention sur la figure de l'aimée, signale le mouvement du sujet masculin qui revient toujours près de cette dernière.

Plus encore, l'amant peut simplement «sentir» dans l'espace la présence de celle qu'il aime. Sans même la voir, il la sait/sent présente, occupant par «symbiose» l'espace[78] :

> Je fus dire adieu à diverses personnes : mais en quelque quartier de la Ville qu'elles demeurassent, je passois tousjours par celuy de Telesile, ou pour y aller, ou pour en revenir, & souvent mesme en allant & en revenant : me semblant que ce m'estoit quelque espece de consolation de m'aprocher d'elle, bien que je ne la deusse point voir. (III, 1, 93)

La présence de l'amante laisse dans l'espace une marque intangible quoique prégnante qui guide les pas du sujet scudérien car, en vérité, «[l]'amour [est] avant tout langage des corps, et les écrivains du XVII[e] siècle ne l'oublient jamais, [notant] [...] les nuances de l'émotion que fait naître la proximité[79]». Il en est ainsi lorsqu'à l'approche d'une ville où la maîtresse doit se trouver, l'amant est revigoré par un bonheur intense. L'espace devient la personne, et la personne l'espace. Par conséquent, l'une et l'autre suscitent des émotions similaires[80]. Dans la *Clélie*, ce parallèle entre maîtresse et espace est à ce point senti qu'il suffit à un amant de nommer la ville qu'habite son amante pour que les gens autour de lui sachent qu'il

---

[78]Dans *Clélie*, un passage se présente de manière quelque peu différente. Le nom de la maîtresse résonne partout là où se rend l'amant. La parole actualise sa présence : «s'étant mis dans la fantaisie de se guérir [Aronce], nous fûmes plusieurs jours à aller de quartier, en quartier, de rue, en rue, de porte, en porte, et de visite, en visite, afin d'essayer de détourner son esprit de l'objet qui l'occupait tout entier. Mais en quelque lieu que nous allassions, nous entendions toujours parler de Clélie» (première partie, p. 144-145). C'est dans cette perspective que la scénographie confère au texte un sens particulier, car «[l]a Mémoire du lieu, c'est bien sûr celle de la vision, mais aussi celle des parcours» (Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 89).

[79]Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités*, p. 104.

[80]Revenant près de Mandane, Cyrus est submergé de bonheur : «estant arrivez au bord du Thermodon, & à la veuë de Themiscire, où le Roy luy avoit dit qu'il attendroit son retour; la joye se renouvella dans son cœur : & se retournant vers moy, qui estoit le plus prés de luy, avec un visage assez guay» (II, 1, 287-288).

y est amoureux, comme Herminius, qui «était amoureux à Rome[81]». La mention de la ville remplace ainsi le nom de sa maîtresse suivant une stratégie de superposition (métonymie) et conserve par la même occasion la passion dans le domaine du particulier. D'ailleurs, dans cette même optique, le désir d'Aronce de libérer Rome n'est pas sans lien avec le fait que s'y trouve Clélie, captive de Tarquin, qu'il cherche aussi à délivrer, ville et amante étant étroitement rattachées[82].

Dans les espaces de société du *Grand Cyrus*, le sujet masculin agit de certaines façons en fonction de sa maîtresse[83], car «[i]l n'y a pas entre l'amour et le monde de compromis possible; on ne peut servir deux maîtres à la fois[84]». Nous formulons d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle la figure royale et la figure féminine peuvent être considérées de concert, parce qu'elles conditionnent toutes deux le comportement du sujet scudérien et interfèrent dans ses déplacements. Pour l'une et l'autre, les sujets se déplacent, vont vers elles, règlent leur manière d'être au cœur des espaces de société. «[F]ace à la figure royale qui domine la cour, soutient Emmanuel Bury, la figure féminine règne, par d'autres voies, sur l'espace du salon [l'espace de la civilité][85]», et nous ajouterons sur les espaces de société en général lorsqu'il est question d'étudier son rapport particulier avec l'amant. Pour ces raisons, nous pouvons conclure que l'étude des espaces de société permet de corroborer les propos de Michel Pelous, à savoir que «l'amour est aux femmes ce que la guerre est pour les

---

[81]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 176.

[82]*Ibid.*, deuxième partie, p. 23.

[83]Pensons à Périnthe : «Doralise, qui [...] l'observoit plus soigneusement, elle soutint tousjours que ce n'estoit point à Clasomene qu'il aimoit : & en effet il fut aisé de le connoistre avec certitude : car le Prince de Clasomene ayant voulu l'y envoyer, pour une affaire tres importance, nous sçeusmes qu'il s'en estoit excusé avec empressement, & qu'enfin il n'y avoit point voulu aller : si bien qu'il fut aisé de juger apres cela, que si Perinthe aimoit, il faloit que ce fust à Sardis» (V, 1, 105).

[84]Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 111.

[85]Emmanuel Bury, «Les salons à l'époque classique», dans *Les Espaces de la civilité*, p. 34.

hommes, un moyen d'extérioriser leur volonté de puissance et d'acquérir ce que les uns comme les autres nomment de la "gloire"[86]».

1.2.3. Un doublé : conquête de l'espace et du cœur[87]

La conquête de royaumes, de territoires, de villes est envisagée à maintes reprises dans *Le Grand Cyrus* comme un moyen de vaincre le cœur d'une maîtresse[88] ou à tout le moins de se l'assurer, de la même façon qu'il s'avérait un procédé pour établir et asseoir la toute-puissance d'un souverain. Joan DeJean précise même que «Scudéry's heroes forget war and the affairs of state to concentrate, like Ovid, on "private battles" and "amorous campaigns"[89]». En effet, dans l'esprit des traditions héritées de *Tristan*, de l'*Amadis* et de *Lancelot du Lac*, «l'amour est une récompense qui doit être méritée par des épreuves prolongées et renouvelées[90].» Par conséquent, il n'est plus exclusivement question de juxtaposer espace de société et figure féminine, mais plutôt de gagner la seconde en dominant le premier. Le sujet masculin doit ainsi se réaliser en exaltant sa bravoure et en sertissant son honneur afin d'entretenir l'espoir d'être aimé d'elle... S'il cherche inlassablement à satisfaire les

---

[86]Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 62.

[87]Éric Méchoulan affirme que le processus de conquête amoureuse fait de la guerre «la grammaire de la langue amoureuse [...]. Cependant si l'amour est pensé en termes de combat, la violence guerrière, elle, cède toujours le pas à la violence amoureuse. La guerre est la grammaire de l'amour, mais l'amour est le paradigme de la guerre» (*Le Corps imprimé*, p. 84).

[88]Tarquin, dans *Clélie,* n'est pas sans ignorer, comme il l'écrit clairement dans une lettre adressée à la cruelle Tullie, qu'il doit faire «bientôt tout ce qu'il faut faire pour régner dans Rome, afin de régner dans [son] cœur» (première partie, p. 343). La conquête devient ainsi double, satisfaisant par la même occasion l'ambition de Tullie qui signe «je n'ai pas plus envie de vous voir maître de Rome que j'en ai d'être maîtresse absolue de votre cœur» (*ibid.*, p. 343). Dans *Le Grand Cyrus*, de telles considérations de la part de figures féminines ne seront jamais mentionnées. Pour cette raison, Tullie prend un visage très particulier et se détache significativement des autres héroïnes de Scudéry.

[89]Joan DeJean, «Female Desire and the Foundation of the Novelist Order (1612-1694)», dans *Fictions of Sappho (1546-1937)*, Chicago, University of Chicago Press, «Women in Culture and Society», 1989, p. 112.

[90]Georges Mongrédien, *Les Précieux et les précieuses*, p. 11.

volontés du roi, le sentiment amoureux commande tout autant de soumission envers la bien-aimée, une soumission signifiante à travers l'analyse des espaces de société. Ainsi Philoxipe souhaite-t-il offrir une ville à Policrite[91] et encore Cyrus demande-t-il à Mandane quelle contrée il doit conquérir pour s'assurer son affection :

> s'il est vray qu'il faille porter un Sceptre pour vous meriter, choisissez en quel lieu de la Terre vous voulez que j'aille exposer ma vie pour en aquerir un; je le feray sans doute : & les choses les plus impossibles me paroitront aisées; pourveû que vous ne m'ostiez pas l'esperance d'estre aimé de vous. (II, 1, 150)

Toutefois, une possession territoriale ne constitue en rien l'assurance d'un gage amoureux réciproque. Si l'amant n'est pas un tant soit peu estimé ou aimé avant toute tentative «spatiale» de séduction, aucune conquête de territoire, aucune couronne ne viendront à bout de la résistance féminine, le dédain est tenace. C'est ce que Mandane souligne au roi d'Assirie : «[q]uand vous auriez gagné cent Batailles, [...] & conquesté des Royaumes & des Empires; apres tant de victoires & tant de conquestes, vous ne triompheriez point du cœur de Mandane» (II, 1, 20)[92]. Celle-ci fait bien voir le profond fossé qui sépare deux territoires distincts... Amour et ambition ne font pas toujours bon ménage dans *Le Grand Cyrus*. Bien que les efforts du roi d'Assirie pour se faire aimer de Mandane, qu'il a enlevée, se déploient dans l'espace, comme il le lui fait entendre, ils n'obtiennent guère de succès :

> [l]a gloire, Madame, où j'ay pretendu, repliqua ce Prince, & où je pretens encore, est celle de vous pouvoir mettre sur le Throsne d'Assirie; & de vous

---

[91]Philoxipe dit à Solon, le père de Policrite, qu'il importe de montrer la grandeur de son amour à celle qu'il aime en lui offrant une ville magnifique : «Mais aussi, s'il est vray que vous ayez une veritable affection pour moy, vous me plaindrez au lieu de m'accuser [...] vous souffrirez qu'elle possede la belle Ville que j'ay fait bastir par vos ordres. Je voudrois Seigneur, pouvoir luy offrir plusieurs Couronnes» (II, 3, 693).

[92]De manière exceptionnelle (seul cas du genre, suivant le schéma de façon inversée), la reine Thomiris, amoureuse de Cyrus, croit qu'elle saura conquérir son cœur en faisant diverses conquêtes : «cette Princesse [Thomiris] veut faire une Armée formidable, ou pour se vanger d'Artamene, ou pour s'en faire aimer, comme si le cœur de cét Ambassadeur se pouvoit conquerir comme un Royaume» (VIII, 1, 225).

pouvoir voir un jour commander dans la plus belle Ville du Monde : C'est pour cela Madame, que je croiray juste de mettre toute l'Asie en armes : aussi bien la Princesse Mandane n'est elle pas d'un merite à devoir estre conquise sans peine[93]. (II, 2, 403)

Néanmoins, le roi d'Assirie a beau tenter par tous les moyens, par tous les procédés habituels de séduction de venir à bout de l'indifférence rébarbative de Mandane, cette dernière ne se montre jamais ébranlée ou sur le bord de fléchir, au grand dam du «conquérant»[94]. Mais la possibilité que Mandane soit séduite continue d'obséder Cyrus. La chose est possible, probable[95]... Comment Mandane pourrait-elle résister aux charmes de Babylone, et par conséquent, aux propositions du roi d'Assirie ? Le seul fait de se questionner, de douter de l'influence de l'espace sur le cœur et l'esprit de Mandane, permet de montrer comment l'espace régit dans une certaine mesure les relations amoureuses et quelquefois les détermine. La même interrogation hantera aussi le roi de Pont :

---

[93]Pour les rois d'Assirie et de Pont et pour le Prince Aryante, tous amants de Mandane, Henriette Goldwyn a mis en lumière le fait qu'ils n'ont pas besoin d'être aimés en retour, leur amour servant à les définir eux-mêmes avant tout : «Ce sont des personnages pour qui l'amour est un sentiment qui n'a pas besoin d'être partagé. L'autre n'existe qu'en fonction de leur désir; plus l'autre se dérobe, plus leur désir est exacerbé. Conserver l'autre en leur pouvoir, c'est conserver leur identité, identité qui se forge sur la négation d'autrui : "l'amour suppose une relation fusionnelle avec un autre absorbé, intégré à soi, et cette relation ne peut se fonder sur ce qui, dans la connaissance, définit l'autre comme pure extériorité." [Julia Kristeva, "Le Triomphe de Narcisse", *Le Nouvel Observateur*, 7-13 octobre 1983, p. 78 (78-80)] ayant tout perdu et tout abandonné : royaume, patrie et famille, il ne reste, qu'à ces rivaux, qu'à s'accrocher à l'objet aimé, ou plutôt à l'image de l'objet aimé. Il faut que la réalité corresponde à l'illusion» (*Conversation et contestation*, p. 137-138).

[94]«N'esperez point que *le changement de lieux, change mon ame* : ny que la veuë de la superbe Babilone touche mon cœur. J'aimerois mieux passer ma vie sous une Cabane de Berger, que dans le Palais d'un Roy qui m'auroit offencée. Non Seigneur encore une fois, je ne veux ny vous commander, ny vous obeïr : je ne veux point, dis-je, occuper la place d'une Reine, que je ne remplirois pas dignement apres elle : & j'aime mieux estre dans vos prisons, que sur le Throsne d'Assirie [...] que le Roy d'Assirie avec toute sa magnificence, ne touchera non plus mon cœur, que quand il ne m'a paru estre que Philidaspe» (II, 2, 418; nos italiques).

[95]Cyrus s'interroge (et Mandane) à savoir si le roi d'Assirie n'arrivera pas à vaincre le cœur de sa captive : «ne luy pardonerez vous point son crime? La magnificence de Babilone, n'esbloüira t'elle point vos yeux? Cette grande Cour ne charmera-t'elle point vostre esprit? N'apellerez vous point la violence de Philidaspe un excés d'amour? Et serez vous aux bords de l'Euphrate, ce que vous estiez aux bords de l'Iris & du Thermodon? Enfin, divine Princesse, Artamene sera-t'il tousjours preferé à Philidaspe, & Cyrus au Roy d'Assirie?» (II, 1, 297-298).

> j'ay sçeu [...] que la Princesse a tousjours mal traité le Roy d'Assirie : & que dans la premiere Ville du monde, il n'a jamais pû la fléchir. Que voulez-vous donc que je puisse esperer? moy qui ne luy puis plus offrir ny Sceptre, ny Couronne; & qui n'ay plus que mon cœur en ma puissance, qu'elle a si souvent refusé. (II, 2, 526)

Feignant l'indifférence aussi longtemps que possible, les figures féminines du *Grand Cyrus* détiennent l'autorité sur leurs amants[96]. Pour elles, ces derniers agissent, se déplacent et envahissent l'espace, combattent, remportent des couronnes... Quant aux femmes, elles attendent, incitent et ordonnent, ce qui fait dire à Artémidore dans *Clélie* «dès qu'il le pourrait il reviendrait à Agrigente; qu'il n'y reviendrait que pour [Bérélise][97]».

1.3. Ces espaces qui font l'étranger

Le fourmillement des voyageurs masculins du *Grand Cyrus* est incessant. Ils vont ici et là, gonflés par la curiosité, partent à la découverte du monde et des autres, nouent de solides amitiés. Généralement, le local ne les satisfait guère. Ils aspirent à l'«universalité» d'un savoir qui s'obtient par le biais des voyages. *Le Grand Cyrus* est traversé de toutes parts du désir partagé par plusieurs d'aller ailleurs, au-devant de l'autre. Quittant pays, ville, cour, ils deviennent des étrangers sous l'œil des gens enracinés là où ils arrivent. Le pays d'origine et la ville natale se prêtent alors à l'évaluation de l'étranger, dont on souhaite fixer le mérite.

---

[96]Paul Bénichou écrit : «[l]a femme conquiert ainsi dans le monde chevaleresque une influence qui est à l'opposé de sa condition primitive; de simple objet de conquête qu'elle était, elle devient une "maîtresse" exigeante et dominatrice. La souveraineté sociale de l'homme persiste, mais elle se double, sentimentalement et moralement, d'une sorte de vassalité à l'égard de la femme» (*Morales du grand siècle*, p. 51-52).

[97]*Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 376.

1.3.1. L'individu, un étranger...

Provenir d'un certain pays et, par conséquent, être membre de sa nation[98] définissent le sujet, car «[q]uant à l'espace de la nation, le roman depuis longtemps fait comme s'il déterminait les caractères des personnages. À la fois historique et géographique il colore les personnages, donne naissance à des types nationaux[99].» Plus encore, l'espace de naissance dans *Le Grand Cyrus* (pays d'origine, nation, ville natale[100]) confère une valeur qualitative au sujet. Si les notions de patrie et de pays s'associent étroitement, en parallèle, celles d'individu et d'espace de société se complètent également[101]. Parce que le pays est spécifique par sa nation, seule l'évocation nominale du premier caractérise le sujet qui en provient, une raison expliquant le peu de descriptions proliférantes de pays et de villes dans la narration.

---

[98]La nation est définie par Furetière comme étant un «nom collectif qui se dit d'un grand peuple habitant une certaine estenduë de terre, renfermée en certaines limites ou sous une même domination» (*Dictionnaire universel*, 1690).

[99]Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, p. 193.

[100]Scudéry montre comment des gens de pays différents ont des goûts, des inclinations et des coutumes qui leur sont propres, ce qui fait directement référence à la caractériologie des nations qui «associe des propriétés morales à des lieux géographiques qui ont une existence réelle, dans le monde habité connu» (Louis van Delft, *Littérature et anthropologie*, p. 91). Pensons à l'Artamène et Philidaspe : «[c]omme nous ne sommes sans doute pas de mesme Païs, repliqua mon Maistre, nos inclinations peuvent estre differentes : ainsi ce qui seroit beau pour moi, ne le seroit pas pour vous [...] ainsi chacune se formant une raison à sa fantaisie, ne trouve rien de beau, que ce qui se conforme à son humeur, & se raporte à l'usage de sa Patrie» (I, 2, 209).

[101]Ceci renvoie à la théorie des climats et du déterminisme géographique. À ce chapitre, Marie-Thérèse Hipp note que «la *nature* de l'homme ne se limite pas à un ensemble psycho-physiologique individuel et hérité des ascendants; elle dépend également de l'environnement géographique, du climat. Au XVI^e siècle, dans le V^e livre de sa *République*, Jean Bodin énonçait, la reprenant à Hippocrate et à Cardan, la théorie du déterminisme géographique; ses successeurs du XVII^e siècle, se fondant sur des relations de voyageurs, accumulèrent des faits, abondèrent dans son sens. Les mœurs diverses des peuples, leurs particularités peuvent s'expliquer par des causes physiques; le climat agit sur l'organisme humain et par là sur le psychisme de l'homme» (*Mythes et réalités*, p. 94). Dans *L'Art de voyager*, Normand Doiron explique que : «chaque peuple possède en propre des vices que le voyageur apprend à détester, des vertus qu'il s'applique à imiter, de manière qu'il atteigne comme Ulysse la prudence et la sagesse» (p. 25). Il ajoute : «Chaque lieu possède des qualités qui lui sont naturellement propres. Aucun lieu ne les possède toutes [...] La diversité des climats entraîne la dispersion des qualités, mais par ses courses le voyageur les recueille» (p. 77).

Dans la mesure où «l'extériorité de l'espace s'annonce comme la présence de l'Autre, et l'Autre comme l'originaire (de l'identité personnelle)[102]», lorsqu'un individu visite un nouveau pays, arrive dans une nouvelle ville, les autres le «forcent» à se présenter, à dire qui il est, à remonter à ses origines. Pour ce faire, il les renseigne en tout premier lieu sur son pays d'origine et sa nation d'appartenance[103]. D'ailleurs, pendant des siècles, «[l]e sommet de la hiérarchie affective des lieux, [fut] le lieu natal[104]». En fait, de prime abord, le sujet scudérien est membre d'une collectivité nationale[105] :

> [avant] même de prendre conscience de sa destinée individuelle, l'homme se sent un maillon d'une vie qui le dépasse. Sa naissance, *natio*, est en même temps ce qui lui donne la vie et qui lui apporte, avec la vie comme telle, une structure qu'il reçoit sans l'avoir voulue, une *nature*. Il appartient à ses parents et, par-delà ses parents, à ce groupe humain où ses ancêtres se sont relayés de naissance en naissance, la *nation*[106].

---

[102]Paul Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, p. 252.

[103]Raymond Lenoble a mis en lumière l'importance que revêt le rapport étroit (d'enracinement) associant le sujet à son pays natal : «[i]l semble bien que le passé, comme la possession, manifestent une liaison anthropologique unique et spécifique qui est celle d'une relation d'intériorité réciproque, d'une relation *vitale* entre le sujet et l'objet» (*Les Images de la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1973, p. 57).

[104]Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 54.

[105]En fait, «[à] l'âge classique, tout comme dans l'Antiquité, la collectivité n'est pas perçue d'une façon foncièrement différente de celle dont on perçoit l'individu. Une nation ne paraît pas autre chose que la somme des individus qui la constituent; à l'entité qu'est une nation sont appliquées les mêmes catégories, la même grille de déchiffrement que celles qui servent à expliquer le moi» (Louis van Delft, «Caractère et style», dans *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Louis van Delft (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, «Publication de l'Université de Bourgogne», p. 18).

[106]Robert Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, «L'évolution de l'humanité», p. 230.

Le respect et le service à la patrie sont cultes[107] et astreignent le sujet à se comporter de manière à en être digne[108]. L'adéquation dans *Le Grand Cyrus* entre le pays (nation) et l'individu participe donc d'un étroit et indéfectible rapport de filiation : l'individu est celui d'où il vient, et plus encore, il en est le fils. Ceci explique d'ailleurs la volonté d'un Perse de ramener Spitridate, sosie de Cyrus, vers son roi :

> il leur dit [aux magistrats de la ville] que le Roy son Maistre avoit perdu l'unique heritier de ses Estats : qui par quelques raisons cachées, ne vouloit point sans doute retourner en son Païs. Qu'il l'avoit rencontré par hasard; qu'il estoit dans leur Ville, & prest à se rembarquer. Qu'il les conjuroit donc de l'arrester, & de le renvoyer au Roy son Pere. (III, 1, 512-513)

Qu'il change de territoire, qu'il s'établisse ailleurs, le sujet scudérien ne peut renier ses racines originelles, lesquelles lui assurent même certains égards : lorsque Mandane retourne voir son père, son voyage s'effectue dans le respect des obligations imposées par sa condition natale : «[Cambise, roi de Perse] [...] renvoya [Mandane, mère de Cyrus et sœur de Ciaxare] en Medie, avec un equipage proportionné à sa condition; & à la Cour où elle avoit esté nourrie, plustost qu'à la moderation de celle où elle demeuroit alors» (I, 2, 119).

Le Grand Cyrus véhicule aussi l'idée voulant qu'une hiérarchie serait établie entre les pays et leur nation[109]. Entendons les propos que Ciaxare tient à Artamène :

---

[107]Dans *Clélie*, Aronce met en garde Clélie à ce sujet : «laissez-moi craindre [...] que durant que j'agirai par force comme un ennemi de Rome, l'amour de la patrie ne détruise dans votre cœur une amour aussi juste et aussi innocente que la mienne» (quatrième partie, p. 432).

[108]De façon plus exceptionnelle, dans la nouvelle *La Promenade de Versailles* (1669) de Scudéry, l'héroïne éponyme naît dans un pays sans nom, ce qui la libère, au dire de Nicole Boursier, de toute contrainte sociale («Avatars de l'héroïne chez Madeleine de Scudéry», dans *Présences féminines. Littérature et société au XVII^e siècle français*, Actes du colloque de London, Ian Richmond et Constant Venesoen (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985, «Biblio 17», p. 286).

[109]Exceptionnellement, Mérigène dans *Clélie* prône une certaine égalité entre les nations : «Il est vrai que la Fortune m'a conduit en tant de lieux différents, qu'il y a si longtemps que je demeure en Sicile, et que j'ai vu toute l'Italie, que je puis presque dire que ma patrie se trouve partout. En effet de l'humeur dont je suis, tous les gens d'honneur me tiennent lieu de citoyen, et je ne mets jamais de véritable distinction entre les hommes, que celle que la vertu toute seule y met» (quatrième partie, 2004, p. 73). Ce cas est d'ailleurs exceptionnel, l'exception venant confirmer la règle.

«quand vous seriez Grec ou Persan, qui sont à mon advis les deux Nations de toute la Terre, auxquelles peut mieux convenir, l'idée que vous nous avez donné de vostre Païs; & quand vous seriez Fils du plus Grand, & du plus sage Roy du Monde; il luy seroit advantageux, de vous advoüer pour tel» (I, 2, 227-228). Cette hiérarchisation «nationale», valorisant certaines nations au détriment d'autres, permet d'évaluer le mérite des gens sans les connaître[110]. Réputations nationale et individuelle se trouvent fréquemment superposées : la terre natale est vue comme «maternelle[111]», la nation, par définition homogène, comme une famille, et l'individu comme un de ses enfants. D'où la logique de la question que Ciaxare adresse à Artamène : «quelle Terre vous a veû naistre» (I, 2, 227-228) ? La nation, spatialement incarnée par la «Terre», représente la collectivité que le sujet ne doit pas décevoir, d'où la réponse d'Artamène :

> je suis d'un Païs où il semble que l'on soit obligé d'estre sage & vaillant dés le Berçeau : & c'est ce qui fait sans doute que j'ay quelque peine à me resoudre de vous le nommer, auparavant que je me sois rendu digne d'estre advoüé par ma Patrie : & que je me sois mis en estat par mes actions, de ne luy faire point de honte. (I, 2, 227-228)

Le désir d'honorer la patrie traduit une dynamique de réciprocité entre l'influence de la nation sur le sujet et l'influence de celui-ci sur celle-là. Cette volonté quasi irrépressible de se montrer digne de sa nation est réaffirmée par Artamène lorsque Chrisante tente de le décourager de mettre inutilement sa vie en péril : «Mais luy dis-je, Seigneur, avez vous oublié qu'Artamene n'est pas un simple Chevalier tel qu'il paroist, & qu'il est fils du Roy de Perse? Non, mon Gouverneur, adjousta t'il; & c'est parce que je me souviens que sa naissance n'est pas commune, que je veux qu'il

---

[110]Marie-Thérèse Hipp précise que «le noble désire par-dessus tout que l'assentiment d'autrui vienne le confirmer dans le sentiment de sa propre existence, il souhaite une place élevée dans la hiérarchie, et reconnue pour telle, susceptible de lui conférer une puissance indiscutable» (*Mythes et réalités*, p. 352).

[111]Raymond Lenoble, «Le symbolisme de la naissance», dans *Les Images de la ville*, p. 61-66. Le rapport maternel à la patrie y est privilégié au détriment d'une vision de type patriarcal.

tasche de faire des actions extraordinaires» (I, 2, 255). En jumelant les deux extraits précédents, nous comprenons ce qui vaut à Artamène le privilège de sa condition et ce qui l'incite à chercher les moyens de se distinguer par «des actions extraordinaires» : d'une part, il est prince héritier et, d'autre part, il est Perse.

Le refus d'identifier son pays d'origine ou encore l'impossibilité de l'identifier (pensons au cas d'Aronce dans *Clélie*) ne sont pas sans tracasser les suspicieux[112]. Si le personnage scudérien accepte à l'occasion de révéler son pays de naissance ou même prend plaisir à le faire afin de fonder son mérite, il s'en abstient souvent, désireux qu'on l'estime pour lui seul et non à la lumière d'une quelconque collectivité[113]. Il n'ignore toutefois pas ce qu'il en coûte de garder le secret sur ses origines[114], se condamnant à devenir la cible de spéculations. En vérité, «puisqu'[un inconnu] ne [dit] pas positivement ni le lieu de sa naissance, ni sa condition, il fa[ut] qu'il y [ait] quelque raison cachée qui l'en empêch[e][115]». Piqués à vif par un secret

---

[112]Clélius dit simplement : «Pour Aronce, je sais qu'il a mille grandes qualités; mais puisqu'il est inconnu, et ingrat, je ne veux pas non seulement qu'il tourne les yeux vers vous [Clélie], mais je vous défends même de lui parler jusques à ce que vous soyez femme d'Horace» (*Clélie*, première partie, p. 198).

[113]«In his study of *L'Astrée*, James Hembree suggests that, in the seventeenth-century, "Personal identity ceases to be regarded as the function of an individual's location in an objective ontological order, and comes instead to be regarded as the function of private capabilities and desires actualized by an autonomous, self-determining will"; this paradigm shift allows the subject to become "a transcendental consciousness that exist independently of the external order, and which "knows" both self and world as objects to be analyzed according to the principles of its internal logic"» (*Subjectivity and the Signs of Love : Discourse, Desire and the Emergence of Modernity in Honoré d'Urfé's* L'Astrée, New York, Peter Lang, 1997, repris par Suzanne Toczyski dans son article «Performing Secrets in Madeleine de Scudéry's *Celinte*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIX, n° 56, 2002, p. 194.

[114]L'inconnu des origines constitue un réel problème pour les personnages scudériens (comme Cléandre dans *Le Grand Cyrus* ou Aronce et Adherbal dans la *Clélie*), affectant leur vie personnelle et leur droit à la satisfaction de certains désirs et de certaines passions, comme le dit clairement Adherbal : «mais si je ne suis qu'un inconnu, ajoutait-il, [Clélie] me méprisera davantage, et je ne saurai même que devenir» (*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 271).

[115]*Ibid.*, deuxième partie, p. 18. Dans cette perspective, rappelons les aveux d'Artémidore au Prince d'Agrigente : «comme j'ai quelques raisons particulières qui m'obligent à ne dire pas le lieu d'où je suis, vous m'en dispenserez s'il vous plaît; cependant je puis vous assurer que je ne me plaindrai point de vous, pourvu que vous me fassiez la grâce de me faire traiter comme un simple soldat, et comme un prisonnier de guerre» (*ibid.*, deuxième partie, p. 248).

tu, les autres n'hésitent pas à émettre des hypothèses quant à la provenance de l'étranger et même à le stigmatiser d'une origine inavouable. Artamène ne peut donc se soustraire à la sévérité du jugement que Ciaxare porte sur lui en prétendant que «[s]'il se disoit seulement Sujet de quelqu'un de vous autres [différents rois], j'aurois patience de voir que vous [vous] interesseriez en sa fortune : mais Artamene est sans doute de quelque Païs si peu considerable, que sa Nation mesme est honteuse à advoüer» (II, 3, 759). Une double possibilité s'offre toujours à l'individu : «se dire» d'un pays, pour reprendre l'expression scudérienne, ou encore être associé à un pays par autrui et payer le prix de cette attribution arbitraire. Le mérite personnel paraissant insuffisant en lui-même pour particulariser le sujet scudérien, surtout s'il est étranger, c'est la nation, par sa valeur intrinsèque, qui servira à le distinguer. Si, dans l'optique de la distinction sociale, le nom des individus est fondamental[116], ne l'est pas moins le nom du pays d'où il provient, loin de là.

Plus spécifiquement, le sujet s'enracine dans une ville : sa ville natale[117]. Dans la foulée de l'association pays-nation, la ville véhicule principalement l'idée de descendance généalogique (familiale). D'une collectivité nationale, nous passons au

---

[116]Voir les propos d'Alain Faudemay dans *La Distinction à l'âge classique*, p. 114. Nathalie Pierson, pour sa part, signale que «[d]ans le roman scudérien, nombreux sont les personnages qui cachent leur identité sous un nom d'emprunt, afin de prouver par leurs actes qu'ils méritent leur véritable nom. Ainsi Artamène/Cyrus, Philidaspe/roi d'Assyrie, Anaxaris/Aryante... la fin de leur histoire conduit toujours à révéler leur identité» («Madeleine de Scudéry et Philippe Quinault : du romanesque au spectaculaire», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 266). En fait, tout en «[r]efusant au monde l'accès à leur secret, les personnages romanesques détachent leur comportement extérieur, universellement visible, du for intérieur qui le dirige et qui, seul, en connaît la véritable motivation. En cachant son nom et son origine, Cyrus doit dissimuler également les raisons qui le font agir : l'amour pour Mandane, la jalousie à l'égard du roi de Pont, le premier dans une longue suite de rivaux, enfin la méfiance envers Cyaxare. [...] Les deux thèmes, la surprise et le déguisement, soulignent aussi bien la difficulté d'habiter un monde qui sépare l'apparence de l'intériorité, que les avantages de cette scission» (Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, «Folio-Essais», p. 226-227).

[117]Dans *Clélie*, Plotine souligne : «je ne suis point ce que j'avais toujours cru être, car enfin je pensais être d'Ardée, et je n'en suis pas; je pensais être fille d'un homme qui n'était qu'ami de feue ma mère, et je suis enfin tout autre que je n'avais cru» (quatrième partie, p. 436).

groupe familial plus restreint, où la question du lignage[118], cette réelle influence du passé qui pèse lourd sur la descendance, est liée au mérite de l'individu : au XVII[e] siècle , les nobles étaient «obsédés par leurs ancêtres, leur descendance, leurs parents et leurs alliés, parce que ces liens du sang ou de l'alliance fondaient leur honneur, leurs privilèges, leur puissance, bref, leur place au sommet de la société[119]». Ce rétrécissement de l'espace dans *Le Grand Cyrus* fait dès lors reposer la valeur des sujets sur des considérations de lignée, témoignant du fait que la ville «signifie le moi dans sa particularité et l'espace dans sa singularité[120].» De ceci, les propos tenus par Cléandre en sont révélateurs : «pour vous faire mieux comprendre toutes les choses que j'ay à vous dire, il faut que je vous aprenne que mon Pere est de l'Isle de Delos [...] quoy que ses predecesseurs fussent originaires de Sardis, & d'une des premieres Familles de cette Ville» (IV, 1, 38)[121]. Dans sa *Poétique de la ville*, Pierre Sansot remarque que

> [l]a ville nous concerne et nous parle *à un double titre, archéologique et téléologique : parce que nous procédons d'elle et, parce que nous avons à la faire exister et à nous réaliser en elle.* Elle se donne à nous, comme une origine et comme une fin. Un certain réalisme d'essence visuelle semble mettre un frein au premier terme de la proposition et nous sommes tentés d'en atténuer la portée, de nous dire fils de la Cité, comme on est fils de la Patrie[122].

---

[118]Au XVII[e] siècle, lignage et maison renvoient à une même réalité. À ce sujet, on lira «La société de lignages» (p. 47 et suiv. du volume 1) de Roland Mousnier dans *Les Institutions en France sous la monarchie absolue*, Paris, PUF, 1974.

[119]Jean-Louis Flandrin, *Famille : parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Hachette, 1976, p. 52.

[120]Raymond Lenoble, *Les Images de la ville*, p. 58.

[121]Le phénomène est aussi observable dans *Clélie*, notamment lorsque Mérigène précise, au sujet d'Hortense, que «sa famille est aussi ancienne que la ville où il est né, qui est comme vous le savez une des plus importantes de ces douze villes célèbres qui partagent entre elles la domination de toute la Toscane» (quatrième partie, p. 73). Le sujet tire sa valeur de cet alliage ville-famille, toutes deux de grande réputation.

[122]Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 47.

Bref, ceci revient à dire que le sujet appartient non seulement à une nation, mais «provient» d'une ville et descend d'une famille. Comprenons dans cet esprit le discours de Thimocrate : «il faut que je vous die, que Delphes si fameuse par toute la Terre, pour le magnifique Temple d'Apollon, & pour la sainteté de ses Oracles, est le lieu de ma naissance. Je suis de mesme obligé par la verité, de vous aprendre que je suis d'une Race assez illustre» (III, 1, 68) — parce que «[l]a vraie noblesse est une race[123]». Si les nations évoquées dans *Le Grand Cyrus*, comme dans *Clélie* où par exemple Rome est vantée haut et fort[124], sont «qualitativement et moralement» hiérarchisées, les villes et leurs familles le sont tout autant : les individus composent les espaces de société, ceux-ci les déterminent en retour.

Cependant, l'étranger a beau éclaircir les esprits sur ses origines, il n'en demeure pas moins qu'on le perçoit le plus souvent, toujours, comme un sujet venu d'ailleurs. Par conséquent, lui sont conférés de manière fort restrictive les avantages des habitants de l'espace d'accueil, quand ils ne lui sont pas même littéralement soutirés. Cette «différence», qui s'inscrit dans l'espace et le caractérise de manière particulière, constitue même un facteur qui limite ses libertés à titre d'étranger[125]. Le fait que cette dernière appellation surgisse dans *Le Grand Cyrus* comme un leitmotiv

---

[123]Roland Mousnier, *Les Institutions en France sous la monarchie absolue*, vol. 1, p. 101. Nous nous intéresserons aux ordres sociaux présents dans *Le Grand Cyrus* dans la seconde partie du présent chapitre. Voir aussi Arlette Jouanna, *L'Idée de race en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, Montpellier, Presses de l'imprimerie de recherche/Université Paul Valéry, 1981.

[124]Dans *Clélie*, Arricidie se moque de l'habitude qu'ont les Romains de se croire supérieurs à tous les autres : «je ne puis souffrir la fantaisie qu'[ils] ont [...] de se mettre si hardiment au-dessus de tous les autres peuples du monde. Car après tout, la vertu est de tout pays; et de quelque lieu de la terre que soit Aronce, je l'estime autant qu'un Romain» (première partie, p. 211). Toutefois, Clélius persiste : «Si vous étiez née à Rome, reprit[-il], vous verriez ce que c'est que d'être née romaine, et vous connaîtriez quel est ce lien invisible et cette amour de la patrie, qui attache tous les citoyens les uns aux autres» (*ibid.*, p. 212).

[125]Quand l'étranger ressemble, même sans le vouloir, à quelque résident de la place que l'on ne connaît pas, l'attitude circonspecte à son égard s'atténue. Voici un extrait qui en est révélateur, tiré de *La Promenade de Versailles* : «cet homme fit venir ces étrangers. [...] Je vis donc que ces étrangers étaient tous deux bien faits mais celui qui était le plus jeune et qui marchait le premier me parut de la meilleure mine du monde. Il était beau, de belle taille, il avait l'air grand, noble et tellement la liberté Française que je le crus un homme de notre Cour que je ne connaissais pas» (p. 258).

témoigne des préjugés souvent négatifs accolés à la figure de l'inconnu. L'étranger est différent, originaire d'un ailleurs et il va de soi qu'il ne peut aspirer aux mêmes «privilèges» que les natifs de cet espace de société, établis là depuis des lustres. Il représente le singulier au sein de l'homogénéisation sociale. D'ailleurs, l'étranger scudérien sait ce qu'il peut demander et ce qui lui sera *de facto* refusé. Les demandes en mariage en sont de criants exemples[126]. Toujours inconnu, fils supposé d'une nation peu honorable, Cyrus ne peut prétendre à l'amour de Mandane malgré sa passion pour elle. Il en prend vivement conscience, alors qu'il compare son infortune à celle du roi de Pont, son rival, car «si ce Prince qui est beau, de bonne mine, extrémement vaillant, & plein d'esprit, comme on me l'asseure; n'a pû rien gagner sur son cœur, que puis-je pretendre, moy qui suis Prince sans oser le dire, & qui me dis simplement, un malheureux Estranger, sans biens & sans Patrie?» (I, 2, 318). Maintenu dans l'anonymat, qu'il soit prince ou roi, le sujet scudérien n'oublie pas qu'il est étranger, au risque de se le faire rappeler[127]. Toutefois, rien n'est jamais irrémédiablement perdu... Le cas d'Aronce, dans *Clélie*, laisse entrevoir une mince lueur d'espoir... Tout en ignorant d'une part qui sont ses véritables parents (et donc sa race) et, d'autre part, quelle est sa patrie, Aronce se permet d'espérer voir Clélius

---

[126]Taisant sa naissance et son nom, parce qu'il l'ignore lui-même ou parce qu'il est motivé par de secrètes intentions, l'étranger laisse parallèlement planer le mystère entourant son rang et sa position dans la hiérarchie des ordres sociaux. Considérant l'importance que revêtent les titres et le rang au XVII[e] siècle, ce silence compromet inévitablement ses aspirations amoureuses et maritales. Et s'il était d'un rang inférieur à l'aimée ? Au XVII[e] siècle, les gens de même rang social cherchent à se jumeler entre eux. Très rarement vont-ils conclure une alliance avec des inférieurs, comme l'explique Jean-Marie Constant : «[l]'alliance hors d'un groupe socioculturel dans lequel chacun se reconnaît, demeure exceptionnelle à toutes les époques. Majoritairement, les hommes et les femmes recherchent leurs conjoints, consciemment ou inconsciemment, dans une même aire de relations sociales» (*La Vie quotidienne de la noblesse française aux XVIe-XVII[e] siècle*, Paris, Hachette, 1985, p. 150).Voir le chapitre intitulé «Parenté, mariage et bonheur conjugal» (p. 132-160).

[127]«Vous avez aussi sans doute sçeu, que ce Prince me la refusa, parce que j'estois Estranger» (II, 1, 159), voilà comment le roi de Pont explique à Artamène le refus qu'il a essuyé lorsqu'il demanda à Ciaxare la main de sa fille Mandane.

changer d'idée lorsqu'il affirme opiniâtrement vouloir marier sa fille à un Romain comme elle, alors que lui, pauvre inconnu, se meurt d'amour pour elle[128].

Identifié par les origines de sa naissance, le sujet scudérien se voit défini simultanément par le regard que les autres posent sur lui et par la valeur communément admise qui qualifie son espace de provenance. Si un cœur amoureux se soucie peu des origines, l'esprit s'interdit d'en faire abstraction. Le sujet scudérien est selon sa patrie... et, cela, autrui ne manque pas de s'en souvenir.

1.3.2. Au contact de l'étranger...

Caractérisés par leurs origines géographiques et nationales, les personnages du *Grand Cyrus* se construisent également à travers leurs déplacements dans les différents espaces de société. La dynamique relationnelle qui en résulte contribue à façonner le sujet scudérien[129]. D'ailleurs, selon Régis Poulet, «[l]'espace est une des deux propriétés de l'extériorité par rapport à la pensée (l'autre étant le temps) [...], il permet la rencontre avec l'altérité, préambule à la constitution d'une identité[130].» Ainsi, entrevus comme moyens de ciseler l'esprit et d'affiner les manières, les

---

[128]Les passages qui font état de la volonté de Clélius sont légion dans la première partie de *Clélie* (p. 111, 123, 127, 135, 190, 191 et 196, entre autres). Clélie, pour sa part, n'accorde pas moins d'importance aux origines, rappelant à Aronce la fierté qu'elle tire d'être une Romaine : «Eh bien mon frère, lui dit-elle [à Aronce], l'absence ne vous a-t-elle point fait oublier Carthage ? et la Grèce, et l'Italie, ne vous ont-elles point fait haïr l'Afrique ? Mais avant que vous me répondiez, ajouta-t-elle en souriant, souvenez-vous de grâce, qu'encore que je sois née à Carthage, je me vante pourtant d'être romaine, de peur que sans y penser vous n'alliez la mettre devant Rome, et préférer quelque autre pays à ma véritable patrie» (première partie, p. 106).

[129]On se reportera à l'ouvrage de Normand Doiron, *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, où est expliqué de quelle manière «[l]'éducation par les voyages s'intègre à la formation intellectuelle et morale de l'humaniste, et plus tard, de l'honnête homme» (p. 31). En ce qui touche à la notion de voyage à l'âge classique, il a de plus noté que c'est «la diversité des climats qui impose aux voyageurs la tâche de recueillir par leurs parcours les qualités éparses propres à chaque lieu» («L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, n° 73, 1988, p. 98).

[130]Régis Poulet, «Mythe de l'orient et représentation de l'espace», dans *Littérature et espaces*, Juliette Vion-Dury *et al.* (dir.), Limoges, PULIM, 2001, «Espaces humains», p. 303.

voyages sont considérés comme on ne peut plus profitables. Mais plus encore, au-delà de cette figure de l'étranger qui suscite une vive curiosité[131], c'est un sujet allant au-devant de l'étranger, pour apprendre de lui, pour achever de se sertir l'esprit, que *Le Grand Cyrus* met en scène. S'éclaire alors le désir du héros éponyme de quitter la Perse :

> Je veux [...] quitter la Cour; m'en aller passer en Assirie; & de là en Phrigie; où l'on m'a dit qu'il y a guerre : Et puis que vous voulez que je vous parle avec sincerité; je veux m'instruire par les voyages; je veux m'éprouver dans les occasions; je veux me connoistre moy mesme; & s'il est possible, je veux me faire connoistre à toute la Terre. (I, 2, 152)[132]

Cette lancée dans le monde, ce désir d'aller voir ailleurs, de se familiariser avec des traditions et des coutumes différentes[133], cette soif de se forger l'esprit au contact d'autres gens et ce besoin de «recentrage sur le moi[134]» façonnent un sujet tout autre

---

[131]En plus d'être l'illustration de mœurs et de coutumes différentes, l'étranger est un réservoir de connaissances qu'il diffuse généreusement. Un exemple particulièrement évocateur se trouve dans *Clélie*, alors que deux étrangers se présentent aux cérémonies entourant l'anniversaire de Clélie. Ils sont les seuls à pouvoir répondre à la question fondamentale d'Aronce : «dites-moi de grâce qui je suis, quand même vous me devriez apprendre que mon cœur serait plus grand que ma naissance» (première partie, p. 237).

[132]C'est à travers l'action guerrière que le sujet masculin se réalise : «[Cyrus] luy dit encore comme quoy le desir de voyager pour aller chercher la guerre, l'avoit fait quitter la Perse & changer de Nom» (II, 1, 147). L'aspiration à l'activité militaire rythme les déplacements du sujet dans l'espace, un espace jamais décrit, qui symbolise plutôt «géographiquement» ce besoin de partir. La mer est alors souvent perçue comme un tremplin pour satisfaire ce besoin (voir l'article de Nicole Aronson, «Voyage ou roman héroïque» (*Seventeenth Century French Studies*, n° 7, 1985, p. 97-105). Puis, le départ constitue le moment-charnière, ouvrant sur une expérience fondamentale: «[e]mportant tous les espoirs, encourant tous les périls, un membre se sépare de sa communauté d'origine, du groupe dont il faisait partie. Nul autre moment ne possède une telle intensité [...]. Non seulement le départ ouvre-t-il l'espace du voyage. D'un point de vue poétique, il marque l'origine du récit» (Normand Doiron, *L'Art de voyager*, p. 149).

[133]De la *Clélie*, nous retiendrons notamment le séjour de Clélie et de sa famille à Capoue : «Sulpicie [...] [y] fut contrainte de relâcher quelque chose de la sévérité romaine, et de souffrir que Clélie s'accommodât aux coutumes du lieu où elle était, et à l'honnête liberté de notre forme de vie [...]; et l'on y mène enfin une vie si douce, si tranquille, et si agréable, qu'il n'est point de gens si ennemis de la société, qui n'aient peine à en partir, et point d'étrangers qui ne s'y accoutument facilement» (première partie, p. 143).

[134]Sergio Poli, «Pour arriver à l'autre : les voyages dans les dictionnaires du XVII^{e} siècles», dans *L'Autre au XVII^{e} siècle*, p. 26.

de celui qui reste sédentaire chez lui[135]. Au demeurant, après une absence prolongée, c'est quasi un «étranger de société» qui revient auprès des siens, à l'instar de Thimocrate :

> lors que j'eus ordre de retourner à Delphes, l'on peut dire que je me trouvay Estranger en mon propre Païs : estant certain que je n'y connoissois presque personne. Je sçavois bien encore le nom de toutes les Maisons de qualité de la Ville : je connoissois encore un peu les vieillards & les veilles femmes : Mais pour les jeunes gens de ma volée, & pour les belles Personnes, je ne les connoissois point du tout. (III, 1, 69)

Ces rencontres avec autrui dans les espaces de société prennent différents aspects. Si les voyageurs sont intéressés par les coutumes nouvelles qu'ils observent à mesure qu'ils traversent ces divers espaces[136], au-delà de tout contact exclusivement visuel, ce sont les rapports directs et les échanges avec autrui qui influent sur eux. C'est en s'engageant aux côtés de l'étranger qui l'accueille que le sujet scudérien apprend, se transforme, d'où la facture privilégiée des voyages. Et même quand la nature des périples entrepris est passée sous silence — ce qui est le cas plus souvent qu'autrement — et que les espaces traversés sont nommés en rafale au passage, le texte mentionne à l'occasion l'influence positive de ces explorations sur le sujet. Par exemple, encore jeune, Philoxipe quitte son pays pour se consacrer quelque temps

---

[135]Dans cette optique, Cyrus ressemble étrangement au héros d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, cherchant tous deux à se découvrir en se lançant à la découverte du monde : «The history of Justinian's voyage to the Orient is thus a metaphor for the hero's self-discovery; the narrative brings him outside of himself, into another land and another culture, in order to enhance his self-knowledge» (Harriet Stone, «Scudéry's Theatre of Disguise : The Orient in *Ibrahim*», *L'Esprit créateur*, vol. XXXII, n° 3, 1992, p. 51). Dans cette même veine, Régis Poulet conclut : «[i]l semblerait qu'on ne puisse trouver mieux que l'Orient pour figurer l'Ailleurs» («Mythe de l'orient et représentation de l'espace», dans *Littérature et espaces*, p. 307).

[136]L'extrait qui décrit le pays des Massagettes en fournit un bon exemple : «nous ne vismes plus ny Villes, ny Vilages, ny Maisons, ny Temples [...] toutes ces Plaines & toutes ces Colines estoient semées de cent milles Tentes differentes, & par leurs formes, & par leur grandeur, & par leurs couleurs. L'on en voyoit deux ou trois cens en un mesme lieu; trente ou quarante en un autre; quelques unes en plus petit nombre; & d'autres mesme toutes seules, & separées de tout le reste. L'on voyoit aussi grande quantité d'une espece de Pavillons roulans, dont ces Peuples se servent, principalement à la guerre : qui sont de grands chariots couverts de Dais magnifiques [...] Artamene donc, apres avoir bien admiré cette diversité de coustumes, continua son chemin» (II, 1, 207-208).

aux voyages. Sans être un pur divertissement, le voyage est plutôt perçu comme une activité formatrice. La description du voyage est réduite au minimum, figurant sous le mode énumératif :

> [il] fut voir non seulement toute la Grece, mais encore la fameuse Carthage : qui estoit alors en guere avec les Massiliens : qui habitent en un lieu qu'ils ont rendu fameux en peu de temps, par une celebre Academie, où l'Éloquence & la Science Greque, sont enseignées admirablement. Je ne vous diray point les belles choses qu'il fit en Afrique, ny tout ce qu'il arriva pendant son voyage. (II, 3, 568)

Ce court extrait mentionne uniquement la présence d'une célèbre Académie, précision qui renseigne sur le genre de voyage entrepris ainsi que sur ce qu'en retire Philoxipe. Si le voyage, dans ces conditions, s'offre comme la source d'agréables promesses pour l'homme, en revanche, rarement la femme voyage-t-elle.

Par choix, le personnage scudérien part au loin ou se sédentarise à un endroit où la variété humaine opère une fascination sur son esprit. La diversité mobilise son attention : l'enchantement naît de cette différence. Le voyage constitue à cet égard, comme le note Harriet Stone, une avenue «to help him to know himself by knowing this Other[137]». À Persepolis, Cyrus a ainsi la chance de côtoyer un grand nombre de gens, qui tous l'instruisent d'une façon ou d'une autre : «Il avoit aupres de luy des Vieillards consommez en la pratique de la Vertu : des jeunes gens fort adroits à tous les exercices du corps : & des Enfans admirablement bien nais & bien faits pour le divertir» (I, 2, 130). Nul intérêt, dans ce cas, à décrire «matériellement» l'espace citadin, son rôle, essentiellement éducatif, relevant des ressources humaines qui y sont disponibles. Pour le jeune Thimocrate, ce que proposent Athènes, «qui incarnait traditionnellement les valeurs de la Ville comme fait de civilisation[138]», et Corinthe

---

[137]Harriet Stone, «Scudéry's Theatre of Disguise : The Orient in *Ibrahim*», p. 52. À propos d'*Ibrahim*, elle ajoute que «[t]he Orient is the medium through which the European (hero and reader alike) comes to understand himself and to know his place in the world» (*loc. cit.*, p. 51-52).

[138]Roger Zuber, «Littérature et urbanité», dans *Le Statut de la littérature*, p. 94.

est du même ressort que Persepolis pour Cyrus : il y apprend «en l'un & l'autre de ces lieux celebres, tout ce qu'un homme de [sa] condition estoit obligé de sçavoir : tant pour les exercices du corps, que pour les choses necessaires à former l'esprit, & à s'instruire à la connoissance de tous les beaux Arts» (III, 1, 69). Tout en assumant une fonction de formation «physique et intellectuelle», le contact avec autrui, ailleurs, contribue tout autant à affermir une conscience morale, car «[p]artir en voyage, c'est quêter un lieu où il soit loisible de vivre "avec un corps et une âme"[139]», précise Jean Roudault. Une fois le périple achevé, le voyageur revient chez lui transformé. Son ouverture sur le monde et sa prise de conscience des différences culturelles et des diverses manières de vivre contribuent à faire de lui quelqu'un de neuf, à l'instar de Cyrus, qui «profita de tout ce qu'il y avoit de bon, dans les mœurs ou dans les coutumes, de tous ces Peuples differens que nous visitasmes : estant aisé de connoistre, par le grand nombre des vertus qu'il possede, que c'est une acquisition qu'il a faite en plus d'un lieu» (I, 2, 168)[140].

Plus qu'un simple individu marqué dans sa différence, l'étranger du *Grand Cyrus* est une source de savoir... «la Ville de Delphes est un abregé du Monde; à cause de ce grand nombre de Nations differentes, dont elle est continuellement remplie : & qu'ainsi il semble qu'il ne soit pas necessaire à ses habitans de voyager, pour s'instruire des coustumes estrangeres» (III, 1, 69). Sa présence au cœur d'une ville ou d'une cour n'est jamais évoquée inutilement; elle facilite pour les autres l'«expérience du Monde». Une relation se développe ainsi entre l'individu et

---

[139]Jean Roudault, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, «Brèves / Littérature», p. 16.

[140]Nous voici en face du désir de faire l'«expérience du monde» qui correspond, au XVII[e] siècle, à «un apprentissage de la courtoisie, le voyage [étant] un exercice comparable à la conversation. Le gentilhomme n'ayant plus pour destination que les fastueuses cours de l'Europe voyage afin de "gouster tant de sorte d'esprits", afin d'"acquerir toutes les parties qui forment un honneste homme" [Sieur de Gerzan, *L'Art de voyager utilement*, Paris, 1650, p. 8, 21]» (Normand Doiron, «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», p. 101).

l'étranger[141], qui emporte avec lui ce qu'il est tout en en laissant quelques traces derrière lui. Par la conjugaison des coutumes et des savoirs des uns et des autres, la société gagne en ouverture, l'individu profitant de cette richesse[142]. Là où le charme du «multiple» règne, l'écho d'une liberté résonne, suggère Scudéry, «car la liberté est beaucoup plus grande à Delphes qu'à Athenes; [...] à cause de ce grand abord d'Estrangers qui y viennent de toutes les parties du Monde : & qui y font insensiblement couler quelque chose des coustumes de leur Païs» (III, 1, 119).

Les étrangers servent également l'ornementation des espaces de société où ils s'arrêtent. Dans *Le Grand Cyrus* comme dans *Clélie*[143], la diversité humaine, composant une réelle mosaïque, sert la mondanité[144] et l'agrément alors qu'elle enjolive le décor : «[Périandre] aime tellement à faire honneur aux Estrangers, que son Palais estoit tousjours plein de gens de Nations differentes» (III, 1, 156). La cour de Clasomène y trouve aussi son compte, alors que

---

[141]Ce que Cristina Bernazzoli, dans une analyse du célèbre poème *Alaric, ou Rome vaincue* du frère Scudéry, note à propos de la thématique du voyage peut aussi bien servir à expliquer l'approche de l'étranger dans *Le Grand Cyrus* : «le voyage est avant tout une expérience authentique et directe qui met à l'épreuve le caractère du voyageur en le perfectionnant au fur et à mesure. Mais c'est surtout "le rapport du moi au monde, du moi à l'Autre" [P. Renard, «Voyage, culture, imaginaire», dans *Viaggiatori stranieri in Liguria*, Emanuele Kanceff (dir.), Genève, Slatkine, 1992 (*Bibliothèque du voyage en Italie*, 34), p. 423] qui constitue la donnée fondamentale du voyage» («Voyage réel, voyage imaginaire, voyage initiatique dans le pays de l'Autre : l'itinéraire du héros dans *Alaric, ou Rome vaincue*», dans *L'Autre au XVII^e siècle*, p. 59-60).

[142]Lire *Les Villes dans l'histoire* d'Arnold Toynbee (Paris, Payot, 1972, «Le regard de l'histoire»).

[143]Évoquons aussi la cour d'Érice dans *Clélie* : «Ce qui rend cette cour si galante, c'est que de Grèce, d'Afrique, et d'Italie, on voit continuellement venir des personnes de toutes conditions et de tous sexes, qui apportent des offrandes à Vénus Ericyne» (troisième partie, p. 455). Le narrateur poursuit : «il vous est donc aisé de juger que ce grand abord d'étrangers, et d'étrangères, que l'amour seulement conduit à Érice, en a insensiblement rendu la cour fort galante» (p. 456).

[144]D'ailleurs, dans *Clélie*, on précise que la galanterie dépend en partie de ce judicieux mélange d'étrangers et de résidents permanents : «cette cour qui était composée d'amis et d'ennemis, d'étrangers et d'habitants du pays, et où les plus braves gens de la Grèce se trouvèrent, fut magnifique, et galante» (quatrième partie, p. 135). Le plaisir résulte donc de cette «cœxistence», comme le confirme la tenue des jeux olympiques, où l'«on voyait tous les jours quelques nouveaux venus qui avaient du mérite, et qui contribuaient au plaisir de la société» (quatrième partie, p. 144).

> plusieurs Estrangers de grande qualité y vinrent, & y furent assez long temps : parmy lesquels il s'en trouva de fort honnestes gens, qui fournissoient à la conversation, & qui osterent de Clasomene le deffaut qui se trouve à toutes les Provinces, & mesme à toutes les petites Cours comme estoit celle là : qui est que l'on se connoist trop, & que l'on ne voit tous les jours que les mesmes personnes. (V, 1, 26)

Ceci fait voir dans quelle mesure les espaces de société sont «humainement» ornés, alors que le présence d'étrangers y paraît déterminante.

Le pays, la ville, la cour sont autant d'espaces de société à l'ombre desquels l'individu apprend et se forme. Si, dans ces espaces, l'identité du personnage scudérien se précise en fonction de l'entourage, elle est aussi consolidée par ces autres, c'est-à-dire ces étrangers qu'il côtoie ou visite, ici, ailleurs. Émergent deux manières de considérer l'individu : le sujet est ou bien un étranger pour autrui, ou il est celui qui porte son regard sur l'étranger, mais toujours «"[il] convient de se savoir soi-même étranger vis-à-vis de l'autre", écrivait Thomas More[145]». Toutefois, que nous les appréhendions dans un sens ou dans l'autre[146], les figures de l'accueillant et de l'accueilli se complètent toujours de façon significative, et ce, à travers leur inscription respective dans les différents espaces de société.

2. Les ordres sociaux... l'individu ou le groupe

La stratification sociale du *Grand Cyrus* calque dans une certaine mesure la société d'ordres (clergé, noblesse et tiers état) qui consiste, comme le rappelle Roland

---

[145]C'est ce que rappelle M.T. Jones-Davies dans *L'Étranger : identité et altérité au temps de la Renaissance*, M.T. Jones-Davies (dir.), Paris, Klincksieck/Société internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance, 1997, p. 10.

[146]Il existe deux manières (à la fois contradictoires et complémentaires) d'étudier l'individu et l'étranger en fonction l'un de l'autre, soit sous l'angle de la «singularité, qui souligne les différences ou les caractères spécifiques d'un être, d'un pays, d'une race; [ou de] la réduction de l'autre au même, par un effacement systématique des différences» (Jean-Claude Margolin, «La dialectique du même et de l'autre à la Renaissance : identification, exclusion, différenciation», dans *L'Étranger : identité et altérité au temps de la Renaissance*, p. 64).

Mousnier, en une «hiérarchie de degrés [...], distingués les uns des autres et ordonnés [...] d'après l'estime, l'honneur, la dignité attachés par la société à des fonctions sociales qui peuvent n'avoir aucun rapport avec la production des biens matériels[147].» Le sujet scudérien se définit donc en fonction de l'ordre social auquel il appartient. À ces ordres correspondent certains comportements, certaines attitudes : peu de place pour l'hétéroclite et le singulier. Toutefois, *Le Grand Cyrus* construit une typologie sociale fictive, qui réaménage quelque peu la réalité sociale du XVII[e] siècle. À ce titre, cette seconde section éclaire les particularités des deux principaux ordres dépeints dans *Le Grand Cyrus*, à savoir la noblesse[148] (la noblesse de cour — les aristocrates de sang, alors que magistrats et parlementaires en sont absents — et la

[147]Roland Mousnier, *Les Hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, p. 19. Au XVII[e] siècle, la société française se «répartit officiellement en trois Ordres principaux. Au sommet, l'Ordre ecclésiastique, le clergé [...]. Ensuite, la noblesse, soit "gentillesse", "ancienne et immémorable", provenant "d'ancienne race", soit noblesse de dignité, provenant des offices ou des seigneuries, qui confèrent les mêmes privilèges. Enfin, le tiers état, qui embrasse le reste du peuple. Mais chacun de ces Ordres principaux se subdivise en "Ordres particuliers" hiérarchisés, en "rangs", "degrez", ou "Ordres subalternes"» (*ibid.*, p. 61). Cette «hiérarchie d'ancien régime n'est donc pas seulement politique, elle est avant tout sémantique, les rapports de force et de commandement sont soumis à des rapports de représentation; le noble est un "nom"» (Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, «Idées», p. 90).

[148]Si au XVII[e] siècle l'ordre de la noblesse se subdivise en «états», soit les gentilshommes et les nobles (Roland Mousnier, *Les Institutions en France sous la monarchie absolue*, volume 1, p. 102), nous utilisons le terme dans un sens inclusif sans qu'il ne distingue un état plus que l'autre.

Alain Génetiot, dans *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine* (Paris, Honoré Champion, 1997, «Lumière classique»), consacre une section à la civilisation mondaine où il fait entendre que «le monde au XVII[e] siècle, bien loin de s'assimiler à l'ensemble de la société, voire du peuple, désigne au contraire sa "plus saine partie" (*sanior pars*), la belle société, le grand monde qui fréquente la cour. [...] [L]e grand monde fonctionne sur un principe d'exclusion naturelle, et semble s'identifier avec la haute aristocratie [...] qui a ses entrées à la cour» (p. 111).

noblesse d'épée) et le tiers état (peuple)[149]. Et à chacun de ces ordres semble correspondre un espace de société bien défini.

2.1. L'individu et la noblesse de cour

Le sujet qui domine l'avant-scène du *Grand Cyrus* appartient à la noblesse de cour. Toutefois, comme le signale Robert Horville, «[c]ette existence séduisante de la cour a aussi ses revers. Monde des apparences, c'est aussi le monde des compromissions et des soumissions, le monde où s'imposent des règles rigides, une étiquette tatillonne à laquelle il faut se soumettre[150]». Attitudes et manières y sont strictement et idéalement codifiées, il en va jusqu'à «[ce] que disent les corps et les visages au premier coup d'œil [qui] fait partie de la tapisserie du monde[151]», comme le souligne adroitement Henri Lafon.

---

[149]Dans son roman, Scudéry construit un état de société fictif, transformant quelque peu la réalité sociale du XVII[e] siècle et sa hiérarchie d'ordres. Parce qu'il ne s'avère pas essentiel pour sa narration, Scudéry ne fait pas état de l'ordre ecclésiastique, vraisemblablement le seul ordre absent. On ne retrouve que de succinctes mentions concernant certains «sacrificateurs», lesquels semblent s'inscrire dans le cadre d'une religion «païenne». La présence du clergé (catholique) reste donc effacée, ce qui va dans le sens des propos de Roland Mousnier, à savoir qu'«[e]n droit, à cause de la révérence pour la religion, le premier Ordre [...] qui avait la préséance sur les deux autres, était l'Ordre du clergé, mais en fait, socialement parlant, le premier Ordre était celui de la noblesse, qui obtenait même la plus grande part des plus hautes fonctions ecclésiastiques et qui était l'idéal de tous les Français, l'Ordre dans lequel presque tous cherchaient à faire entrer leur famille» (*Les Institutions en France sous la monarchie absolue*, volume 1, p. 101).

[150]Robert Horville, *Histoire de la littérature française XVII[e] siècle*, Paris, Hatier, 1991, «Itinéraires Littéraires», p. 246.

[151]Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII[e] siècle*, p. 98.

2.1.1. Une sélection particulière

La noblesse est confinée dans un univers aseptisé, lieu «clos» réservé aux gens d'une société d'une parfaite homogénéité[152]. La définition que propose Aglatidas, un ami de Cyrus, des lieux d'habitation des nobles montre dans quelle mesure il s'agit d'un univers concentrique et architecturalement circonscrit et protégé :

> cette fameuse Ville a sept Murailles, qui sont enfermées les unes dans les autres : que les Creneaux pour les distinguer, sont tous de hauteur differente; & pour faire un plus magnifique objet, aux yeux de ceux qui y viennent, sont peintes de differentes couleurs. Que ceux de la premiere le sont de blanc; ceux de la seconde de noir; ceux de la troisieme de rouge; ceux de la quatriesme de bleu; ceux de la cinquiesme d'orangé; & que ceux de la sixiesme sont argentez, & ceux de la derniere dorez. Or Seigneur, vous sçavez que dans l'enceinte de cette derniere Muraille, est le Palais des Rois de Medie, depuis que l'illustre Dejoce fit bastir ces superbes Murs : & quedans celles qui sont les plus proches, sont ceux des Personnes de la plus haute condition. (I, 2, 415-416)[153]

Le sujet, en fonction de l'espace qu'il occupe, voit sa situation sociale spatialement structurée. La gradation des couleurs des différentes murailles qui ceignent la ville témoigne d'une hiérarchie des groupes sociaux inscrite dans l'espace.

Espace symbolique de la vie en société, la cour, «land of the sun[154]», est une réalité sociale essentiellement caractérisée par les gens qui l'occupent et pour laquelle

---

[152]Un parallèle peut être signalé entre l'univers de cour et celui des salons, où «[s]ans aller nécessairement jusqu'à ces exclusives, il est clair que les cercles réunis en conversation revendiquent à travers l'idée de politesse une similitude de comportements : la compagnie de choix, c'est bien dans tous les cas celle qui *se ressemble*, et permet aux différents membres du groupe de contempler dans les autres le reflet complaisant de ses propres valeurs» (Delphine Denis, *La Muse galante*, p. 254).

[153]En fait, «l'espace urbain distribue les groupes [...] de façon à favoriser leur activité et à régler leurs relations et leurs échanges» (Pierre Magnard, «Le lieu et l'espace», dans *La Renaissance ou l'invention de l'espace*, J. Wunenburger (dir.), Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2000, «Figures libres», p. 54). On lira aussi les propos d'Antoine Bailly dans *La Perception de l'espace urbain*, p. 83.

[154]Ruth Carver Capasso, «Sun, Veil and Maze : Mlle de Scudéry's Parthenie», p. 103.

le château constitue l'emblème architecturale du pouvoir[155]. Société mixte[156], elle réunit dans *Le Grand Cyrus* des gens de qualité soulevés par le tourbillon des mondanités : princes et princesses, honnêtes hommes[157] et gentes dames (les gens au

---

[155]Ce n'est pas ici le lieu associé à la cour qui retient notre attention, mais plutôt l'espace qui la contient, au-delà de toute structure architecturale. Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur les lieux construits, dont le château fait partie.

[156]Barbara Krajewska note que «[c]'est seulement dans un cercle mixte que la femme devient celle qu'elle cherche à être et l'homme celui qu'il aime paraître à ses yeux. Il s'agit là de l'éternelle interférence des deux sexes, bénéfique aux deux, et une réciprocité culturelle qui reflète le noble idéal de sociabilité, voire de commerce engagé entre les membres d'un même groupe, où la différence de sexes n'est pas génératrice de conflit mais de jeu» (*Du cœur à l'esprit. Mlle de Scudéry et ses samedis*, Paris, Éd. KIMÉ, 1993, p. 22).

[157]Dans le respect d'une conception renaissante héritée du *Courtisan* de Castiglione, l'honnête homme du XVII[e] siècle est défini par Christian Biet comme étant «[u]tile à sa patrie, agréable à tous, reconnu tel par ses pairs, [...] s'acharn[ant] à découvrir la vertu et à la faire partager en société. La perfection du langage est importante, c'est le plus sûr moyen d'être aimé et bien compris dans la mesure où elle est le signe d'un esprit fin, bien réglé, et d'un cœur sincère et droit. [...] L'honnête homme n'est pas le cynique courtisan, mais le modèle d'une nouvelle conception de la vie sociale acclimatant les valeurs de l'héroïsme» (*Les Miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, Paris, Gallimard, 1989, «Découvertes Gallimard Littérature», p. 92-93). L'honnêteté apparaît, en parallèle, comme une doctrine qui d'abord et avant tout «esthétise le "renoncement pulsionnel"» (Jean Starobinski, «Sur la flatterie», dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, «nrf essais», p. 61-62). Pour un complément d'informations sur le sujet, on se reportera d'abord aux textes-clés que sont ceux de Nicole Faret (*L'Honneste homme, ou l'art de plaire à la cour* [1630] où l'honnête homme est d'abord perçu comme vertueux, homme de bien et de sagesse), d'Antoine Gombaud Chevalier de Méré (*Œuvres complètes* [1671] où l'honnête homme est celui qui excelle dans l'art de plaire et d'agréer aux bienséances de la vie) et de LaRochefoucauld (*Maximes* [1678]). Pour des études contemporaines touchant à la notion d'honnêteté, on lira, d'Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme. 1580-1750* (Paris, PUF, 1996) et *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680* (Paris, Nathan, 1993, «Université», p. 31-32). On pourra également consulter le collectif dirigé par Alain Montandon intitulé *L'Honnête homme et le dandy*, l'étude de Jean-Pierre Dens qui a pour titre *L'Honnête homme et la critique du goût* (Lexington, French Forum Publishers, 1981) ainsi que le livre de Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature* (New York, Columbia University Press, 1980).

L'honnêteté au XVII[e] siècle peut être associée au concept d'urbanité, lequel suit trois axes définis comme suit par Guez de Balzac : social (un nouvel art de plaire), linguistique (usage malherbien d'une langue pure, claire et élégante) et esthétique (cet «effet imperceptible mais irrésistible du discours», archétype du *je-ne-sais-quoi* classique [Gilles Declercq, «Représenter la passion : la sobriété racinienne», *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 77]). Pour une étude plus approfondie de l'urbanité, voir le chapitre «Une vertu pour la ville : l'urbanité», dans *L'Homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville* de Jean Lafond (Paris, Champion, 1996, «Lumière classique»), ainsi que le livre de Roger Zuber, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII[e] siècle* (Paris, Klincksieck, 1997, p. 151-161).

service de la famille royale et de la noblesse de cour y sont plutôt discrets et effacés). Elle est cette collectivité nobiliaire aux allures convenues, brillantes d'artifices[158], d'un naturel savamment appris qui renvoie à cette capacité de «se faire tout à tous[159]». La noblesse s'impose dans *Le Grand Cyrus* au point d'écarter sur son passage tous ceux qui n'en sont pas. Au XVII[e] siècle, bien qu'elle ait été, juridiquement, le second ordre, socialement, elle détenait le premier rang, étant l'ordre vers lequel tous tendaient. Plus souvent qu'autrement sa présence conditionne donc celle des autres classes, rendant même invisible la présence populaire à la ville :

> nous allions ainsi de quartier en quartier, de ruë en ruë, & de porte en porte, dans toutes ces sept Villes qui composent celle d'Ecbatane, nous trouvasmes Tharpis & Artemon separément diverses fois, qui la cherchoient aussi bien que nous : & nous fismes tant de tours, que nous rencontrasmes assurément une grande partie de tout ce qu'il y avoit alors de gens de qualité à la Cour. (IV, 2, 324)

Ayant sa place dans un cadre aulique, la noblesse de cour y est en quête de gratifications, d'honneurs, de privilèges[160]. Alors que la cour devient un univers où «l'hypocrisie acceptée et la flatterie font la cohérence[161]», les conquêtes perpétuelles

---

[158]Comme le remarque Jean-Pierre Dens, «[l]'homme peut être bon ou mauvais *à l'intérieur*; aux yeux de la société polie, il se sauvera par ses bonnes manières. [...] L'honnêteté est un *ars vivendi*, non une métaphysique; elle vise à rendre l'homme heureux dans ce monde, non dans l'autre» (*L'Honnête Homme et la critique du goût*, p. 17). Au sujet des manières et des mœurs, on se reportera aux ouvrages suivants, dirigés par Alain Montandon, soit au *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen âge à nos jours* (Paris, Seuil, 1995) et au livre *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe* (Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994), ainsi qu'à l'ouvrage de Norbert Élias, *La Civilisation des mœurs* (Paris, Flammarion, 1986, «Champs»). Sur l'évolution des mœurs, voir les 6 volumes d'*Histoire des mœurs* (Jean Poirier [dir.], Paris, Gallimard, 1990, «Folio-Histoire»).

[159]Michel Bouvier, «Le naturel», *XVII[e] siècle*, n° 156, juillet-septembre 1987, p. 237.

[160]Depuis la chute de la féodalité, avec l'affaiblissement de la noblesse et la consolidation du pouvoir monarchique absolu, le roi dispense les privilèges, attribue et confirme les titres. Ainsi, au XVII[e] siècle «[l]'Ordre s'acquiert» (Roland Mousnier, *Les Hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, p. 67). L'«ordre de la noblesse» pouvait donc être acquis «par la naissance ou par lettres du roi, "distributeur ordonné de Dieu de l'honneur solide de ce monde", ou par la provision, la réception et l'installation aux offices anoblissants, royaux ou municipaux» (*ibid.*, p. 67).

[161]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII[e] siècle*, p. 141.

de supériorité par les uns et les autres transforment cette société choisie «into a metaphorical battlefield[162]».

La noblesse aime à se faire voir et à parader, voulant croire aux vaines espérances que leur milieu d'appartenance fait si élégamment miroiter. Il lui importe de s'illustrer, car «[i]l faut briller pour plaire[163]». C'est cette règle d'or qu'a suivie notamment l'Arténice de *Célinte*, connue pour s'être exposée «dans une grande Cour, & dans une Cour galante, sans avoir jamais donné sujet par aucune de ses actions, ni de ses paroles, de la soupçonner de la moindre chose qui pust faire blasmer sa conduite, ni de la plus petite irregularité contre la plus exacte bien-seance[164]». Toutefois, les courtisans sont souvent qualifiés de caméléons[165] et vus comme de véritables sentines de la tromperie, usant d'adroites courbettes pour obtenir faveurs et permissions : «L'on peut dire que la jeune Mandane sa fille ne devoit rien apprehender davantage, que de partir d'une Cour, dans laquelle tout le monde l'adoroit : car depuis l'absence du Prince son frere, ce n'estoit plus que par elle, que l'on obtenoit quelque chose du Roy son Pere» (I, 2, 112). Paraître à la cour, c'est confirmer l'éclipse du corps «spontané»[166], décarapaçonné, ainsi que l'abdication de

---

[162]Catherine Louise Barry, *Reflections of Versailles*, p. 170.

[163]Expression empruntée à René Bray, au moyen de laquelle il définit la nature des relations précieuses (*La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1980, p. 20).

[164]*Célinte. Nouvelle première*, p. 53.

[165]«Si l'homme baroque a trouvé sujet à s'identifier au caméléon aux changeantes couleurs, la mutabilité même de l'animal impliquait qu'il puisse évoluer et s'adapter aussi aux nouvelles problématiques de la société. On retrouve ainsi le caméléon au milieu du siècle affublé de l'habit galant» ((Nathalie Grande, «Une vedette des salons : le caméléon», dans *L'Animal au XVII^e siècle*, Actes de la première journée d'études du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (21 novembre 2001), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, «Biblio 17», p. 92). Voir aussi les explications d'Alain Montandon dans l'article «De l'urbanité : entre étiquette et politesse» (dans *Étiquette et politesse*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992. p. 10).

[166]«[C]ette mise en scène, précise Lucie Desjardins, devient-elle une pratique sociale à même de préserver un moi caché sous les replis de ce corps éloquent constamment "offert à l'indiscrète lecture des regards étrangers"» («Dévoiler l'intime : la savante éloquence des passions au

toute singularité. C'est apprendre son rôle, un rôle à saveur universelle[167]. Ainsi, à la cour, les personnages se plaisent à se divertir les uns les autres : «[les] Dames se plaignoient quelquefois de Solon qui leur enlevant Philoxipe, en enlevoit le plus bel ornement» (II, 3, 566-567). La règle veut que chacun privilégie autrui, afin de «lui signifier l'attention qu'il lui prête et de participer pleinement au jeu de la communauté[168].»

La cour dispense fins plaisirs, agréables festins[169] et divertissements tapageurs[170]. Elle est, à l'instar des salons du XVII^e siècle, ce «monde à l'oxygène raréfié [...] où la parole se fait acte, où la séduction se fait par la parole[171]». Comme

---

XVII^e siècle», dans *Érudition et passion dans les écritures intimes*, Manon Brunet (dir.), Montréal, Nota Bene, 1999, p. 180). Jean-Pierre Dens, pour sa part, conclut qu'«être *vrai* ne consiste pas à révéler son être véritable, mais à réaliser au maximum une consonance musicale entre un dehors agréable et un dedans présumé» (*L'Honnête Homme et la critique du goût*, p. 20).

[167]Metchild Albert, «L'éloquence du corps. Conversation et sémiotique corporelle au siècle classique», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 39, 1989, p. 164. Delphine Denis ajoute que «[l]es moralistes dans leurs stratégies de dévoilement, comme les rhétoriciens, ont au XVII^e siècle insisté à l'envi sur la nécessité sociale de bien "jouer" son rôle à l'intérieur de la communauté. La Cour, plus largement l'espace mondain, y sont bien souvent représentés par le topos du *theatrum mundi*, scène où se représente la comédie humaine du mensonge et des rapports de pouvoir» (*La Muse galante*, p. 95-96). Ingrid Gagnon va dans le même sens. On peut lire ses explications dans son mémoire de maîtrise *La Représentation du corps dans* Clélie *de Mlle de Scudéry* (Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1997, p. 82).

[168]Alain Montandon, «Les bienséances de la conversation», dans *Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France*, B. Bray et Ch. Strosetzki (dir.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 71.

[169]Dans *Le Grand Cyrus* pourtant, aucun moment de la vie quotidienne ne tient la scène, sauf le «dormir». Les personnages semblent exempts de toute servitude corporelle. Cette négation des besoins corporels laisse plutôt place à l'obsession d'une vie intérieure mouvementée.

[170]Dans son étude portant sur les nouvelles du XVII^e siècle, Nicole Boursier écrit : «[l]a cour est [...] bien sentie comme un *lieu* [pour nous comme un *espace*], flottant d'un point de vue géographique, certes, mais comme le lieu par excellence du "divertissement"» (*Le Centre et la Circonférence. Essai sur l'objet dans la nouvelle classique*, Paris/Tübingen, J.-M. Place/Narr Verlag, 1983, «Études littéraires françaises», p. 73). Ces distractions aristocratiques, selon Alain Génetiot, regroupent «collations, bals, ballets, concerts, promenades, jeux de société, exercices physiques, courses de bague, chasse» (*Poétique du loisir mondain*, p. 446).

[171]Henriette Goldwyn, «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, p. 231.

les sujets y vivent essentiellement avec et pour les autres, ils ne doivent pas chercher à se séquestrer volontairement dans une quelconque retraite parce que «[l]a solitude engendre l'ennui : c'est un état contraire à la condition humaine[172].» La cour n'est autre que l'espace accepté du «conspicuous leisure[173]», rappelle Domna C. Stanton, de «l'oisiveté de tous les grands[174]», comme le dit Scudéry. Une fois les affaires de la guerre et de la diplomatie accomplies, ne reste plus que le loisir qui, agréablement, délasse. Lorsque le sujet masculin souhaite se faire valoir par l'action — un désir dont la figure féminine est exempte — , il se voit condamné à s'éloigner de la cour, à aller ailleurs : «que pourray-je faire [disait Cyrus], pour acquerir l'estime de la Princesse, dans une Cour tranquile, & où je ne pourray jamais trouver d'occasions de la servir?» (I, 2, 251) Dans *Le Grand Cyrus*, le sujet est ainsi à la cour un «passif» parmi d'autres, œuvrant d'abord et avant tout à la conservation de l'équilibre de cet univers où il doit déployer «ses plus grands efforts [pour] déguiser ses sentiments et [pour] cacher ce qu['il] a dans l'âme» (II, 1, 244), comme le précise la reine Thomiris. Inévitablement, l'individu se fait donc oublier pour ce qu'il est de façon singulière et intérieure. Comme le note Jean Starobinski,

---

[172]Philippe Ariès, «Pour une histoire de la vie privée», dans *Histoire de la vie privée*, volume 3, p. 13.

[173]Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art. A study of the Honnête Homme and the Dandy*, p. 98. Il s'agit de la sphère du non-travail telle que définie par Jean Baudrillard : «La sphère du non-travail... que représente-elle d'autre que le modèle d'une "disponibilité totale", d'une "liberté" pour l'individu de se "produire" comme valeur» (*Le Miroir de la production*, Paris, Galilée, 1985, p. 39).

[174]*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 329. Jacques Revel demande, à propos de la cour : «Que fait-on à la cour? Rien à proprement parler : on y est. [...] Être à la cour est d'abord un état. Vivre au jour le jour dans la proximité du souverain signale l'exceptionnalité d'un statut qui fait de l'homme de cour un être à part dans la hiérarchie des hommes» («La Cour», dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), volume 2, Paris, Gallimard, 1992, «Bibliothèque illustrée des histoires», p. 141). David Bensoussan explique aussi que «si, comme le formule Méré, "l'honnête homme n'a point de métier", ce n'est pas par préjugé ni par paresse, mais parce que la spécialisation est sentie comme signe d'étroitesse, d'incomplétude, de limitation, de mutation des possibilités de l'être, les honnêtes gens devant au contraire jouir d'"une pleine liberté où leur âme se déploie dans toute son étendue" (Saint-Évremond)» («Le goût selon Saint-Évremond», dans *Du Goût, de la conversation et des femmes*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1994, p. 26).

> [à] partir du moment où le courtisan a compris que l'important est ce qu'il affecte d'être, et non ce qu'il pense ou ce qu'il ressent, il ne lui reste plus qu'à adopter la règle commune de conduite, c'est-à-dire laisser le personnage de cour prendre le pas sur la personne humaine, puisqu'il suffit de "faire voir un être" pour exister[175].

En fait, au détriment des sentiments individuels, ce sont les réactions d'une aristocratie de cour unifiée qui peuvent devenir manifestes. Suivant ceci, c'est «toute la cour», pour reprendre une expression récurrente du *Grand Cyrus*, qui se fait personnage. Humainement modelée, elle semble même posséder un «corps», un «cœur»[176], une «âme»[177]. L'espace curial, par un habile procédé d'anthropomorphisation, se trouve ainsi «moralement et physiquement» caractérisé : «La Cour ne fut jamais si grosse, ny si belle qu'en ce temps là : tous les Chefs de l'Armée estoient à Sinope : & presque toutes les Femmes de qualité des deux Royaumes s'y

---

[175]C'est ce qu'écrit Jean Starobinski au sujet des modalités curiales exposées dans *La Princesse de Clèves*. Ces propos peuvent être adaptés au *Grand Cyrus* («Être et paraître», *Monde nouveau*, octobre 1955, p. 72, cité par Nathalie Grande dans *Stratégies de romancières*, p. 133).

[176]La cour peut être triste ou joyeuse... «Cependant la Cour redevenoit fort melancolique : car la Princesse Aretaphile ne pouvant se resoudre de pardonner au Roy, ce Prince aussi par un bizarre sentiment d'amour, s'obstinoit à vouloir gagner le cœur de cette Princesse» (II, 3, 695); «Comme la paix avoit esté fort avantageuse, la Cour fut en joye durant assez longtemps : jamais la Princesse Araminte n'avoit esté si belle, ny la Princesse Aristée plus aimable : & par consequent jamais le Prince Sinnesis, Spitridate, Pharnace, & Artane, n'avoient esté plus amoureux» (III, 2, 415).

[177]«Cette action ayant esté sçeuë non seulement de tout ce qu'il y avoit de monde à Sinope, mais de tout le Camp : ce furent des redoublemens d'acclamations estranges ; & jamais Artamene n'avoit esté si cherement aimé de Ciaxare que Cyrus l'estoit alors : de sorte qu'en moins de trois jours, la joye fut remise & dans l'ame du Roy, & dans celle de toute la Cour» (III, 1, 47-48).

rendirent» (I, 2, 375)[178]. Les sujets tiennent alors principalement leur valeur de cette entité collective qu'est «toute la Cour» (V, 1, 224)[179].

2.1.2. La civilité et l'honneur

Tout le code relatif à la vie de cour dans *Le Grand Cyrus* repose sur la civilité et la bienséance[180]. Sans autoriser nulle transgression, ces deux notions prescrivent au sujet scudérien un modèle qu'il doit reproduire fidèlement.

L'espace urbain du *Grand Cyrus* est considéré comme un espace de protection pour les figures féminines. Si le naturel et le sauvage résident à l'extérieur de la ville, l'espace civil se trouve, dans *Le Grand Cyrus*, à l'intérieur des murailles. Alors que le sujet quitte à l'occasion la ville pour prendre part à un combat, s'engager au sein d'une armée en vue d'une guerre qui reste à finir, l'élite féminine, quant à elle, demeure toujours dans la ville : «La Princesse depuis ce que le Prince d'Assirie avoit entrepris contre elle [...] n'avoit point sorty de la Ville pour aller prendre l'air : & toutes ses promenades estoient bornées, aux Jardins qui sont dans l'enceinte des

---

[178]Les femmes, essentielles à la cour, servent à la civiliser, à l'embellir. Dans *Mathilde*, on lit : «[c]ette cour était magnifique et tranquille et la politesse se trouvait alors incomparablement plus grande en ce lieu-là qu'en nul autre, particulièrement parmi les dames à qui seules on doit le bel usage du monde et la véritable galanterie» (p. 108). En note, Nathalie Grande explique qu'il s'agit là d'un «topos galant où l'on voit que Madeleine de Scudéry va illustrer — et fonder — sa conception de la société galante du XVII[e] siècle par l'exemple de la "Cour d'amour" du XVI[e] siècle» (*ibid.*, p. 108).

[179]Ceci explique que, dans *Mathilde*, nous lisions au sujet de Pétrarque : «Vous pouvez l'estimer infiniment, sans qu'on y trouve à redire : il est très bien fait et très aimable, il est estimé dans toutes les Cours de l'Europe» (*ibid.*, p. 118).

[180]La bienséance se définit comme un «mode de conduite fait de règles tacitement admises» (Nicole Aronson, *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris, Fayard, 1986, p. 31). Elle répond, ce faisant, à deux objectifs : régler les relations humaines afin d'assurer le maintien de l'harmonie sociale, et «maintenir la femme dans une position subalterne par les nombreuses interdictions qu'elle lui impose» (*ibid.*, p. 29). La bienséance, tel que nous l'entendons ici, recoupe d'abord l'idée d'un conditionnement social général.

murailles[181]» (II, 1, 131). Là, la civilité règle la conduite de tous. Les agressions contre la femme semblent y être interdites, même si, dans les faits, les enlèvements sont possibles et répétés. Par l'image forte des murailles qui cisaillent l'univers en deux, «régi par l'alternative humanisé/sauvage[182]», intérieur et extérieur, c'est le respect de comportements différents ici et là qui est spatialement tracé.

Même le gentilhomme d'épée du *Grand Cyrus* respecte à la cour les préceptes de civilité. Ainsi en est-il de Spitridate lorsqu'il déploie l'artillerie devant la ville protégée par les soldats d'Araminte. Si l'amour motive sa stratégie, ses gestes sont interprétés de l'extérieur par la civilité. Avant de prendre les armes contre sa maîtresse et la ville qu'elle contrôle, Spitridate lui demande de rendre la ville assiégée de bon gré, précisant aux siens qu'il «ne trouvoit pas glorieux d'entreprendre de forcer une Ville, qui n'estoit deffenduë que par une Princesse : sans avoir du moins fait tout ce qui seroit possible, pour l'obliger à se rendre, avant que d'en venir à la force» (III, 2, 527). Qu'elle soit libre ou prisonnière, qu'elle soit l'amie ou l'amante, la figure féminine impose le respect et l'obtient. Nul manquement à cette règle n'est toléré ni excusé. Avant même d'arborer fièrement les qualités du général ou du capitaine, le personnage masculin endosse les valeurs élémentaires de politesse «dont la source est la "science des égards", opérant la nécessaire régulation des rapports humains dans le respect de l'autre et de soi-même[183]».

---

[181]Dans cet extrait, [«l]e mur est la limite qui, dans notre imaginaire, est considérée sans doute comme la plus radicale. En opposant à l'extérieur le mur, le jardin signifie par là son désir, sa volonté de se mettre à l'écart du monde qui l'entoure et de se définir comme espace autonome. Le mur est le signe absolu du retrait et de l'isolement vis-à-vis de l'environnement. Il nie les rapports de continuité et d'homogénéité qui pourraient le lier à l'espace environnant, il exprime sa différence en affirmant [...] que l'espace dont il procède, le jardin, et qu'il est destiné à protéger, n'a rien à voir ni à faire avec ce qui l'entoure, et qu'il est régi par des lois qui lui sont propres» (Catherine Laroze, *Une Histoire sensuelle des jardins*, Paris, Olivier Orban, 1990, p. 114).

[182]Françoise P. Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, p. 40.

[183]Delphine Denis, dans la présentation de *De l'air galant» et autres conversations. Pour une étude de l'archive galante* (Paris, Honoré Champion, 1998 [1653-1684], p. 120).

À la cour, tout s'observe[184] et devient signe. L'ostentation joue du trompe-l'œil et les courtisans, à l'image de l'eau, «are forced to go underground[185].» Dans cet univers, tout s'évalue à la lumière des critères valorisés par sa société (son ordre), des critères qui infléchissent les relations aux autres dans une direction déterminée et inflexible. L'aristocratie, entité collective unifiée, apparaît donc comme la justicière du comportement de tous les siens. Ces considérations expliquent pourquoi Amestris, soupçonnée d'infidélité par son mari Otane, souhaite revenir à la cour : afin d'exposer aux yeux de tous son innocence[186]. Dans l'univers courtisan, la transparence se fait piège ou faute, le soupçon est partout, bref, «la gratuité n'existe pas[187]».

2.1.3. Espace de divertissements, de visites, de rencontres, de nouvelles

Le noble apprécie les plaisirs de la cour, alliant fêtes, promenades, conversations, mondanités de toutes sortes. Au cœur de la compagnie, le sujet scudérien ne s'ennuie pas, ne semble pas s'ennuyer, ou du moins ne doit pas paraître

---

[184]J.-J. Courtine et Cl. Haroche expliquent comment, alors que la vie sociale constitue une scène d'observation incessante, «[l]es physiognomonies du XVII[e] siècle reflètent un accroissement de l'espace intime, un développement de la sphère privée, en même temps qu'un renforcement des contraintes liées à l'espace public. La physiognomonie est alors rendue nécessaire par un contrôle de plus en plus serré de l'espace social par le regard. Elle devient ce "guide de la conduite dans la vie civile" [...], dans l'atmosphère de conspiration et de suspicion engendrée par les intrigues et les rivalités de la société de cour» (*Histoire du visage XVI[e]- début XIX[e] siècle*, Paris, Rivages, 1988, «Rivages/Histoires», p. 103-104). Voir aussi *Le Corps au XVII[e] siècle* (Actes du colloque de la North American Society for Seventeenth Century French Literature et le Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle, Ronald W. Tobin (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, PFSCL, 1995, «Biblio 17».

[185] Catherine Louise Barry, *Reflections of Versailles*, p. 180.

[186]«La solitude, reprit [Otane] en branlant la teste, est fort propre pour des entrevuës secretes : remenez moy donc à la Ville, respondit [Amestris] sans s'émouvoir, afin que toute la Terre soit tesmoin de mes actions : & afin que toute la terre sçache, repliqua-t'il tout en fureur, vostre crime & mon infortune» (IV, 2, 270).

[187]Delphine Denis, *La Muse galante*, p. 262.

s'y ennuyer[188]. Savoir quelqu'un là où est établie la cour, c'est supposer avec vraisemblance qu'il y est heureux, sans souci[189]. Cyrus imagine ainsi Mandane : «je sçavois qu'elle estoit dans Ancire, ou dans Sinope, je sçavois qu'elle estoit en seureté : je sçavois qu'elle estoit en un beau lieu; je sçavois qu'elle estoit en agreable compagnie; & je sçavois encore de certitude, que mon absence ne la touchoit pas» (I, 3, 398). La présence de certains supplée à l'absence d'autres. Espace du paraître et de la séduction, la cour se déploie dans toute sa beauté et sa magnificence, principalement évaluée à la lumière de la beauté féminine : «il ordonneroit à la Princesse sa fille de revenir; voulant que je visse sa Cour avec tout son ornement» (III, 1, 163); «[l'ambassadeur du roi de Phenicie] [...] fut si charmé de cette magnifique Cour, & de la beauté des Dames qu'il y vit, qu'il accorda aveque joye à Cyrus, la grace qu'il luy demanda, d'assister au [mariage d'Artamas et de Palmis]» (VII, 1, 124). Les apparences saturent l'espace, enchantent les regards. Dans ces conditions, à l'évocation de la cour s'allie fréquemment une atmosphère de réjouissance. Pensons à Héraclée,

> une des plus belles Villes que les Grecs ayent jamais fondées, & de qui le Païsage est le plus beau; à cause qu'elle a non seulement la Mer qui la borde d'un costé, mais un grand & beau Fleuve qui passe un peu au delà de ses Murailles; on peut dire que tous les divertissemens innocens, regnoient alors dans la Cour de Pont. (III, 2, 390)

La cour, c'est là où valse une compagnie toujours pleine d'entrain, «avec toute sa magnificence & tous ses plaisirs» (I, 3, 411), c'est là que «"le courtisan se construit

---

[188]Si certains se réjouissent sans gêne, d'autres sont plus contenus, ce qui dérange : «[Philoxipe] estoit en faveur aupres des Grands & aupres des Peuples comme aupres du Prince : & il n'y avoit que nos Dames qui l'accusoient tousjours d'insensibilité. Il vivoit donc de cette manière parmy les plaisirs, & dans la plus belle, & la plus galante Cour du monde, sans envie, sans amour, & sans chagrin» (II, 3, 569).

[189]Les propos de Clymène ne sont pas sans fondement lorsqu'elle dit à Hésiode : «Je ne sais pas, répliqua-t-elle, si vous avez oublié le prince auprès de moi, mais je suis assurée que vous m'oublierez auprès du prince, car la cour est un lieu où l'on ne songe d'ordinaire qu'à ce que l'on voit, et où l'on ne songe guère aux absents» (*Clélie. Histoire romaine*, quatrième partie, p. 365).

comme un château". Everything is façade as [...] no relaxing of the rigid exterior is possible[190].»

Profitant des avantages venant avec ces heureux moments de socialisation à la cour, la noblesse fait son miel des rumeurs. Les courtisans parlent les uns des autres[191], apprennent ce qui se trame avant les intéressés[192], inventent même : tout fait toujours «quelque bruit dans la Cour» (III, 2, 335)[193]. Indiscrète, la cour plaisante et raille[194]. Les personnages scudériens, bien qu'ils se délectent à disperser des potins, préfèrent ne pas en être la principale matière. Cette possibilité constitue d'ailleurs une arme menaçante dont disposent quelquefois les plus habiles pour assouvir une curiosité impénitente : «Car si vous me refusez, je diray ce qui me vient d'arriver [avec vous], non seulement à tout le monde qui est icy, mais encore à toute la Cour, quand nous serons retournez à Sardis. Perinthe est si discret, reprit Doralise, que je n'ay garde de craindre qu'il me veüille fâcher» (V, 1, 224). Et si la vertu du secret (de

---

[190]Catherine Louise Barry, *Reflections of Versailles*, p. 181.

[191]«Quoy Orsane, interrompit Panthée, ce Belesis dont vous parlez, seroit le mesme dont j'entendis tant parler à Suze lors que j'y arrivay, & qui est un des hommes de toute la Terre le plus accomply, & à qui l'amour fait souffrir le plus de suplices!» (V, 2, 414)

[192]«Le lendemain je ne manquay donc de m'informer avec adresse, de ce que je voulois sçavoir : or il me fut d'autant plus aisé de le faire qu'au mesme lieu où je logeois, il y avoit un homme de qualité, estranger aussi bien que moy, qu'il y avoit desja assez long temps qui estoit à Gnide, pour en sçavoir toutes les nouvelles : & comme il se lie facilement amitié entre ceux qui ne sont pas du Païs où ils se rencontrent, j'estois desja assez bien avec celuy là, pour m'informer de luy de tout ce que je voulois apprendre» (III, 3, 640).

[193]Voici les propos d'Aglatidas : «toute la Cour creut que j'estois amoureux d'Anatise : il y eut mesme un de mes Parens, qui l'escrivit à Menaste : qui comme je vous l'ay dit, estoit avec Amestris. Mais cette Fille qui sçavoit que son Amie ne pourroit aprendre cette nouvelle sans douleur, ne luy en dit rien : & voulut attendre qu'elle fust à Ecbatane pour s'en esclaircir. [...] Amestris arriveroit en peu de temps» (I, 3, 537).

[194]La raillerie devient ainsi au XVII[e] siècle un «enjeu essentiel de la sociabilité, comme le montre la place éminente que lui accordent tous les traités de savoir-vivre, elle apparaît également comme l'une des composantes fondamentales du goût et de l'esthétique mondaines, et cela depuis les réflexions menées par Cicéron et Quintilien sur l'atticisme et sur l'urbanité» (Delphine Denis dans la présentation de *«De l'air galant» et autres conversations*, p. 99).

se faire discret) et de la confidence est consubstantielle au rôle même joué par le courtisan, le fossé reste large dans *Le Grand Cyrus* entre l'«être» et le «paraître»[195].

La cour se présente dans *Le Grand Cyrus* comme un univers fermé sur lui-même dont le décor est composé par la présence de la noblesse. Celle-ci semble prendre possession d'un vaste espace, occupant aussi bien la cour que la ville, apparemment vidée de son peuple. C'est ce que conclut Jean Weisgerber au sujet de *La Princesse de Clèves* : «[s]auf la cour, rien n'existe; les multitudes végètent dans l'ombre, indignes d'un regard. L'univers entier se réduit à la classe des seigneurs, des détenteurs des privilèges du rang, de la fortune, du pouvoir, de l'intelligence, du goût et de la beauté[196]», ce qui s'avère tout aussi pertinent pour *Le Grand Cyrus*. Se concevant comme le seul ordre à «pouvoir imprimer à l'espace autant «d'esprit & autant de politesse» (V, 1, 26), l'élite de cour se préoccupe d'elle seule; les secrets qui l'intéressent sont ceux des siens.

2.2. L'individu et la noblesse d'épée

S'intéresser à la noblesse d'épée, c'est observer le soldat, le général, le sujet masculin[197], bref une catégorie d'êtres totalement dissociée de la gent féminine et, plus encore, un groupe qui fusionne significativement avec l'espace du camp

---

[195]«C'est un effet du secret d'aiguiser la sensibilité et de l'éduquer à s'exprimer par des intersignes. C'est un autre effet du secret de provoquer un état permanent de vigilance à soi-même, à l'autre et à tous les autres. Au cœur du secret il y a la crainte permanente de se trahir, au cœur du secret il y a le désir non moins grand de saisir le secret des autres», remarque Gaëtane Lamarche-Vadel (*De la duplicité. Les figures du secret au XVII^e siècle*, Paris, La Différence, 1994, «Mobile Matière», p. 86).

[196]Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, p. 64.

[197]Principalement dans la première moitié du XVII^e siècle, pour citer Marie-Thérèse Hipp, «le noble est-il avant tout un guerrier : la guerre est ce lieu où s'épanouissent toutes ses virtualités, où rayonne sa supériorité» (*Mythes et réalités*, p. 343). Roland Mousnier explique cette prédilection pour le métier d'armes par le fait qu'au XVII^e siècle, «"la qualité de conquérant est estimée le plus noble et le plus élevé des titres", par tous les contemporains» (*Les XVI^e et XVII^e siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492-1715)*, Paris, PUF, 1954, «Histoire générale des civilisations», p. 230).

militaire. Au cœur de cette communauté, au cœur du camp, l'individu se définit en fonction d'autrui, le rapport à l'autre y étant notoire et incontournable.

2.2.1. Honnête homme et guerrier

Dévolu à l'accomplissement du «métier noble par excellence[198]», l'espace militaire est réservé à la communauté guerrière. Le camp sert au soin des blessés, à la planification des stratégies militaires, à la distribution des missions, à l'attribution des honneurs. Cet espace n'est que très rarement géographiquement décrit et positionné, à moins qu'il ne le soit de manière parallèle à un combat ou au siège d'une ville. Là encore toutefois, la présence humaine monopolise le contenu des descriptions[199].

Le gentilhomme d'armes, lorsque la mission l'appelle, quitte la ville. Il peut venir y chercher les ordres d'un roi, il peut venir l'assiéger ou la défendre, mais le guerrier repart toujours : «je vay, respondit le Roy [Ciaxare], preparer des Couronnes pour vous & pour eux; ne doutant point de l'heureux succés de nos armes, puis qu'Artamene combat. [...] À ces mots ces deux Heros devoüez à la Grandeur & au repos de la Capadoce, sortirent de la Ville, & les portes furent refermées» (I, 2, 257). L'univers où il se situe n'est ni celui de la noblesse de cour ni celui du tiers état. La noblesse d'épée évolue dans un espace autre, en marge. Les fréquentes évocations de portes et de murailles que les soldats traversent accentuent ce mouvement vers l'extérieur qui rythme ses allées et venues dans les divers espaces de société.

---

[198]Jean-Marie Constant, *La Vie quotidienne de la noblesse française aux XVI^e^-XVII^e^ siècle*, p. 189.

[199]«Spitridate qui avoit reçeu aveque joye la permission de voir la Princesse, ne manqua pas, apres avoir rangé ses Troupes en Bataille à la veuë de la Ville; & avoit fait avancer cinq cens hommes de pied jusques au bout de ce Pont, suivant ce qui avoit esté convenu : de s'avancer luy mesme, suivy de deux cens Chevaux seulement. La Princesse d'autre costé, commanda que toutes les Murailles de la Ville fussent bordées de gens de guerre : & que pareil nombre d'Infanterie & de Cavalerie occupast l'autre bout du Pont» (III, 2, 531).

À la ville, à la cour lorsqu'il s'y trouve, le gentilhomme d'armes reprend son titre d'honnête homme[200]. Son comportement se module suivant les attentes des gens qu'il côtoie. Les espaces de société influencent ainsi sa nature, ce qui éclaire la plainte formulée par Mandane à l'effet que Mazare semble se définir à travers une double personnalité :

> Je vous regarde dans Babilone, comme l'unique Protecteur que j'y puis avoir; comme une Personne qui m'est infiniment chere, & infiniment utile aupres du Roy d'Assirie; & de qui la vertu m'est d'une extréme consolation : cependant je sçay que dés que vous estes hors des Murailles de Babilone, vous devenez un de mes plus dangereux Ennemis, puis que vous estes un des plus vaillans; & l'illustre Mazare que Mandane appelle son cher Protecteur, se met en estat de tüer non seulement celuy qu'elle regarde comme son Liberateur, mais mesme de faire perdre la vie au Roy son Pere. (II, 2, 468-469)

Si la civilité conditionne l'agir dans la ville, la vaillance et le courage le caractérisent hors de l'espace urbain. Lorsqu'il n'est pas intégré au cœur d'une société mondaine, le gentilhomme d'armes réfléchit et agit à travers ses élans de bravoure, mené par sa détermination et son ambition[201]. En fait, principalement dans la première moitié du XVII[e] siècle, au moment où «les devoirs des seigneurs féodaux avaient déjà disparu et que leurs droits étaient en voie de disparition, mais que l'esprit féodal se portait

---

[200]«Aux côtés de l'"honnête homme", la société du XVII[e] siècle définissait en effet avec plus de précision l'"homme de qualité" et l'"homme de condition" : le dernier est forcément de naissance noble, alors que le premier peut être qualifié ainsi par le mérite ou par une distinction autre» (Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 178-179).

[201]Dans son article intitulé «Les salons à l'époque classique», Emmanuel Bury montre comment les lieux mondains régulent le comportement du gentilhomme d'armes. Il écrit : «le salon, comme espace régi et dominé par les femmes, propose un idéal de douceur, et exige du rude soldat qu'il sache moduler sa parole et amplifier son discours à l'aide d'une parole aisée et pacifique. [...] l'homme d'épée y adoucit ses habitudes» (dans *Les Espaces de la civilité*, p. 34-35). Se reporter aussi à son article «Les lieux de l'esprit mondain», dans *L'Esprit en France au XVII[e] siècle*, Actes du XXVIII[e] congrès de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, François Lagarde (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, PFSCL, 1997, «Biblio 17», p. 84-93.

encore fort bien, les grands passaient leur temps à poursuivre leur "gloire", tirant l'épée à tout propos pour montrer leur bravoure[202]» :

> Artamene s'imaginoit, que la prise d'une Ville importante, estoit quelque chose de plus, que le gain d'une bataille : [...] l'une fait avoir qualité de Conquerant, & de Vainqueur tout ensemble; [...] l'autre ne donne d'ordinaire que la derniere. Il adjoustoit qu'apres la victoire, l'un se trouve en possession d'une Place considerable, & que l'autre n'a que le simple Champ de Bataille, sans avoir quelquefois nul advantage d'avoir vaincu. (I, 2, 351)

Le gentilhomme d'épée s'inscrit dans le monde à sa façon. Ses pensées, qui se modifient au fil de ses déplacements dans l'espace, sont souvent imprégnées d'un fort désir d'accomplissement de soi, un désir qui semble ne pouvoir être satisfait qu'au moyen de l'action guerrière[203].

La hiérarchie régit le cadre de la vie militaire. Le camp est un espace de société où cette pyramide du haut et du bas s'imprime fortement. Le soldat audacieux, téméraire, stimule la participation et le plein engagement de ses compagnons d'armes. Si nous considérons la figure du général principalement, celle-ci influence le comportement des subalternes : «[p]endant cela non seulement l'attaque de Thrasibule reüssit de mesme, & celle d'Aglatidas aussi : mais les Soldats encore animez par l'exemple de leur vaillant Chef, planterent des échelles contre les Murs, dont les Beliers avoient desja abatu une partie» (III, 2, 353). L'exemplarité

---

[202]Marlies Mueller, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, p. 66.

[203]«Cependant nous arrivasmes dans Babilone, que nous visitasmes avec grand soing : le Prince en observa toutes les Fortifications : & j'estois estonné de voir, avec quel jugement il parloit des choses qu'il ne pouvoit pas mesme avoir aprises. Cette humeur guerriere qui le possedoit, faisoit qu'il s'arrestoit bien plus à tout ce qui avoit quelque raport avec elle, que non pas aux autres choses [...] Toutes les fois que nous nous promenions, ou que nous faisions un voyage, toutes ses pensées n'alloient qu'à la guerre : Si je voulois prendre cette Ville, nous disoit-il [Cyrus], je l'attaquerois par un tel costé : une autrefois voyant une Plaine; où il y avoit quelque petite eminence, il me demandoit s'il ne faudroit pas s'en rendre Maistre si l'on avoit à donner Bataille en cét endroit? & l'on eust dit dés ce temps là, veû la façon dont il regarda Babilone, qu'il avoit desja dessein de la prendre; & qu'il sçavoit desja quelque chose, de ce qui est arrivé depuis» (I, 2, 160-161).

idéale du supérieur rayonne[204]. Témoins de ses actes, les soldats s'élancent à sa suite, poussés par une volonté d'émulation[205]. Afin d'exciter le courage de ses hommes afin qu'ils aillent libérer Artamène, alors prisonnier de Ciaxare, Madate conçoit son discours de manière à stimuler leur désir de ressembler à ce grand général :

> s'il rencontroit des Capitaines, c'est à vous, leur disoit il, à sauver l'invincible Artamene : vous qui avez partagé sa gloire, & qu'il a tant favorisez. S'il parloit à de simples soldats, c'est à vous mes compagnons, adjoustoit il, à sauver ce vaillant General, qui s'est tousjours reservé la plus grande part des plus grands perils, & qui n'en a jamais voulu avoir aucune à la magnificence du butin, dont il vous a enrichis. [...] De sorte que ce discours trouvant dans le cœur de tous les Capitaines & de tous les soldats une violente passion pour Cyrus [...] il n'est pas estrange si Madate alluma en un instant un grand feu. (III, 1, 7-8)

Ce zèle peut aussi être avivé par la (re)connaissance de gens d'armes dont la réputation a survécu au fil du temps. Le souvenir d'un général ou d'un conquérant décédés peut encourager la bravoure du soldat tenu de faire ses preuves. L'intérêt de Cyrus pour les espaces auxquels sont associés depuis des lustres les noms de célèbres combattants est à ce titre révélateur. À ces espaces se juxtapose la mémoire des personnages militaires qui les ont un jour occupés :

> Nous vismes en la premiere, la grande Ville d'Apamée; & en l'autre le mont Ida, le Port de Tenedos, le Fleuve de Xanthe, & les déplorables ruines de

---

[204]«Voila donc quel estoit Cyrus, lors qu'il avoit les armes à la main : & voila quel il parut à la teste de son Armée, lors qu'il fut attaquer la Ville de Nysomolis. [...] il voulut estre en personne à la premiere attaque qu'on y fit : & beaucoup mesme ont assuré, qu'il posa la premiere Eschelle : & qu'il fut aussi le premier qui parut sur le Rampart ennemy. Ce qu'il y a de constamment vray, est que sans luy cette petite Ville eust pû tenir plus de huit jours : toutefois par son incomparable valeur, il la prit en vingt quatre heures, sans y avoir mesme perdu que tres peu de gens [...]. Ce premier succès donna tant de joye à toute l'Armée de Cyrus, & porta tant de terreur dans tout le Païs qui est le long de la Riviere d'Hermès, que l'on eust dit que ce Conquerant estoit desja Vainqueur de toute la Lydie» (V, 2, 291-292).

[205]Ce ne sont pas là des cas isolés dans les textes de Scudéry. Pensons à Alphonse, dans *Mathilde*, qui réussit à ragaillardir la vaillance des siens : «Cette hardiesse étonna les Maures et, la fureur les prenant, ils poignardèrent ce généreux Castillan. Mais dans ce même temps Alphonse vit pleuvoir une grêle de traits sur eux pour venger la mort de ses fidèles sujets. Tous les soldats, voyant cette action héroïque, pressèrent Alphonse de les laisser sortir l'épée à la maison pour aller venger la mort de ces fidèles sujets» (p. 239).

> Troye. Ce fut là qu'Artamene s'arresta avec beaucoup de plaisir; & que se voyant aux mesmes lieux où le Vaillant Hector, & le redoutable Achille avoient combattu, il ne s'en pouvoit tirer; & il passa des journées entieres, à regarder le Tombeau de ce dernier demi-Dieu. [...] Enfin cette Terre qui a autrefois esté arrosée de tant d'illustre sang, luy sembloit une Terre consacrée aux Dieux; tant il avoit de veneration pour elle [...] enfin cette Nation commençoit de n'estre pas moins remplie d'excellens Hommes, qu'elle l'estoit du temps d'Agamemnon, d'Ulysse, & de Nestor; commença aussi de mettre en son cœur une forte envie d'y aller. (I, 2, 165-166)

2.2.2. Obéissance, fidélité et confiance : la noblesse d'épée aux armes

L'attitude des soldats à l'égard du chef de guerre fait étrangement penser à celle des courtisans envers le roi. Le général (toujours dans une position de dépendance face au souverain) occupe le centre de l'espace militaire. Obéissance, fidélité et confiance régissent les rapports qu'entretient l'armée avec le général : «[l]'armée c'est aussi *la grande muette*, un monde où la décision prise ne se discute jamais, où les ordres s'exécutent "sans hésitation ni murmure"[206].» La situation d'Artamène, prisonnier de Ciaxare, met d'ailleurs en parallèle la fidélité des soldats à l'égard de leur général et, plus encore, à l'endroit de leur futur roi : «[Madate] fut donc en diligence au Camp, faire sçavoir à tous les Persans, qu'Artamene estoit Cyrus, & que leur Prince estoit prest de mourir, s'ils n'exposoient leurs vies pour sauver la sienne» (III, 1, 7-8).

Le dévouement et le respect des soldats est exigé du général. D'ailleurs, tout en assurant l'ordre, seule la présence de ce dernier au camp suffit à galvaniser les troupes (lorsque cela est souhaité) :

> [Abradate] demeura tousjours au Camp, où en effet il estoit plus redoutable à Cresus, qu'il n'eust esté à Sardis : non pas tant parce qu'il avoit un Corps de quatre mille hommes les meilleurs de toute l'Armée, duquel il estoit Maistre absolu : que parce qu'il estoit fort considéré de tous les gens de guerre en general. (V, 2, 359)

---

[206]François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, p. 342.

S'il arrive que les soldats réagissent spontanément aux difficultés que connaît leur général, leur action est le plus souvent stratégiquement réfléchie, orchestrée par le commandement d'un gentilhomme situé au haut de la pyramide hiérarchique militaire. Se pliant aux ordres dictés, le soldat agit alors à seul titre de membre anonyme d'une fraternité homogène :

> il faloit songer à maintenir les Soldats en l'opinion qu'ils avoient de l'innocence d'Artamene : & que pour cela, il faloit aller donner promptement tous les ordres necessaires au Camp. Quelques uns d'eux s'y en allerent donc en diligence, semer le bruit de la nouvelle injustice que l'on faisoit à cét illustre Prisonnier [...] Feraulas [...] sortit travesty de la Ville, & fut au Camp de Tente en Tente, & de Hute en Hute, inspirer à tous les capitaines, & à tous les Soldats, un nouveau desir de sauver Artamene. (II, 3, 749-750)[207]

C'est ici l'agitation du camp qui est notoire, les individus étant ravalés par l'espace militaire, indistinctement fondus en lui. Indifférenciés les uns des autres — sinon par le lieu (tente ou hutte) qu'ils occupent et qui sert à inscrire dans l'espace du camp leur grade —, les gens d'armes forment une entité solidaire[208]. La dissension n'existe pas, à tout le moins en apparence; seules les missions à accomplir importent, et ce, au-delà de toute rivalité personnelle. Ainsi, pour arriver aux fins qu'il s'est fixées, soit inciter les troupes de Cyrus à aller le libérer de la prison où le retient Ciaxare, Madate doit intercéder auprès de tous les gens de l'armée, sans exception. Le nombre

---

[207]Ce passage trouve des équivalents dans *Clélie* : «le nom de Brutus, et le mot *liberté*, passant de bouche en bouche, tout le camp s'en émeut, et les chefs, et les soldats se soumettant également à Brutus, le reconnaissent pour leur chef, et pour le libérateur de leur patrie» (deuxième partie, p. 509-510); «"c'est Aronce, c'est Aronce", ce nom passa de bouche en bouche dans ces troupes dispersées qui regardant alors ce prince comme un envoyé du ciel, se rallièrent, se mirent en ordre, lui obéirent, et commencèrent de combattre avec une opiniâtreté incroyable» (troisième partie, p. 544).

[208]Lors d'un conseil de guerre, même les haut gradés deviennent des membres anonymes au sein d'un groupe sélectif : «Apres quoy, remontant tous à cheval, ils prirent le chemin du Camp; où Cyrus ne fut pas plus tost, que suivant les ordres qu'il en avoit donnez, on assembla le Conseil de Guerre dans sa Tente : afin d'aviser si on continueroit d'observer la Tréve, ou si ce qui venoit d'arriver la devoit faire rompre» (V, 2, 504-505).

importe; la valeur collective l'emporte sur la valeur individuelle (l'expression «tout le camp» renvoie à un procédé d'anthropomorphisation similaire au cas de la cour) :

> [c]e nom de Cyrus fut mesme bien tost sçeu de toutes les troupes : Car les trente mille Persans qui l'aprirent en un moment de leurs Capitaines à qui Madate le dit, le firent retentir par tout : & comme si ce grand Corps n'eust esté animé que d'un mesme esprit, chacun se rangea sous son Enseigne, & demanda à estre conduit à Sinope. Le Nom d'Artamene & de Cyrus retentissent de Bande en Bande, & d'Escadron en Escadron : & plus de cent mille hommes enfin, parlent, agissent, & marchent, pour aller secourir celuy qu'ils regardent comme un Dieu, & dans la paix & dans la guerre. (III, 1, 7-9)

Tous alors partagent la même motivation, d'où le retour du singulier après avoir significativement défini les ressorts d'une puissance collective qui agit d'un même élan[209]. C'est «l'armée» qui se déplace, investit les lieux, bouge et déploie l'artillerie. L'effet de masse («une Armée de cent mille hommes» (III, 1, 19)[210]) sert à bien asseoir la force de l'ensemble, de cette «Armée entiere» (III, 1, 19).

La société militaire nourrit un profond sentiment de fidélité et d'attachement vis-à-vis de son général. Aucune surprise, alors, à ce que le roi de Phrigie tente de faire voir à Ciaxare le danger auquel il s'expose en voulant faire mourir Artamène : «ce n'est pas une resolution que vous deviez prendre en tumulte : & quand Artamene

---

[209]De même, un bruit courant dans le camp peut aisément refroidir l'ardeur des troupes, comme c'est le cas dans *Clélie*, alors qu'Amilcar rapporte à Tarquin ce qui se passe dans son camp : «Seigneur, lui dit-il, le Prince Sextus connaissant le zèle que j'ai pour votre service, a voulu que je vinsse vous représenter combien il importe que vous reveniez promptement au camp; car enfin depuis que les ennemis ont su par quelques espions, que vous n'y étiez pas, ils en sont devenus plus vaillants, et ne font plus autre chose que faire des sorties continuelles. Il s'est même épandu un certain bruit dans votre armée qui ôte le cœur à vos soldats; car on dit que vous voulez lever le siège, et que vous ne retournerez pas au camp; c'est pourquoi je vous conjure de la part de tous vos capitaines de vouloir revenir le plus tôt que vous pourrez» (deuxième partie, p. 34).

[210]«[T]oute l'Armée faisoit retentir l'air du glorieux nom d'Artamene, & de celuy de Cyrus : les Soldats de Metrobate qui deffendoient les Murailles n'avoient pas peu d'occupation : car on voyoit à la fois cent échelles dressées contre ces Murs, sur lesquelles des Soldats couverts de leurs Boucliers [...] Quelques uns tomboient, & faisoient tomber ceux qui les suivoient : quelques autres plus fermes & plus heureux renversoient leurs ennemis; s'accrochoient aux Creneaux, & demeuroient apres en estat de combattre sur la Muraille, pour faciliter l'entrée de la Ville à leurs compagnons par cét endroit» (III, 1, 19).

seroit criminel, que je le croy encore innocent, il a de telle sorte gagné le cœur des Soldats, qu'il seroit à craindre que l'on ne vist une estrange confusion dans vostre Camp, si vous le vouliez faire perir» (II, 3, 745). Ce ne sont pas des soldats considérés individuellement qui s'agiteront à l'annonce de l'exécution prochaine d'Artamène, mais bien toute l'armée, d'où l'imminence d'autant plus évidente d'une révolte. L'évocation du groupe recèle ainsi l'idée d'une violence latente, toujours prête à exploser, et dont l'image seule du gentilhomme d'armes, réfléchi, est déchargée. C'est ce qui explique que ce soit «le camp» qui est, à ses heures, ou bouleversé, confus, heureux[211] ou encore ému[212].

2.2.3. Fraternité et civilité militaires

L'atmosphère de collégialité qui imprègne l'espace du camp militaire rejoint les notions de fraternité et de civilité (*sodalitas*) modelant les relations humaines qui s'y développent (entre tenants d'une même faction ou entre des partisans de camps opposés). *Le Grand Cyrus* n'exploite jamais, à l'intérieur du camp militaire, la haine que peuvent se porter deux individus. Si certains se détestent pour des raisons personnelles, du moins lorsqu'ils revêtent le même costume militaire, leurs visées les situent au sein d'un même clan. Par conséquent, la rivalité amoureuse, notamment, ne doit pas se faire sentir : «[l]e Roy leur imposa alors silence à l'un & l'autre; les accorda sur le champ, d'authorité absoluë; & les fit embrasser devant luy» (I, 2, 348). En partageant le même espace, l'un et l'autre doivent travestir leur aversion réciproque. Au-delà des quiproquos et des discordes sentimentales qui ternissent à l'occasion les relations entre compagnons d'armes, la fraternité obligée qui les unit

---

[211]Cyrus est libéré par Ciaxare : «Cette action ayant esté sçeuë non seulement de tout ce qu'il y avoit de monde à Sinope, mais de tout le Camp : ce furent des redoublemens d'acclamations» (III, 1, 47-48).

[212]«[C]e qui estoit arrivé, avoit causé une si grande espouvente à Sardis, & si fort esmeu toute l'Armée de Cresus, qu'il avoit grand besoin de quelques jours pour rassurer les Peuples & les Soldats» (V, 3, 514).

au cœur d'un même camp les force à coiffer le masque militaire derrière lequel vieilles rancunes et terribles jalousies se consument sans se faire voir[213].

De la même manière qu'elles astreignent les soldats à afficher d'harmonieuses relations entre eux, les règles de la civilité contraignent aussi le général notamment à bien recevoir les gens qui le visitent, à protéger les troupes qui se livrent à lui, à s'occuper de ses prisonniers en tenant compte de leur rang... Ainsi, on installe toujours un gentilhomme d'armes de valeur, confrère ou adversaire, dans un endroit en lien avec sa condition : Cyrus «fit [donc] mettre le Prince Phraarte dans un des Pavillons le plus magnifique» (III, 3, 593); «[d]e sorte que Cyrus en conçevant une grande opinion, forma le dessein d'avoir un soin particulier de luy : & en effet il donna ordre qu'on le mit à une de ses Tentes, & qu'il fust traité comme un homme de haute condition tel qu'il paroissoit estre» (IV, 3, 592). En fait, l'honnête homme du *Grand Cyrus* le reste en tout lieu et s'efforce de toujours se montrer sous ce jour favorable[214]. Dans cette perspective, un général ne tolère aucun aveu amoureux fait par un des siens à l'une de ses prisonnières, comme le rappelle Cyrus à Araspe, amoureux de la reine de Susiane,

> [parce qu']il y va de mon honneur [précise Cyrus], aussi bien que de sa gloire [à elle]: c'est pourquoy il faut, quelque amitié que j'aye pour vous, que je vous esloigne non seulement d'elle, mais encore de moy. [...] Mais enfin Araspe, ne me resistez plus : retirez vous sans parler davantage [...] jusques à ce que la Reine de la Susiane ne soit plus en ma puissance. (V, 2, 337)

---

[213]«[C]es trois illustres Rivaux passerent le reste de la nuit dans une mesme Tente, avec des sentimens bien differens, quoy que Mandane fust l'objet de toutes leurs pensées : car Cyrus dans la certitude d'estre aimé, malgré toutes les menaces des Dieux, avoit quelques momens agreables au milieu de ses souffrances : où au contraire le Roy d'Assirie, malgré le favorable Oracle qu'il avoit reçeu à Babilone, sçachant qu'il n'estoit point aimé, & que Cyrus l'estoit, avoit des momens de fureur, dont il avoit peine à estre le Maistre : pour Mazare, quoy que ses sentimens fussent moins violens, sa douleur estoit pourtant tres sensible» (V, 3, 743).

[214]«Cyrus ne fut pas plustost arrivé au Camp, qu'il songea à donner au Roy de Phirgie toute la consolation qu'il pouvoit luy faire recevoir, apres la prison du Prince Artamas : de sorte que sans tarder à sa Tente, il fut à celle de ce Pere affligé, pour luy aprendre les particularitez du mauvais succés de son entreprise, & pour l'assurer qu'il n'oublieroit rien de tout ce qui pourroit redonner la liberté à son illustre Fils» (V, 1, 5).

En somme, les individualités militaires sont le plus souvent écartées au profit d'une «personne» collective qui occupe son propre espace. Cette collectivité se rallie toujours à la figure du supérieur, du général, et à la figure royale qui ordonne en arrière-fond. Quand il n'est plus au combat, le gentilhomme d'armes redevient l'honnête homme dans une cour toute souriante qui l'accueille avec plaisir. Quant aux simples soldats, redevenus simples citoyens, ils se dérobent derrière une élite qui accumule les honneurs et envahit toute la scène.

2.3. Le tiers état vu comme un moindre tiers

Le peuple du *Grand Cyrus* est présent à la ville, mais absent de la cour (à moins qu'il ne fasse partie de la maison, des serviteurs). Bien que Scudéry ait été une (grande) «bourgeoise[215]» du XVII[e] siècle, qu'elle ait habité le quartier du Marais à Paris, *Le Grand Cyrus* ne distingue pas la bourgeoisie au sein du peuple, une dénomination totalement englobante. Traînant derrière une noblesse sur laquelle se concentre tout l'intérêt, le peuple indistinct paraît en filigrane du *Grand Cyrus*[216]. Il

---

[215]Fut-elle bourgeoise ou de petite noblesse? Les réponses (opinions?) divergent... Souhaiter être issu de la noblesse et l'être vraiment, voilà deux termes d'un irréconciliable dilemme, comme en font état les commentateurs contemporains : «Scudéry's birthright suddenly becomes part of the argumentation about her work. She was born at best into the *petite noblesse*, but in point of fact was a bourgeois» (Margaret Anne Trotzke, *Préciosité and* La Promenade de Versailles, p. 78); «she was a woman, a feminist, a "précieuse", and a "bourgeoise"» (Lucien Aubé, *Aspects of Reality in the Grand Cyrus*, p. 79); «La famille Scudéry est certes issue d'une vieille mais tout à fait modeste noblesse, originaire d'Apt en Provence. Cependant, on peut remarquer que Georges et Madeleine se réclament tous deux d'une prestigieuse ascendance italienne, que rien pourtant ne justifie» (Nathalie Grande, *Stratégies de romancières*, p. 191-192); «Même si les Scudéry étaient nobles de vieille souche, soit au XIII[e] ou XIV[e] siècle, ils ne furent jamais de la haute noblesse» (Maryse Bouchard, *La Transmission des valeurs de l'honnêteté dans les écrits de Mlle de Scudéry, de Mme de Sévigné et de Mme de Maintenon*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2003, p. 37); «Georges and Madeleine made every efforts to publicize themselves as quondam nobility» (Rebecca Keating, *The Literary Portraits in the Novels of Mlle de Scudéry*, thèse de doctorat, Yale University, Department of Modern Language and Literature,1970, p. 169). On pourra aussi consulter les ouvrages cités en bibliographie de Claude Aragonnès, Nicole Aronson, Georges Mongrédien et Alain Niderst.

[216]Nicole Aronson précise que l'univers que dépeint Scudéry dans ses romans est «exclusivement noble, les gens du peuple n'y apparaissent pratiquement pas, il n'y a ni boutiquiers, ni paysans, ni artisans, tout au plus des domestiques transformés en esclaves» (*Mademoiselle de*

s'inscrit dans l'œuvre à titre de collectivité; il est, comme on le lit dans *Clélie*, «toute cette multitude innombrable de peuple[217]». À l'instar du soldat au sein de l'armée, le citadin n'est qu'un parmi d'autres, un être simple noyé dans une foule anonyme et sans visage dont la trace dans l'espace se profile le plus souvent sans grand éclat. Cette imprécision semble réunir sous une même appellation le bourgeois, le paysan, l'homme de métier, lesquels n'ont pas le «privilège» d'être d'un autre ordre.

2.3.1. La prédominance du collectif

En arrière-plan de la trame diégétique principale du *Grand Cyrus*, le peuple est là, mais d'une discrétion qui le fait presque passer inaperçu : «[i]rrationnel, mythomane, toujours mécontent, intéressé — tel est le caractère invétéré du peuple. Il est donc peu surprenant qu'en tant que tel le peuple (individu ou masse) ne compte littéralement pour rien[218]». Dans *Clélie*, on dit qu'il «est inconstant, qu'il change de moment en moment, et qu'il peut également oublier et les vertus, et les vices[219]». Sa présence est souvent simplement mentionnée au passage, devenant un décor de l'espace. S'il est bruyant, c'est qu'on lui demande de s'exprimer, à moins qu'il ne

---

Scudéry, ou le Voyage au pays de Tendre, p. 181). Maurice Lever conclut que généralement dans les romans du XVII[e] siècle, le peuple fait figure de grand oublié : «l'homme du peuple, celui des villes comme celui des campagnes, demeure le grand exclu de la fête romanesque, tant comme consommateur que comme acteur. Certes, il lui arrive de figurer ici ou là dans les histoires dites "comiques", "satiriques" ou "plaisantes", voire épisodiquement dans certains romans héroïques ou épiques. Mais il n'y occupe jamais le devant de la scène. C'est un personnage accessoire, dépourvu d'individualité propre, qui n'a d'autre fonction que d'ajouter au décor une note de pittoresque» (*Le Roman français au XVII[e] siècle*, Paris, PUF, 1981, «Littératures modernes», p. 15-16).

[217]*Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 496.

[218]Marlies Mueller, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, p. 103.

[219]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 357. Scudéry avait signalé préalablement, au sujet de l'inconstance qu'«outre que le pays est beau, fertile, abondant, et fort diversifié, il s'y trouve beaucoup de gens d'esprit. Le peuple généralement y en a tant, qu'il est soupçonné d'en avoir trop, et d'être pour cette raison un peu inconstant et artificieux» (*ibid.*, p. 237).

murmure subrepticement, comme le peuple devant Tarquin[220]. S'il s'agite, c'est qu'on l'y a incité[221]. Le lien qui unit le sujet scudérien et les gens de basse extraction n'opère sur lui aucun changement : l'élite ne se définit jamais dans sa relation (lorsqu'elle existe) avec le peuple. Plutôt, elle l'utilise et le contrôle, manœuvrant un peuple qui «obéit aveuglément, sans s'amuser à examiner les choses[222]» dans le seul but de satisfaire ses intérêts.

L'espace populaire, c'est la ville du *Grand Cyrus*, c'est là où «tous sont à tous des étrangers[223]». Il est question ou bien des habitants (indifférenciés) ou encore du peuple (un singulier qui marque une totalité indéfinie). *Le Grand Cyrus* n'énumère ni ne catégorise les gens du peuple, à l'exception de quelques essaims féminins ou gens de métiers disséminés ici et là dans le texte. Pourtant, aussitôt évoqués, ils disparaissent. Par exemple, si les ressources humaines pour se faire soigner sont disponibles à la ville, l'équivoque subsiste quant à l'identité de ceux qui les composent : «nous fusmes [...] à une petite Ville où nous fismes penser Cleandre, & trois ou quatre Soldats qui estoient plus blessez que luy, & que nous y laissames avec des gens pour en avoir soing» (IV, 2, 204). La ville se prête aussi au commerce, dispensant vivres, vêtements et autres nécessités[224]. Toutefois, *Le Grand Cyrus*

---

[220]Aronce affirme que «Rome est assurément [...] la première ville de toute l'Italie; et elle mérite d'être la première ville du monde, puisqu'elle se peut vanter d'être votre véritable patrie. Mais pour Tarquin, il y est si absolu que quoique tout le peuple murmure en secret contre lui, il n'y a pas apparence que sa tyrannie finisse si tôt; car à peine sait-il que quelqu'un n'est pas dans ses intérêts qu'il l'exile, ou le fait mourir» (*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 107). Dans cet extrait, nous voyons une fragmentation du peuple, alors que certains de ses membres peuvent se détacher des autres, selon la volonté ultime du tyran.

[221]Voir l'étude de Vincent Milliot, *Paris en bleu. Images de la ville dans la littérature de colportage (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)* (Paris, Parigramme, 1996), pour une étude révélatrice sur la manière dont le peuple urbain habite cette littérature, souvent à titre de groupe d'acteurs anonymes actifs sur une vaste scène publique.

[222]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 373.

[223]A. A. Moles et E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, p. 52.

[224]«Comme j'avois assez de ce que vous m'aviez donné pour nous mettre en equipage; & que de plus Belesis avoit quantité de Pierreries que son Esclave avoit conservées soigneusement, nous l'envoyasmes avec mon cheval; à la Ville la plus proche, en acheter encore un : & faire faire des

demeure imprécis sur les corps de métiers qu'on y croise, comme c'est aussi le cas dans *Clélie* qui, au fil du texte, signale la présence discrète de quelques «artisans[225]» et fait brièvement allusion à certaines «boutiques[226]». En fait, au profit d'une aristocratie brillante qui prend d'assaut les espaces de société pour étaler ses charmes, le peuple s'efface. Bien qu'en plusieurs endroits l'emploi de termes spécifiques laisse deviner la présence populaire, celle-ci n'en reste pas moins sans visage et sans corps, pure abstraction. Marqué par la présence unifiée d'un peuple, d'où l'emploi récurrent du singulier, l'espace urbain est quelquefois donné comme «le» personnage populaire participant à l'action : «[Spitridate] envoya donc sommer la Ville de se rendre à discretion, apres l'avoir investie de toutes parts» (III, 2, 525). Ainsi, la ville ressent ce que ses habitants éprouvent, s'agite par l'énervement qui les assaille, prend plaisir aux événements qui les amusent[227]. Se superposent les images de la ville (humanisée) et du peuple. C'est en ces termes que nous devons saisir les nombreuses phrases du *Grand Cyrus* telles «toute la Ville estoit en armes» (III, 1, 12-13), «la Ville fut tranquile» (III, 1, 40-41). Rarement le peuple est-il montré divisé[228] :

---

habillemens pour mon Maistre & pour Belesis» (V, 2, 421); «comme il nous manquoit encore plusieurs choses pour nôtre voyage, nous fusmes à la premiere Ville que nous rencontrasmes, où mon Maistre fit faire l'Escu qu'il a tousjours porté depuis» (V, 2, 422); «Belesis estant allé jusques dans cette petite Ville [...] afin de faire racommoder quelque chose à la Boiste d'un Portrait qui luy estoit infiniment cher [...]; cét Ouvrier qui se connoissoit en cét Art, la trouvant merveilleuse, ne pouvoit se lasser de la regarder» (V, 3, 518-519).

[225] *Ibid.*, quatrième partie, p. 439.

[226] *Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 497.

[227] Dans *Clélie*, on croise aussi des mentions comme celles-ci : «Rome peut-elle être plus maltraitée qu'elle est ?» (deuxième partie, p. 65). Nous citerons aussi deux extraits qui font voir un phénomène d'anthropomorphisation (tel qu'on le remarque dans *Le Grand Cyrus*): «[Tarquin] se trouvait entre une ville soulevée contre lui, et une armée rebelle sans aucun secours» (deuxième partie, p. 510); «on résolut de garder la cavalerie qu'Horace avait amenée, et d'envoyer des députés à Ardée, pour remercier cette ville de la résistance qu'elle avait faite au tyran» (troisième partie, p. 30).

[228] Voici une des rares fois où le peuple est présenté comme désuni : «Il fit en sorte que je fus choisi par les Amphictions, pour estre envoyé à Milet [..] afin de raporter un recit veritable de ce qui s'estoit passé en cette fameuses Ville, qui estoit alors divisée en deux factions opposées» (III, 1, 91).

> À mon retour à Athenes, [...] je trouvay toute la Ville en confusion [...] pour comble de malheur, tout le peuple se trouva saisi d'une crainte superstitieuse, [...] cette imagination s'empara tellement de la plus grande partie du monde, qu'il y eut une consternation universelle. Ceux qui avoient le soin des choses Sacrées, disoient mesme qu'ils apercevoient dans les Victimes des signes infaillibles que la Ville avoit besoin de purifications, & que les Dieux estoient irritez. (II, 3, 683)

Bien qu'il y ait apparente discordance entre la désignation d'une totalité («toute la Ville») et celle d'une fraction («la plus grande partie du monde»), il n'en reste pas moins que cet extrait fait voir la ville, le peuple, comme une entité totalisante[229].

À l'instar de la communauté militaire, le peuple constitue un groupe dont le sujet scudérien se sert à des fins précises. Manipulable, il est un allié de première main pour réussir certaines entreprises. Si le peuple peut être «contrôlé» à souhait, c'est qu'il fait voir une grande émotivité. Il se réjouit, nourrit des craintes, exprime son angoisse. Se profile une intéressante convergence entre le sentiment populaire et l'atmosphère de l'espace urbain :

> en attendant que l'Armée arrivast : pour se tenir prests de tout entreprendre, s'ils aprenoient qu'il en fust besoin : & pour souslever le peuple, s'il ne s'y trouvoit point d'autre remede. [...] en un moment tout le peuple de Sinope avoit passé de l'esperance à la crainte, & de la joye à la douleur : de sorte que l'on voyoit dans toute la ville une emotion si grande, qu'il n'y avoit personne qui fist ce qu'il avoit accoustumé de faire. Les Artisans ne travailloient plus; les Femmes parloient en diverses troupes parmi les ruës; les Marchans alloient sur le port raisonner entr'eux sur l'affaire dont il s'agissoit; les gens de qualité alloient chercher chez ces Rois & chez ces Princes, à s'éclaircir de ce que l'on faisoit au Chasteau : & il y avoit une consternation si tumultueuse

---

[229]Une révolte tentée, par exemple, montre aussi adéquatement cette force unificatrice qui regroupe les habitants d'une ville. Bien que le peuple ne soit jamais vu comme maître de sa ville, il détient toutefois un pouvoir : celui de la révolte, de la violence : «le lendemain au matin l'on eut nouvelle que les Habitans de Pterie ayant sçeu qu'Artamene estoit delivré & estoit Cyrus, avoient tramé secrettement entre eux, de retourner le plustost qu'ils pourroient, sous l'obeïssance de leur Prince legitime : & de prevenir le chastiment qu'ils meritoient, par un repentir genereux. De sorte que s'y estans fortement resolus, & ayant bien concerté la chose : on sçeut qu'ils avoient tué Artaxe, & tous les Soldats de la Garnison : qu'ils avoient repris le Chasteau, & qu'ils s'estoient rendus Maistres de leur Ville, dont ils envoyoient les Clefs à Cyrus par six de leurs principaux Habitans, afin qu'il les presentast au Roy» (III, 2, 331-332).

> par toute la ville; qu'il estoit aisé de voir qu'on la feroit passer facilement à la revolte declarée. (III, 1, 6-7)

Si les gens de qualité sont clairement distingués du peuple[230], cet extrait montre de manière exceptionnelle la réunion de tous les ordres sous la désignation de «peuple», malgré qu'y soit précisée la place occupée par les membres de chacun de ces ordres : l'armée se situe à l'extérieur de la ville, le peuple reste quant à lui à l'intérieur de ses limites. Voyons le passage au cours duquel l'armée et le peuple souhaitent qu'Artamène soit libéré :

> [Métrobate] estoit dans un Chasteau avec peu de monde, & dans une Ville souslevée, de qui les portes estoient gardées par des gens qui estoient veritablement à luy : mais qui estoient attaquez dehors par une Armée de cent mille hommes, & dedans par une grande partie des habitans. (III, 1, 19)

Deux types de mouvements sont notés, «humain» et «spatial», qui s'additionnent : d'une part une armée, composée d'hommes, mobilisée hors de l'enceinte citadine, prête à investir la ville et, d'autre part, en contrepoint, un espace de société troublé par l'agitation populaire. L'armée annonce un tumulte, le peuple l'inscrit dans l'espace.

De telles considérations éclairent la force inhérente à la cohésion populaire. Le groupe est fort lorsqu'il se mobilise, et il nourrit une «insolence naturelle[231]» lorsqu'il est libre. C'est d'ailleurs cette puissance, comme arme redoutable, à laquelle les nobles font appel occasionnellement : «de leur costé ils assembleroient tout ce

---

[230]Voyons comment la distinction peut être établie entre gens de qualité et peuple : «Cependant la Troupe des Rois de Phrigie, & d'Hircanie, se grossissoit à tous les moments dans la ville, de toutes les personnes de qualité qui estoient à Sinope, & de tous ceux que l'on ne vouloit pas laisser retourner au Camp : le peuple aussi apres avoir simplement murmuré, commençoit de prendre les armes, & de s'assembler par Compagnies, en diverses places de la ville» (III, 1, 9). Cette phrase souligne concrètement la distance qui existe entre les différents ordres sociaux : noblesse de cour, noblesse d'épée et peuple. Si le pluriel permet l'évocation des gens de qualité et des gens d'armes, le singulier confère au peuple son unité.

[231]*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 50.

qu'ils avoient d'Amis dans la ville, en attendant que l'Armée arrivast : pour se tenir prests de tout entreprendre, s'ils aprenoient qu'il en fust besoin : & pour souslever le peuple, s'il ne s'y trouvoit point d'autre remede» (III, 1, 6-7). Le peuple canalise une force explosive, tel que le spécifie Marlies Mueller : «[q]u'on s'en serve comme d'un instrument de fuite ou comme d'un instrument de mort, on ne se gêne en aucune situation pour utiliser le peuple à ses propres fins. Pourtant, en tant que force collective, il est sage de ne pas avoir recours à lui à la légère[232].» Conjuguée à l'action des gens de condition, l'intervention possible du peuple est certes à craindre :

> la Troupe des Rois de Phrigie, & d'Hircanie, se grossissoit à tous les moments dans la ville, de toutes les personnes de qualité qui estoient à Sinope, & de tous ceux que l'on ne vouloit pas laisser retourner au Camp : le peuple [...] commençoit de prendre les armes, & de s'assembler [...] en diverses places de la ville. (III, 1, 9)

D'une part, la place du «peuple» dans l'énumération témoigne de sa position dans la hiérarchie sociale et, d'autre part, l'extrait suit un mouvement en crescendo qui traduit un caractère populaire particulièrement inquiétant et menaçant. L'intervention populaire entraîne même à l'occasion la perte de contrôle des perturbateurs et des incitateurs. Sollicité pour la promptitude de ses «emballements», le peuple gagne alors une puissance inespérée, comme le font voir les soulèvements populaires du *Grand Cyrus* et ceux de la *Clélie*. Rappelons seulement la sortie discrète du roi d'Assirie de Babylone, alors que le peuple fait voir son exaspération devant une situation qui s'aggrave[233].

---

[232]Marlies Mueller, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, p. 104.

[233]«[C]e que [le roi d'Assirie] fit pour remercier les Dieux, irrita le Peuple : qui commença de dire, qu'il faloit plustost faire des Sacrifices pour les appaiser que pour leur rendre grace. Que la guerre que l'on faisoit estoit injuste : que la Princesse Mandane avoit raison : que les Babiloniens la devoient rendre au Roy son Pere : [...] du simple murmure ils passerent à l'insolence; de l'insolence à la sedition; & presque à la revolte declarée» (II, 2, 478-479).

2.3.2. La voix du peuple

La ville est un espace de société favorable aux entretiens et où il est possible de se renseigner. Ses habitants voient tout, entendent tout, savent tout[234]. Le noble peut donc y capter au vol une information recherchée : «Je ne crûs pourtant pas d'abord aux paroles d'Antigene : & le lendemain il me fit voir la Personne qu'il aimoit bien alors [...]. Je m'en informay encore dans la Ville avec adresse : & je sçeus qu'effectivement depuis qu'il estoit à Thebes, il en avoit tousjours paru fort amoureux» (III, 1, 218). La voix populaire voyage partout, dépasse les murailles des villes et se répand dans les pays étendus[235].

Dans *Le Grand Cyrus*, la voix émotive du peuple habite l'air du pays qui traduit sa volonté : «toute la Galatie dit la mesme chose : & vos trois Royaumes tous entiers, ne peuvent souffrir qu'un homme [Artamène] qu'ils reverent comme un Dieu soit dans les fers : car ce que je vous dis de Galatie & de Capadoce, je l'ay aussi entendu dire de toute la Medie» (II, 3, 714-715). Cet air ambiant transporte aussi ses cris d'allégresse lorsque l'occasion s'y prête. Pensons au retour de Ciaxare après sa victoire sur le roi de Pont. La ville est en liesse, les réjouissances populaires éclatent. Décorant lumineusement l'espace urbain à la gloire du roi, le peuple compose pour lui un «hymne» triomphal : «Les Habitans de Sinope n'ayant pas laissé de sçavoir qu'il devoit entrer ce soir là, se tindrent dans les ruës avec des flambeaux allumez; mirent des Lampes à toutes les fenestres; & par des cris d'allegresse, & par l'abondance des lumieres, cette entrée de nuit ne laissa pas d'avoir quelque chose

---

[234]Une confusion existe entre ville et cour. Ou bien la cour se superpose complètement à l'espace urbain, les gens de cour refoulant fréquemment le peuple dans l'oubli, ou bien la ville, avec son peuple, se montre intéressée aux événements qui distinguent la noblesse. Ainsi, «[l]a nouvelle conqueste qu[e Télésile] avoit faite dans mon cœur, fut bien tost sçeuë de toute la Ville, & mesme de mon Pere, & de celuy de Telesile» (III, 1, 85).

[235]Les frontières apparaissent dans *Le Grand Cyrus* comme des espaces de circulation de renseignements : «estant arrivé sur les frontieres de Galatie, [Cyrus] y aprit le souslevement de la Bithinie, & la guerre que le Roy son Pere avoit declarée au Roy de Pont» (III, 2, 514). Si personne ne transmet explicitement l'information, si le porte-parole s'absente de son discours, le «souffle» qui véhicule ces précisions n'en est pas moins perceptible (audible).

d'assez magnifique[236]» (II, 1, 105-106). Cependant, l'espace urbain ne se fait pas toujours l'interprète d'une seule bonne humeur populaire. Il porte également au loin ses plaintes. Les conséquences du duel ayant opposé Androclide et Thimocrate près d'un temple l'illustrent :

> ce combat [...] fist un grand bruit : Androclide avoit beaucoup de parens : le lieu où il avoit esté blessé augmentoit le crime : la Pithie se plaignoit hautement; le Peuple de Delphes disoit que cela estoit de mauvais presage : dés qu'Androclide fut mort [...] je sçeus qu'il n'y avoit plus de seureté pour moy dans la Ville. (III, 1, 140-141)

Si le pays fait entendre essentiellement de vagues plaintes, la ville fait circuler la voix claire d'un peuple dont le discours gagne en cohérence. Cette voix s'entend comme un souffle, réel bruit de fond qui se répand comme une traînée de poudre : «il s'épandit sourdement un assez grand bruit dans toute la Ville, que Crantor visitoit tres souvent Atalie : qu'elle agissoit puissamment pour son Frere : & qu'on croyoit que dans peu de jours Androclide espouseroit Telesile» (III, 1, 90). Si le peuple compose un corps unifié, sa voix est une aussi[237].

Les personnages scudériens sont principalement à l'écoute de la voix du peuple dans l'espace urbain. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à se servir d'elle, à la nourrir de ragots. Le peuple, reconnu pour être bavard, sert d'intermédiaire pour transmettre rapidement les nouvelles. À ce titre, les domestiques forment une «main d'œuvre»

---

[236]Voici la mise en scène de l'entrée royale, suivant le rituel tel que présenté par Jean-Marie Apostolidès : «on vient chercher le souverain hors des enceintes de la ville, on lui fait escorte. La cité prend un air de fête avec ses draps tendus aux fenêtres; la montre devient bruyante, colorée» («L'entrée royale de Louis XIV», *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, printemps 1985, p. 21).

[237]«Il s'espandit en un moment un bruit general par toute la Ville & par tout le Camp, qu'Artamene alloit estre delivré [...] C'estoit de cette sorte que l'illustre Artamene s'entretenoit, pendant que toute la Ville & tout le Camp estoient en joye, par l'esperance de sa liberté» (II, 3, 720).

qualifiée pour diffuser les commérages[238]. Sans en être nécessairement la source, ils se prêtent au jeu de leur propagation[239]. Tout relève donc d'une stratégie bien pensée,

> [parce qu'il] est tousjours assez aisé de faire croire aux Peuples les choses les plus esloignées de vray-semblance; sur ce fondement veritable, diverses Personnes affectionnées au Prince Artamas, qui pour ses grandes vertus & par son extréme valeur, s'estoit acquis mille serviteurs secrets qui agissoient sourdement pour luy, firent que l'on disoit fort haut, que Cresus ne vouloit point la paix [...]. Le souvenir de toutes les victoires d'Artamas, revenant alors dans la memoire des habitans de Sardis, ils murmuroient hautement : & se disoient les uns aux autres, que s'il n'eust jamais esté prisonnier, ils ne se fussent pas souciez d'avoir une guerre estrangere. (V, 2, 365-366)

Caractérisée par l'oxymoron «murmuroit hautement», la voix du peuple est alors entendue comme un bruit qui s'enflamme de lui-même.

La voix populaire, sans se censurer, laisse courir des discours fondés, des vérités certaines, des propos faussés et des informations erronées. Souhaiter quelque renseignement que ce soit oblige néanmoins à se rapprocher de l'espace urbain où il arrive que les curieux restent sur leur appétit : «je demeuray encore deux jours caché dans un Vilage qui est assez prés de la Ville, pour tascher de descouvrir où estoit allé Megabise : mais quoy que je pusse faire, je n'en pus rien aprendre avec certitude» (I, 3, 517). En restant caché, Aglatidas semble principalement à l'affût des échos perceptibles en provenance de la ville, l'oreille attentive à la «voix du peuple».

---

[238]Jean-Pierre Gutton écrit à ce sujet qu'en ce qui concerne le XVII[e] siècle, «on ne sera pas étonné, ou bien on ne devrait pas être étonné, par la débauche du personnel qui caractérise les maisons. Nous en connaissons les raisons : absence de mécanisation, nécessité constante de faire porter des billets appelant une réponse immédiate, bas prix de la main-d'œuvre, liens de fidélité, souci du rang» (*Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1981, p. 28). La méfiance est grande à l'égard des domestiques dans *Le Grand Cyrus*, surtout de la part des figures féminines (*Grand Cyrus*, III, 2, 510; X, 1, 151).

[239]«[C]es Dames furent encore quelque temps avec Amestris : en suite dequoy elles s'en allerent, à la reserve de Menaste, qui demeura seul avec elle, comme j'estois seul avec Aglatidas : Dinocrate estant descendu en bas, pour raconter toute cette Histoire aux Domestiques, afin que le bruit s'en espandist plustost. [...] quatre heures apres qu'il eut parlé à Amestris, on ne parloit d'autre chose dans Ecbatane» (IV, 2, 351).

Parce que le peuple sait, il accepte donc de partager son savoir... Ce n'est pas le hasard qui place devant Cyrus, près de Thémiscire, un écuyer qui l'informe des événements qui se sont déroulés à la cour depuis son départ pour le pays des Massagettes[240]. Toutefois, l'information ne peut être validée et précisée qu'à la ville, où Chrisante incite Cyrus à entrer, voyant son abattement lorsqu'il apprend de l'écuyer l'enlèvement de Mandane : «Seigneur, luy dit alors Chrisante, ne vaudroit il point mieux entrer dans la Ville, où vous aprendriez plus à loisir toutes les circonstances d'un si grand malheur? Artamene malgré son desespoir ayant connu que Chrisante avoit raison, se mit à marcher» (II, 1, 290).

Le peuple du *Grand Cyrus* tient un rôle non négligeable, d'une part, à titre de collectivité engagée parmi laquelle «chacun est soi et autrui, acteur et voyant, signe et interprète[241]», et, d'autre part, par l'intensité de son action et de son discours. Certes, l'individu parmi le peuple n'existe pas distinctement, mais l'utilité de son action est assurée par cette dynamique de cohésion.

Faire que les autres soient contents de soi et d'eux-mêmes, dirait La Bruyère

Roland Bourneuf et Réal Ouellet affirment que tout espace inscrit au sein d'un univers romanesque est significatif d'une relation entre l'homme et son milieu[242]; la présente étude des espaces de société du *Grand Cyrus* le confirme. Ce roman est parsemé de divers espaces de société que traverse, découvre et occupe le

---

[240]«[N]ous arrivasmes à cent pas de la porte de la Ville, où nous rencontrasmes un Escuyer de la Princesse. Artamene ne l'eut pas plustot reconnu, que s'avançant vers luy, avec une diligence extréme; il luy demanda avec beaucoup d'empressement, des nouvelles du Roy, & de la Princesse Mandane» (II, 1, 289).

[241]Jean Roudault, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, p. 78.

[242]Toute description (et nous ajouterons toute évocation aussi réduite soit-elle) d'espace «exprime la relation fondamentale dans le roman de l'homme, auteur ou personnage, avec le monde ambiant : il le fuit, lui en substitue un autre, il s'y plonge pour l'explorer, le comprendre, le changer, ou se connaître» (Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1981, «Littératures modernes», p. 123).

sujet scudérien. Il voit et s'y fait voir; il noue des relations et s'éprend d'amour; il se soumet et obéit. D'autrui, il obtient une valeur; pour autrui, il se rigidifie, se masque. Il s'implante et se meut au cœur de «sphères publiques» où sont particulièrement importantes les figures de l'étranger, du roi et de la maîtresse, trois figures à partir desquelles le sujet scudérien se voit déterminé, conditionné. Dans la mesure où le regard et le jugement de l'autre sont omniprésents dans les espaces que constituent le pays, la ville, la cour et le camp militaire, la possibilité pour l'individu d'exister sans être soumis à un contrôle externe semble niée :

> [l]a difficulté n'est pas de paraître, les règles, les codes sont là pour y aider et même y pousser, mais d'être. Et comme personne ne sait, ne peut, n'a assez d'innocence (sinon quelquefois, par manque d'esprit) pour être ce qu'il est, l'excellence de l'art sera de (re)trouver le "naturel" et de le paraître[243],

a judicieusement conclu Gaëtane Lamarche-Vadel. En fait, nous constatons que, par le rôle qui est attribué à ces espaces de société, *Le Grand Cyrus* répond à une dimension de la littérature du siècle «toute consacrée au faux-semblant de l'extériorité sensible [qui] nous cache les vérités qui sont "gravées dans notre cœur pour être la règle de nos actions & de nos paroles"[244].» L'image que les autres se font du sujet scudérien, l'inflexibilité d'une étiquette nobiliaire et des règles de civilité, d'obéissance et de respect qui dictent son comportement, la valorisation d'un paraître-modèle qui engonce toute expressivité affective dans le silence, paraissent dès lors empêcher le sujet d'«être» de la manière dont il se perçoit lui-même et se sait intérieurement. En société, tout relève de l'autre, des autres, du public, car «the self cannot exist, cannot construct itself without the other (whether this be a parental other or a peer)[245].»

---

[243]Gaëtane Lamarche-Vadel, *De la duplicité*, p. 114.

[244]Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 154.

[245]John E. Jackson, «On Literary Subjectivity in the Seventeenth Century», *Diogènes*, vol. XLVI, n° 2-182, 1998, p. 75.

Le Grand Cyrus superpose de façon intéressante espaces et ordres sociaux. Le sujet y évolue comme membre d'un ordre défini, où son corps, sa voix, son âme et même son cœur doivent finement être interchangeables avec ceux des autres soumis au même code rigoureux. Ces «images de sociétés» que renvoie le texte traduisent l'idée que ces présences collectives ravalent le sujet dans le général, lui offrant en modèle un «idéal humain qui à la fois résume et cristallise [ses] aspirations[246]». La dépendance du sujet face aux autres est étroite et sert ainsi à le définir sur la scène du monde, au cœur des multiples sphères publiques qu'il pénètre. Son existence est celle qu'on veut lui voir vivre. Par conséquent, il ne fait plus de doute que le besoin de se retrouver seul, en soi-même, ne peut être comblé dans les espaces de société. Le sujet scudérien doit, à cette fin, trouver refuge ailleurs. C'est la sphère particulière qui devient sa porte de sortie, sa porte de salut, dans le prolongement d'un monde où il fait continuellement partie du spectacle.

[246]Jean-Pierre Dens, «L'honnête homme et l'esthétique du paraître», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 6, hiver 1976-1977, p. 70.

Chapitre 2
Les espaces de nature : les intérieurs d'un extérieur

Bois, antres, rochers, solitude,
Charmeurs de mon inquiétude,
O que je bénis l'heureux jour,
Qu'après toutes les mers affreuses traversées
Je puis élever mes pensées
Sans craindre la tempête au céleste jour.
De Villiers, *Le Festin de pierre* (III, 1)

Chagrin, triste, pensif, resveur et solitaire,
Dans un antre escarté, d'où ne part point la nuit,
Ennemy de la ville, et du jour et du bruit,
J'apprends comme un Chartreux, à songer, et me taire.
Georges de Scudéry[1]

Entre activité et passivité : ce que permettent les espaces de nature

Au cœur de l'espace de société, le sujet scudérien est une construction sociale, «création de la pensée des autres[2]». Chacun y paraît le *fac-similé* du pair, modelé par des influences extérieures. Toutefois, la présence discrète, ici et là, de sphères particulières enclavées dans les espaces publics[3] semble favoriser la manifestation d'une vie intérieure humaine singulière. Au-delà de ce sévère conformisme mondain qui caractérise le XVII[e] siècle et de la rigidité des parangons sociaux imposés, l'expression des sentiments secrets de vulnérabilité, de douleur ou de passion[4] trouve

---

[1]Reproduit par Jacques Bailbé dans son étude intitulée «Saint-Amant et Scudéry», dans *Les Trois Scudéry*, p. 181.

[2]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII[e] siècle*, p. 141.

[3]Selon Frédéric Charbonneau, «[l]e privé ouvre dans l'espace public des alvéoles, ménage des replis, des lieux de transcendance, des points de fuite, sans lesquels notre modernité bien sûr n'aurait pas son visage actuel, tributaire de la forme d'intimité qui prit naissance alors, discontinue, fragmentaire, paradoxale» («Alvéoles et points de fuite», *Spirale*, n° 141, avril 1995, p. 13).

[4]Nous entendons la passion dans le sens proposé par Aristote dans sa *Rhétorique des passions*, à savoir qu'elle correspond à «[l]'individuel par opposition à l'universel indifférencié. La passion est ainsi rapport à autrui, et représentation intériorisée de la différence qu'il représente pour nous. La passion est l'altérité même, l'alternative qui ne se dira pas telle, le rapport humain qui met en échec l'homme et l'opposera éventuellement à lui-même. On comprend donc dans ces conditions que la passion renvoie aux solutions opposées, aux conflits, à la différence des hommes entre eux» (Michel Meyer dans la postface d'Aristote, *Rhétorique des passions*, Éditions Rivages, Paris, 1989, «Rivages poche / Petite Bibliothèque», p. 129).

dans l'isolement un lieu, un espace d'émergence. Cet endroit, par la solitude qu'il offre, devient un point d'ancrage à «une reconquête de soi[5]». À ce chapitre, le sujet scudérien connaît les bienfaits liés à cette solitude, ce que Bernard Beugnot nomme l'«hôpital des âmes[6]»... Timante[7] précise d'ailleurs dans *Clélie* : «[l]a solitude a ses douceurs aussi bien que la cour, et bien que la paix et l'innocence ne fassent pas grand bruit, ces paisibles plaisirs valent incomparablement mieux que ceux que l'on partage avec un nombre infini de gens à qui on ne voudrait point ressembler[8]».

Au premier abord, *Le Grand Cyrus* peut sembler une œuvre-simulacre où évoluent des personnages dont la seule réalité serait celle qui s'observe et se déchiffre[9]. Et pourtant. Dans les profondeurs lénifiantes d'une retraite naturelle[10], répondant à la «quête d'une "paix [...] du vide et de l'absence" (S. Doubrovski)[11]» ou en faisant flotter leur regard vers l'horizon, par exemple, les personnages scudériens trouvent le temps de réfléchir dans le silence, de se questionner, de verser une larme

---

[5]Jean-Michel Racault, «Bonheur et retrait social : trois espérances de la solitude insulaire à l'époque des Lumières», dans *Solitude. Écriture et représentation*, André Siganos (dir.), Grenoble, ELLUG, 1995, p. 31.

[6]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 177.

[7]Voir l'article de Jean Mesnard «Du réel au romanesque : Port-Royal dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry», dans *Aspects du classicisme et de la spiritualité, Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*, Alain Cullière (dir.), Paris, Klincksieck, 1996, p. 353-372. Timante y est décrypté comme étant Arnauld d'Andilly.

[8]*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 400.

[9]En fait, comme le souligne Jean-Pierre Collinet, «[a]utrui, pris pour objet, se laisse mieux observer; mais de l'extérieur, de sorte que le spectateur, si pénétrant qu'il se veuille, ne peut jamais savoir en toute certitude s'il saisit plus qu'une apparence, derrière laquelle se dissimule ou se devine une toute autre vie intérieure» (Introduction des *Caractères et Passions au XVII^e siècle*, p. 7).

[10]Georges Matoré a expliqué l'opposition existant entre profondeur et hauteur dans l'optique de l'intériorité : «alors que la hauteur se dissout en quelque sorte en cherchant un au-delà insaisissable, la profondeur est le signe de l'intériorité et du concret, elle est un trajet qu'on ne se contente pas d'observer mais qu'on suit intimement dans *l'épaisseur* [...]. Les raisons ne manquent pas pour assigner à cette dimension un caractère privilégié, puisque [...] c'est dans la zone la plus profonde que se trouve, croit-on, l'infrastructure de l'être» (*L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art*, Paris, Nizet, 1976, p. 88).

[11]Cité par Jean Lafond, *L'Homme et son image*, p. 284.

interdite, de laisser éclater un discours véhément ou de crier une colère indomptable. Socialement soumis à des existences agitées, ils découvrent une autre facette d'eux-mêmes dans cette nature qui, pour emprunter les termes de Joseph-Marc Bailbé, «va directement au cœur de l'âme humaine, [inspirant] des moments quasi rousseauistes[12]». Dans cette perspective, la présence concomitante des sphères publiques et particulières dans les espaces de nature demande à être éclairée pour bien mettre en relief leur rôle quant à l'émergence de l'intériorité dans *Le Grand Cyrus*. Il nous suffit d'inspecter le paysage (ou ses traces[13]) construit par Scudéry et d'en articuler les «guirlandes de signes[14]» dont parle Françoise Joukovsky, pour mieux comprendre celui qui s'y réfugie en «[goûtant] le silence et le repos[15].»

Espaces de nature et nature des espaces

Comme le mentionnent Christopher Salter et William Lloyd, «it is essential to ponder what the landscape is saying [...]. Pursuing these landscapes in literature can be a creative means to [...] comprehending the restlessness of influence between

---

[12]J.-Marc Bailbé, «Clélie/Clélia : affinités romanesques», dans *Les Trois Scudéry*, p. 480.

[13]L'ouvrage d'Isabelle Daunais débute par cette observation tout à fait à-propos pour notre analyse du *Grand Cyrus* : «En littérature, le paysage peut être partout et nulle part à la fois, entrevu dans la simple notation d'une distance, par exemple, ou contenu dans ce qui suggère un regard esthétique porté sur l'espace. Plus encore, il se déploie dans ses usages et dans ses parcours, dans le temps de l'observation» (*L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Saint-Denis/Montréal, Presses universitaires de Vincennes/Presses universitaires de Montréal, 1996, «L'Imaginaire du Texte», p. 9).

[14]Françoise Joukovsky, *Paysages de la Renaissance*, Paris, PUF, 1974, «Publications de l'Université de Rouen», p. 42. Voir aussi de quelle manière M.-J. Bertrand parle du paysage comme «réseau de signifiés et de signifiants», dans «Les espaces humains d'un paysage», *L'Espace géographique*, vol. III, n° 2, 1974, p. 147.

[15]Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 267. Elle poursuit en spécifiant que «les lieux extérieurs sont le cadre d'une quête moins matérielle, celle de la solitude, qui n'est pas une simple quête du néant, mais tantôt une quête de soi, tantôt une reconstitution imaginaire d'une situation qui modifie ou projette les actions d'autrui» (*ibid.*, p. 357). Bernard Beugnot, pour sa part, explique de quelle manière la solitude peut prendre une valeur contemplative, faisant «connaît[re] des états proches de la contemplation» («Y a-t-il une problématique de la retraite?», dans *Onze études sur la littérature française du dix-septième siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 1984, «Études littéraires françaises», p. 33).

landscape and humankind[16].» Pourtant, la nature dans l'œuvre scudérienne n'a rien d'une peinture de paysage : elle se donne d'abord et principalement comme une simple toile de fond sur laquelle le récit se déploie. Le cas n'est pas exceptionnel, loin s'en faut. Avec l'avancée du XVII[e] siècle, le paysage s'efface plutôt des romans... «Adieu les paysages! Le roman jette sa houlette aux orties, il renonce au séjour des bois et des champs; il prend congé des moutons et des bergeries. Le paysage ne rentrera dans le roman que fort tard[17].»

Contrairement aux avancées d'un Bernard Quilliet[18], la nature dans *Le Grand Cyrus* est dépeinte le plus souvent de façon très succincte, sans souci du détail. Ceci confirme alors l'idée générale selon laquelle «[i]l est de tradition d'admettre que le XVII[e] siècle littéraire classique a voulu ignorer la nature[19].» Simple décor, elle se

---

[16]Christopher Salter et William Lloyd, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of Americain Geographers, 1977, p. 29.

[17]Victor Cherbulliez, «L'honnête homme et la précieuse. *Le Grand Cyrus* et la *Clélie*», dans *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 45. Geoffroy Atkinson rattache même cette absence paysagère à la conception chrétienne d'«un univers créé pour l'Homme, d'un Homme déchu par le péché, et surtout d'un Dieu punissant l'Homme de ses péchés [...]. C'est peut-être à cause de cette conception chrétienne de l'Homme et de la Nature, très généreusement partagée en France au XVII[e] siècle, qu'on trouve à cette époque-là, si peu de description du plein air à la campagne» (*Le Sentiment de la nature et le retour à la vie simple (1690-1740)*, Genève/Paris, Droz/Minuit, 1960, «Société de publications romanes et françaises», p. 37). Yves Lacoste précise d'ailleurs que «l'intérêt esthétique porté aux *paysages réels* est un phénomène social somme toute très récent», datant du XIX[e] siècle (*Paysages politiques*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 45). On pourra aussi lire l'introduction du collectif dirigé par Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005. Il n'en demeure pas moins que cette absence reste paradoxale dans la mesure où, comme le mentionne Antoine Adam, «la France du XVII[e] siècle possédait le sens le plus exquis de la beauté des paysages» («Le sentiment de la nature au XVII[e] siècle en France (dans la littérature et dans les arts)», *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 2).

[18]Il soutient que «les paysages les plus minutieusement décrits [dans la littérature du XVII[e] siècle] se trouvent chez des gens comme Madeleine [sic] de Scudéry la romancière [...]. Je pense à des paysages assez bien brossés et qu'on rencontre en grand nombre dans le *Grand Cyrus*» (*Le Paysage retrouvé*, Paris, Fayard, 1991, p. 65). Ces affirmations prouvent indubitablement qu'il n'a pas lu l'œuvre de Scudéry avec beaucoup d'attention, mais qu'il reprend à son compte des commentaires trop souvent galvaudés.

[19]Nicole Boursier, *Le Centre et la Circonférence*, p. 31. Elle poursuit en rappelant de quelle manière les «Henri Peyre (*Classicisme*, pp. 68-9), Maurice Magendie (*Le Roman français au XVII[e] siècle*, p. 265), enfin la plupart des critiques modernes le constatent l'un après l'autre. De toute évidence, pour un écrivain classique, décrire la nature ne constitue pas une fin en soi» (*ibid.*, p. 31).

donne à voir par tableaux, introduits par le biais de la description, de la seule mention, de l'allusion ou de l'évocation[20], laquelle sert essentiellement à «matérialiser le geste d'une retraite momentanée[21]».

Nous répartissons ces «espaces de nature» en cinq catégories : les espaces de campagne (lesquels comptent notamment plaines, prairies, vallons, etc.), le chemin, la forêt, la montagne ainsi que la mer et ses dérivés (fleuves, rivières, ruisseaux, sources, etc.). Habituellement, l'action même des personnages justifie ces espaces dans la narration : ils se battent dans les campagnes, ils prennent la fuite en mer, ils se cachent en forêt, ils se renseignent en chemin, ils surveillent l'ennemi du haut d'une montagne. Ces «unités» spatiales ou géographiques ne sont pas indépendantes les unes des autres; elles se complètent et se prolongent[22]. Ainsi, n'est-il pas exceptionnel de suivre un individu à cheval le long d'un chemin tracé dans l'épaisseur d'une forêt située sur une montagne ou jouxtant une rivière. Que ces espaces de nature se coordonnent ou s'interpénètrent, il n'en demeure pas moins que chacun d'eux remplit un rôle précis au sein du texte et contribue à enchâsser avec cohérence les événements qui secouent la destinée des personnages. Ce qui se déroule dans ces espaces de nature est sensiblement toujours la même chose. *Le Grand Cyrus* est structuré, notamment par et dans l'espace, de manière à stabiliser une lecture qui pourrait facilement déraper et devenir confuse en raison de l'éparpillement des

---

Isabelle Trivisani-Moreau soulève un fait particulier, à savoir qu'avec l'avancée du XVII[e] siècle, «[l]e refus des descriptions trop poussées apparaît dans l'absence de précision des évocations de la nature : on n'aime guère à entrer dans le détail et, quand il s'agit d'une composante de la nature, on s'en tient volontiers à une appellation globale et on se refuse en général à distinguer des parties de ces composantes ou même des variétés» (*Dans l'empire de Flore*, p. 463).

[20]Voir le texte d'Isabelle Krywkowski, «Poétique du jardin et poétique du lieu», dans *Poétique des lieux*, Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 186.

[21]Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII[e] siècle*, p. 58.

[22]Isabelle Trivisani-Moreau, «Romans au jardin. Aspects et évolution de quelques stéréotypes», dans *Recherches de jeunes dix-septiémistes*, Actes du V[e] colloque du Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle (28-30 octobre 1999), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 2000, «Biblio 17», p. 226.

péripéties. Dans cette optique, la répétition des mêmes événements dans les mêmes espaces de nature est privilégiée au détriment de continuels revirements de situation. Si seule la progression de la trame narrative motive la présence de nombreux espaces de nature dans le roman, nous comprenons alors le peu d'intérêt accordé à la précision descriptive qui ne ferait que retarder l'enfilade événementielle[23].

Festivités, plaisirs, occasions de surprendre et d'épater la galerie, voilà autant de divertissements qui délassent les gens de cour dans un environnement naturel. Outre les fêtes qui se déroulent dans l'enceinte du château et les promenades dans les jardins faisant les délices des mondains[24], les distractions et les jeux de la société de cour du *Grand Cyrus* prennent le plus souvent place dans des espaces naturels plus vastes. Leur beauté sert autant à charmer l'œil en attente d'agréables décors qu'à mettre significativement en parallèle les beautés naturelles et humaines. L'exigeante aristocratie est ravie par les excès qu'on étale sous ses yeux. Une délicate évocation ou une présentation plus imagée de ces espaces momentanément envahis suffit à ouvrir le texte sur une scène de galanterie ou à souligner une atmosphère de réjouissance collective[25]. Pensons entre autres aux balades sur une mer calme (III, 1,

---

[23]Marie-Thérèse Hipp note que «[l]e XVII[e] siècle [...] se soucie moins de donner les descriptions qu'attendrait le lecteur moderne, de transposer dans la littérature les procédés propres à la peinture, que de rendre l'impression d'ensemble produite sur l'âme par les sensations. Préoccupation caractéristique d'un siècle de moralistes» (*Mythes et réalités*, p. 123).

[24]À ce sujet, voir l'article de Patrick Dandrey, «Espaces et littérature au XVII[e] siècle : à propos des jardins», *Études littéraires, Espaces classiques*, et le texte de Marc Fumaroli, «L'Art de la conversation, ou le Forum du royaume», dans *La Diplomatie de l'esprit (de Montaigne à Lafontaine)*, Paris, Hermann, «Savoir : Lettres», 1994, p. 283-320.

[25]Voir, par exemple, la description relativement minutieuse du parc de Philoxipe de laquelle se dégage une atmosphère de plaisir : «Apres estre arrivez au bout d'une de ces Allées que Philoxipe leur fit prendre; ils se trouverent dans une grande Prairie, que la Riviere r'assemblée en ce lieu là, traverse toute droite comme un grand Canal : & qui pour faire mieux voir la pureté de ses ondes, & de la beauté du gravier sur lequel elle coule; n'a sur ses bords ny Canes ny Joncs, ny Roseaux, ny Arbustres : & a seulement ses rives bordées d'un Gazon fort espais : & tout semé de Glaieuls de couleurs differentes; de Narcisses; de Jonquilles, & de toutes les autres fleurs qui aiment la fraischeur & l'humidité. Cette belle Riviere a aussi quantité de Cygnes, qui nâgent si gravement, que l'on diroit qu'ils ont peur de troubler la belle eau qui les soutient. Et pour faire qu'il ne manquast rien à cette Feste, cette aimable riviere par les ordres de Philoxipe, se trouva toute couverte de petits Bateaux faits en forme de Galeres, qui estoient peints de vives couleurs [...]. Un si beau lieu ne pouvant sans doute inspirer que de la joye, & le plaisir n'estant pas une disposition à la cruauté [...] [les visiteurs] furent

302-305 / III, 3, 651-655 / X, 1, 127-133), aux promenades ou aux collations en campagne (III, 1, 162 / V, 3, 546-549), aux scènes galantes prenant place sur une balustrade donnant vue sur un magnifique coucher de soleil (III, 1, 252), aux parties de chasse dans un vaste parc (V, 1, 45-49), aux compétitions qui envahissent une plaine verdoyante (V, 1, 108). Par l'abondance de leurs arbres fruitiers et de leurs fleurs odoriférantes, traversés de banderoles colorées et de lumières artificielles, les espaces de nature servent élégamment la cause de l'exposition joyeuse et de l'apparat qui fascinent le monde de la cour. C'est ainsi que le courtisan souhaite, pour rappeler la formulation de Marie-Thérèse Hipp, «couler en une fastueuse euphorie des jours filés d'or et de soie[26].»

Les espaces de nature sont aussi le terrain d'actions plus sérieuses, militaires celles-là. Leur étendue accueille les armées lors de leur déploiement ainsi qu'à l'occasion de combats orchestrés où une imposante artillerie les prend d'assaut. Leur topographie respective joue un rôle dans la planification des stratégies à envisager. Caractérisés fréquemment par l'immensité, ces espaces sont à découvert sous un soleil de plomb ou bien discrètement éclairés par l'éclat de la lune ou encore couverts par un ombrage jamais totalement dissipé.

Si, généralement, les espaces de nature du *Grand Cyrus* ne font pas l'objet de longues descriptions[27] (à moins qu'elles ne dépeignent les espaces de la guerre principalement), il arrive à l'occasion que le texte présente avec plus de soin un endroit naturel précis, lequel constitue plus souvent qu'autrement une alvéole particulière, retirée. Ces passages descriptifs, sans avoir pour unique but «de charmer

---

malgré eux enchantez d'un si agreable lieu : que l'on voit borné tout à l'entour d'une Palissade fort haute, fort espaisse, & fort brune : où dans des Niches que l'on a pratiquées de distance en distance, sont des Statuës de Marbre blanc, les plus belles que la Grece ait jamais veû faire. Mais Seigneur, il paroist bien que je suis moy mesme enchanté dans un lieu si plein de charmes [...]. Il faut donc que je me haste d'en faire partir une si belle Compagnie» (II, 3, 578 et suiv.).

[26]Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités*, p. 330.

[27]Les paysages seront plus savamment détaillés dans la *Clélie*. Par exemple, on pourra lire la description de Carisatis, un charmant domaine au cœur de la nature (deuxième partie, p. 284-285).

les sens [mais aussi de] provoquer des émotions[28]», inscrivent alors une scissure dans la séquence diégétique : entre une action tumultueuse et une pause silencieuse permettant un retour méditatif sur soi-même. Dans ce chapitre, nous souhaitons faire état de la place du sujet scudérien dans les espaces de nature afin de souligner l'importance que revêtent ces sphères particulières — réels lieux-cabinets —, appréciées non en elles-mêmes mais davantage pour ce qu'elles procurent[29]. Il a souvent été dit que la nature pénètre dans les intérieurs au XVII[e] siècle alors que tapisseries, murs et lambris s'ornent d'images florales et animalières. Se compose ainsi un décor intérieur qui se présente comme une réponse au monde extérieur naturel[30]. Toutefois, notre propos vise à montrer comment, à travers l'image du lieu-cabinet, l'intérieur construit laisse aussi sa marque au sein de la nature en lui conférant une dimension nouvelle. Pour ce faire, notre réflexion se développera suivant quatre axes. D'abord, nous nous infiltrerons entre les rochers, en suivant l'étroit parcours qu'ils dessinent pour déboucher au fond de la grotte[31], «cette "intériorité de l'extérieur" (M. Blanchot)[32]»; nous pénétrerons dans la forêt, à l'ombre des arbres; nous emprunterons ensuite le chemin du silence et de la solitude; nous ferons enfin une halte près de la source.

---

[28]Noémi Hepp, «L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho», dans *Les Trois Scudéry*, p. 360-361.

[29]Renée Rochefort laisse entendre que «ce n'est pas le paysage objectif qui influence les comportements, mais le paysage subjectif ou, mieux, l'idée qu'on a d'un paysage» («La perception des paysages», *L'Espace géographique*, n° 3, 1974, p. 205).

[30]Fernand Braudel, «Les intérieurs», dans *Les Structures du quotidien*, Paris, Armand Colin, 1979, «Destins du monde», p. 245-270.

[31]Il ne sera pas ici question de la grotte construite au cœur des jardins (telle la grotte de Thétis à Versailles), mais bien de la grotte naturelle creusée dans le roc. Concernant la grotte artificielle, on se reportera toutefois à l'ouvrage de Bernd H. Dams et Zega Andrew, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agréments et folies sous l'Ancien Régime* (Paris, Flammarion, 1995).

[32]B. Beugnot, «Quelques figures de l'espace intérieur», *Études littéraires, Espaces classiques*, p. 35.

2.1. Un besoin naturel de recueillement

Les espaces de nature du *Grand Cyrus* sont la plupart du temps seulement évoqués, en demi-teintes, nominalement désignés, créant un cadre référentiel minimal qui, comme le note Roland Bourneuf, appelle «une tonalité affective, une couleur atmosphérique diffuse qui se fond en un halo autour des personnages[33]». Ainsi, aux champs, à la campagne, à la montagne, bref au cœur d'un espace géographiquement imprécis, les personnages scudériens, secoués par une «Fortune» changeante et rigoureuse, savent que la nature peut apaiser leurs détresses[34] et leur permettre d'y «estre en liberté[35]», comme le souligne Lysiane dans *Célinte*. De cette imprécision spatiale, faisant de la nature un lieu abstrait, résulte l'effacement symbolique des individus qui s'y sont retirés. Par ailleurs, quelques descriptions plus détaillées surgissent ici et là dans *Le Grand Cyrus* de manière à donner une image précise (plus ou moins condensée) de la campagne, de la montagne, de la source, etc. Ces hypotyposes mettent alors en place des constructions auxquelles se rattachant la notion d'intériorité et dont les reprises ultérieures dans le texte confèrent aux différents passages une logique initialement insoupçonnée[36].

2.1.1. La nature de l'indéterminé : solitude à la campagne

Le retrait solitaire du sujet scudérien dans un espace de nature est mal vu par la société qui valorise avant tout l'effervescence associée aux aspects de la sociabilité. On se moque de celui qui, par exception, choisit l'isolement sans se

---

[33]Roland Bourneuf, «L'organisation de l'espace dans le roman», p. 92.

[34]Pierre Viguié, «Le sentiment de la nature en France au XVII[e] siècle», *Mercure de France*, vol. CXLI, n° 531, juillet-août 1920, p. 596.

[35]*Célinte. Nouvelle première*, p. 71. Si la campagne facilite l'assouvissement d'un désir de solitude, elle permet également, en quelques occasions, une plus grande familiarité entre les gens qui s'y côtoient, comme en témoigne le court passage suivant : «on se connoist plus en trois jours, qu'on se connoistroit en trois mois» (*ibid.*, p. 73).

[36]À ce sujet, consulter le chapitre «L'espace» dans *L'Univers du roman* de R. Bourneuf et R. Ouellet (p. 99-127).

justifier. Avec l'ennui vraisemblable qu'elle entraîne[37], la solitude peut même paraître une punition[38]. Si la personne élevée à la campagne y trouve un havre de paix pour elle-même[39], le courtisan doit éviter les interminables absences qui contrarient la compagnie. Cependant, nul n'ignore que la solitude campagnarde est profitable à l'entretien des passions devant être maîtrisées en public :

> Artelinde suivant son humeur, [...] dit [à Ligdamis] qu'elle ne pouvoit pas comprendre, comment il avoit pû vivre dans une aussi grande solitude, que celle où il avoit esté : se mettant apres cela, à faire une satire de la campagne, extrémement agreable : soustenant qu'il faloit estre stupide, chagrin, ou insensible, pour pouvoir y demeurer huit jours sans s'ennuyer : & concluant que puisque Ligdamis y avoit esté six mois, ayant autant d'esprit qu'il en avoit; il falloit qu'il eust quelque grande melancolie dans le cœur, ou qu'il fust tousjours insensible[40]. (IV, 3, 521-522)

---

[37]«Car enfin, disoit [Parthénie], quand on est dans la Solitude, on en redouble l'ennuy, lors qu'on y amene une grande Compagnie qui n'y tarde point : & qui laisse apres dans un silence qui a quelque chose de si melancholique & de si sombre, qu'on est plus malheureux que si on n'avoit point esté heureux» (VI, 1, 149).

[38]Ce aspect punitif n'est pas seulement à caractère intérieur ou moral, mais s'inscrit dans l'espace même de la retraite : «Anaxipe ne pouvant plus souffrir la forme de vivre de sa Fille, l'avoit enfin forcée de se marier à un homme qui dés le lendemain de ses nopces, l'avoit menée à la Campagne, où elle ne voyoit personne, & où elle faisoit une penitence fort rigoureuse de toutes ses galanteries passées» (IV, 3, 566). En opposition à la ville par son silence et son atmosphère de «captivité» naturelle, la campagne se prête à la réclusion forcée.

[39]Évoquons le passage où Amestris apprend qu'elle doit quitter la campagne pour être présentée à la cour : «il seroit bien tost temps de songer à dire adieu, à l'innocence de nos Bois, & à la simplicité de nos Provinces. [...] Comme [Amestris] avoit beaucoup de jugement, & qu'elle sçavoit qu'il y a une notable difference, de l'air de la Cour à celuy des Provinces, elle parloit avec moderation, & ne se hazardoit pas legerement : s'estant resoluë de laisser agir sa beauté toute seule, dans les commencemens qu'elle seroit à Ecbatane, avant que de faire éclater les charmes de son esprit. Et veritablement c'est le seul secret infaillible, dont se peuvent servir les Provinciales, en arrivant à la Cour, si elles veulent y aquerir quelque estime : car les manieres d'agir du grand monde, & celles de la campagne sont si differentes; que quelque adresse qu puissent avoir ces Personnes nouvelles venuës; il est impossible qu'elles ne facent quelques manquemens, si elles se commettent à parler beaucoup : & hors de battre froid en ces rencontres; & d'escouter long temps les autres, avant que de se vouloir faire escouter soy mesme» (I, 1, 411-413). Deux espaces sont ainsi mis en parallèle à travers les attitudes qu'on y développe : la ville (espace de société aux manières apprises) et la campagne (espace de nature où la simplicité est privilégiée). L'espace détermine ainsi le comportement et les manières d'un sujet : tout est question d'«air», à prendre au sens atmosphérique et physionomique.

[40]Ce passage s'éclaire à la lumière des propos d'Hélène Merlin : «Est *particulier* ce que l'individu parvient à soustraire à l'investigation de l'*autre*. Mais ce *particulier* se révèle néanmoins publiquement, par les signes d'une disparition. [...] Les "heures particulières", présumées consacrées

Alors que le provincial est dénigré parce qu'il se plaît à la campagne[41], l'homme de cour doit pour sa part toujours avoir une bonne raison de s'y retirer[42].

Bien que les personnages du *Grand Cyrus* s'efforcent de contrôler sur la scène publique les passions qui les tenaillent[43], l'intensité de ces dernières entraîne souvent «une réaction somatique ressentie par [eux et] observable de l'extérieur[44].» Qu'elle soit de nature chagrine ou furieuse, haineuse ou tendre, l'émotion reste toujours difficile à parfaitement dissimuler. Dans ces conditions, la mise à distance est envisagée comme un faux-fuyant ouvrant la voie à la liberté expressive. Il n'est pas nécessaire pour le sujet d'aller trouver refuge dans un endroit précisément délimité; le temps d'une brève mention de retrait au passage, puis le sujet s'éclipse vers un endroit que lui seul connaît, emportant inquiétudes et tourments. Il investit alors cet «espace-idée» défini par Jean Weisgerber, où «les circonstances concrètes

---

aux liaisons galantes, sont des heures non publiques : tout dérobé qu'il soit au *public*, l'intime s'y inscrit comme un blanc, une rature à sa surface, et les membres du *public* sont par là justifiés et encouragés à exercer leur habileté herméneutique» (*Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 322).

[41]L'esprit du XVII^e siècle préfère le citadin, le courtisan, à l'homme de campagne, comme l'a mis en lumière Maurice Magendie en précisant la nature de ce mépris pour la province (*La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, volume 2, Paris, Librarie Félix Alcan, 1970, p. 911-912).

[42]Martin Weyl, dans *Passion for Reason and Reason for Passion. Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683* (New York, Peter Lang, 1989, «Hermeneutics of Art», p. 22-23), a bien expliqué cette réalité sociale du XVII^e siècle en fonction de laquelle la préférence pour une vie solitaire semble inconcevable.

[43]Le contrôle de soi détermine aussi le comportement des personnages de *Clélie*. Pensons à Hermilie et Collatine, éloignées de leur amant, qui «mêl[aient] souvent leurs plaintes et leurs larmes, [...] s'enfermaient pour cela, n'étant pas alors permis de paraître triste à Rome. En effet, dès qu'on voyait quelqu'un à qui la joie ne brillait pas dans les yeux, le peuple s'imaginait que c'était quelque ami de Tarquin» (troisième partie, p. 50).

[44]Jacques Fontanille, «Le schéma des passions», *Protée*, vol. XXI, n° 1, 1993, p. 39.

s'estompent, les lieux tendent au symbole, et l'intrigue se replie du milieu ambiant dans la conscience[45].»

Dans *Le Grand Cyrus*, la seule mention de «campagne» suffit généralement pour traduire un désir patent de solitude et une quête de silence[46]. Comme le signale Anne Cauquelin, en contrepartie de la cour, «[l]a campagne offre tout ce que retire la ville — le calme, l'abondance, la fraîcheur et, bien suprême, le loisir de méditer, à distance des fausses valeurs[47].» La société ne s'y installe toutefois que pendant de brefs intervalles. Elle s'y rend le temps de réjouissances, aussitôt terminées; puis elle regagne la cour, la ville, délaissant ces vastes espaces redevenus silencieux. C'est cette tranquillité qui imprègne cet espace naturel que la société de cour considère avec suspicion. Pourtant, elle possède des attraits précieux que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, étant privilégiée entre autres le temps de guérir une mélancolie, de soulager une peine...

La perte d'un être cher constitue un motif récurrent du *Grand Cyrus* justifiant un besoin de solitude isolée. Ne pouvant plus simuler le détachement sur la scène

---

[45]Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, p. 241. Ce type de représentation spatiale subordonne ainsi, entre autres, «la physiologie à la psychologie [et] le physique au moral» (*ibid.*, p. 241). Gaston Bachelard a écrit : «Une immensité sans autre décor qu'elle-même. Cette immensité [...] est une conquête de l'intimité. La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit» (*La Poétique de l'espace*, p. 178).

[46]De même en est-il dans *Clélie*, alors que Clymène, parmi d'autres, «était à la campagne, [...] préférait la solitude à la conversation, [...] elle avait renoncé au monde, et [...] elle ne reviendrait à la ville que quand la rigueur de l'hiver l'en chasserait» (quatrième partie, p. 333). Bien qu'elle soit qualifiée de «plus injuste personne du monde, de préférer son désert à toutes ses amies» (*ibid.*, p. 358), Clymène dit même à Hésiode qui tente de la ramener dans le monde : «laissez-moi en paix dans mon désert, et n'abandonnez pas la fortune pour une personne qui ne peut plus être qu'à elle. Encore une fois laissez-la en repos dans la solitude, jouir d'une oisiveté qui lui donne le temps de rêver agréablement, et demeurez dans le tumulte du monde, qui vous a tant plu, et qui vous plaît encore plus que vous ne croyez» (*ibid.*, p. 377).

[47]Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 52. Également à ce sujet, lire les propos d'Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 282-283, et ceux de Barbara Piqué, «Les cadres allégoriques dans les *Conversations* de Madeleine de Scudéry», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 60.

publique, les personnages se retirent donc pour vivre un deuil[48], acceptant une absence forcée[49]. Que la perte soit réelle, supposée, obligée, c'est fréquemment à la campagne ou encore en forêt qu'est entrevue la possibilité de fuir les exigences de dissimulation sociale[50]. L'indéterminé devient profondeur et, parallèlement, le sujet est conduit dans ses propres abysses[51]. Ainsi, Mandane, la mère de Cyrus, croyant que son père Astiage a fait exécuter son nouveau-né, réclame du roi l'autorisation de se retirer à la campagne sous prétexte de vouloir s'y reposer, alors que la douleur motive sa demande. En plus de pouvoir y soustraire ses larmes au regard d'autrui, elle pourra y cacher le meurtre de son fils par son père :

> [Mandane] ne voulut pas mesme mander rien de ses soubçons au Roy son Mary : & pour cacher mieux sa douleur, elle demanda une seconde fois la permission d'aller aux champs, qu'on luy accorda alors sans repugnance : & mesme à quelque temps de là, Astiage luy fit dire, que si elle vouloit retourner en Perse, il luy en donnoit la liberté. (I, 2, 124)

---

[48]À la mort du roi de Phrenicie, dans *Le Grand Cyrus*, Elise quitte la société : «Pendant ce grand trouble que l'on voyoit dans la Cour, Straton s'en alla passer quelques jours aux champs, & y mena Elise : qui fut bien aise d'aller cacher sa mélancolie dans la Solitude, où elle trouva bon que je l'allasse voir quelquesfois» (VII, 1, 168). Ce passage fait écho à celui où Élise, dans sa chambre avec son amie, apprend la mort du prince : «nous fusmes assez longtemps sans pouvoir nous pleindre l'une à l'autre, parce que nous n'eussions pû nous entendre. Il est vray que nos larmes parloient pour nous : & que nous ne laissions pas de nous dire beaucoup de choses sans nous rien dire» (VII, 1, 167).

[49]C'est la raison pour laquelle la Princesse d'Himère, dans *Clélie*, s'éloigne : «[voulant] éviter l'entretien du Prince de Messène, et [...] cacher une partie de l'inquiétude que l'absence de Thémiste lui causait, [elle] s'accoutuma à aller très souvent aux champs» (troisième partie, p. 355). D'ailleurs, ces «champs» véhiculent en eux-mêmes l'idée de «solitude», étant de surcroît désignés comme telle, alors que la princesse est présentée comme «préférant toujours la solitude à la cour pendant l'absence de Thémiste» (*ibid.*, p. 359). C'est pourquoi elle écrit : «Unique confident de ma secrète flamme, Beau désert qui savez le secret de mon âme, De grâce en recevant mes amoureux soupirs, Ne les confondez point avecque les zéphyrs, Gardez de mon amour ces tristes témoignages, Afin que si Daphnis revient sous vos ombrages, Vous puissiez l'assurez que j'y mourrais d'ennui, et que tous vos appas ne me sont rien sans lui» (*ibid.*, p. 363).

[50]En ce qui a trait à l'importance que revêt la forêt et l'imaginaire qui entoure l'espace sylvestre comme espace hors-monde et de solitude depuis l'époque médiévale, on consultera l'ouvrage de Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

[51]C'est dans cette optique que Béatrice Guion fait voir de quelle manière, dans une perspective d'abord spiritualiste au XVII[e] siècle, «[l]a profondeur et le secret [...] son [sic] des caractéristiques de l'âme humaine» («Représentation de l'espace intérieur à Port-Royal», *Espaces classiques, Études littéraires*, p. 43).

Les champs, en délivrant de toutes contraintes extérieures, redonnent une liberté fort diluée, voire inexistante, dans les espaces de société. Dans le prolongement d'un espace public surveillé, où Mandane «eut pourtant la fermeté de ne [...] jamais tesmoigner rien [de sa douleur]» (I, 2, 124), c'est l'espace vague de l'isolement auquel renvoie l'extrait. C'est seulement une fois perdue dans cet espace géographiquement indéterminé («les champs») que Mandane pourra ruminer sa tristesse. L'emploi du pluriel («les champs») insiste d'ailleurs sur son étendue (laquelle rompt symboliquement les relations entre l'exilée et la société). Plus encore, l'infinitif «cacher» souligne l'impossibilité de toute localisation géographique, condamnant à un rapport exclusif de «soi à soi» : être loin, c'est garder pour soi ses secrets en se faisant invisible aux autres. Dans le lointain de cet espace imprécis, la présence de Mandane se dissout, se désagrège, s'efface. Parce qu'elle s'absente de la cour, la figure féminine est réduite à une extrême solitude, celle-là même où la confine son secret, lui-même «a refuge from the social world and its curiosity[52]», pour reprendre les propos de Suzanne Toczyski.

Il n'y a pas que la douleur maternelle qui est cachée au cœur d'un asile naturel. Le désespoir de l'amante s'exprime aussi à la campagne, à distance de l'univers social, comme en témoigne la décision d'Amestris après le départ de son amant Aglatidas :

> [a]pres plusieurs discours les plus obligeants du monde pour Aglatidas, Amestris pria Menaste de vouloir faire un petit voyage avec elle à la campagne : ne luy estant pas possible de pouvoir esperer d'avoir la force de cacher la douleur qu'elle avoit de la perte d'Aglatidas : de sorte que sans differer davantage, elles resolurent de partir dés le lendemain. (IV, 2, 363)

L'espace (indéterminé) de campagne du *Grand Cyrus* sert l'attente et le deuil «momentané» qui tient à l'écart des plaisirs collectifs, car personne à la cour ne doit paraître chagrin, expliquant de fait qu'il faille «cacher [s]a melancolie dans la solitude afin de ne troubler pas la joye de ceux qui en ont» (II, 3, 623).

---

[52]Suzanne Toczyski, «Performing Secrets in Madeleine de Scudéry's *Celinte*», p. 185.

Ces immenses espaces de nature, tout en répondant adéquatement au besoin individuel d'éloignement et de repli sur soi, satisfont les aspirations entretenues pour la solitude. La campagne reçoit ainsi l'amant désespéré, repoussé par l'amante, à laquelle il n'a pu parler, qu'il a perdue au profit d'un rival[53], qu'il croit aimée par d'autres que lui. Il s'engage alors vers la campagne pour reconquérir une sérénité perdue[54]. C'est ainsi que, rendu jaloux à la lecture de vers amoureux écrits par Sapho, Phaon se réfugie à la campagne :

> sentant bien qu'il ne [...] pouvoit plus cacher [son chagrin], il se resolut de s'en aller quelque temps à la Campagne, pour tascher de guerir de sa jalousie, & de son amour tout ensemble : & il s'y resolut mesme sans m'en parler. De sorte que je fus fort surpris de son départ : Sapho murmura aussi extrémement de ce qu'il estoit party sans luy dire adieu, aussi bien que toutes ses autres Amies, qui ne cessoient de m'en demander la cause. (X, 2, 466)

Désireux d'enfouir en lui toute trace de jalousie, Phaon croit pouvoir parvenir à se guérir de son amour pour Sapho en quittant l'espace de société pour l'espace de nature. Mais cet oubli advient si rarement pour l'amant...

Au cœur de cette vaste campagne, le positionnement spatial de l'amant affligé importe alors combien moins que l'attrait nouveau pour une intériorité qui émerge

---

[53]Amestris, dorénavant l'épouse d'Otane, refuse de revoir Aglatidas qu'elle aime toujours, malgré ses supplications. Aglatidas, contrit, s'éloigne : «Je fus quelque temps à errer de Province en Province, sans sçavoir ce que je voulois faire, ny ce que je pretendois devenir : jusques à ce que la guerre d'Assirie commençant, je creus que je devois y chercher la fin de mes malheurs, en y cherchant une mort honorable» (I, 3, 601-602). L'indéfini signe ce passage d'une volonté d'oublier. La séparation à l'autre (physique et matrimoniale) laisse sa marque dans l'espace. D'une part, cette errance dans un espace indéfini renvoie à l'affliction de l'amant et, d'autre part, ses déplacements à l'improviste, sans but (le seul «but» étant Amestris), traduisent son agitation intérieure.

[54]Si la notion d'exil est récurrente dans *Le Grand Cyrus*, le texte ne s'intéresse guère à l'amant humilié fuyant à la campagne. C'est seulement l'évocation de sa fuite qui indique au lecteur son besoin de solitude, laquelle n'a pas d'emplacement défini. L'espace de campagne est étendu et fait perdre la trace du fuyard à ceux qui sont à sa recherche ou le pourchassent. C'est ainsi que Mégabise, repoussé par Amestris, prend la route de la campagne : «[Aglatidas] envoya [s]on Escuyer, sçavoir si Megabise estoit chez luy, pour luy donner de [s]es nouvelles : mais pour [s]on malheur, il estoit party pour aller aux champs : sans que ses gens pussent dire, quelle route il avoit prise» (I, 3, 516). Cette indétermination des lieux, cette imprécision de direction, cette immensité campagnarde soulignée par l'emploi du pluriel sont autant de marqueurs d'une recherche de solitude. Le silence auquel le sujet aspire est annoncé par le silence qu'il garde sur le lieu de sa retraite. Par son départ, Mégabise érige une barrière entre lui et les autres, son silence élevant symboliquement une démarcation entre deux sphères : publique et particulière.

dans un environnement imprécis. C'est aux champs que Philoxipe se retire le vague à l'âme, où une sphère particulière se dessine en filigrane de la sphère naturelle[55] :

> il ne dort presque point : il soupire continuellement : il ne peut souffrir qu'on luy parle de ses affaires : il erre les journées entieres parmy ces Champs : & je l'ay mesme entendu lors qu'il ne pensoit pas que je l'oüisse, & lors mesme qu'il ne pensoit pas parler, tant sa resverie estoit profonde; s'écrier, Dieux, que penseroit le Roy, s'il voyoit ma melancolie telle qu'elle est! & qu'il luy sera difficile de deviner la cause de ma mort! (II, 3, 639)

Le démonstratif «ces champs» — un pluriel qui accentue l'effet d'errance des pas et de l'âme — laisse significativement entendre le possessif «ses champs», suggérant finement la fusion de l'amant et de son espace d'accueil, lequel apparaît comme un «espace intérieur» où résonne l'intériorité du sujet (comme en lui-même). Dans cette «bulle» particulière au sein de la nature, l'esprit libre et sans barrière, le sujet n'accorde plus d'attention aux éléments qui l'entourent, servant de seuls réceptacles à ses plaintes, comme il le précise lui-même : «laissez moy seul icy porter la peine de ma foiblesse : & croyez que je me loüeray infiniment de vostre bonté, si elle me laisse seulement mourir en repos, parmy mes Bois & mes Rochers. Le Roy touché d'une compassion extréme, embrassa encore une fois Philoxipe estroitement» (II, 3, 647)[56]. L'amant s'est ainsi approprié l'espace naturel qu'occupait sa maîtresse[57],

---

[55]Pierre Chambefort voit dans cette histoire de Philoxipe et Policrite, où la nature sert de décor, «un hommage appuyé à la pastorale, à l'*Astrée* de toute évidence, et aux romans grecs» («Les histoires insérées dans les romans de Madeleine de Scudéry : *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653)», dans *Les Genres insérés dans le roman*, p. 290). Dans ce même esprit, Michel Baridon souligne que pour ce roman, Scudéry a recours à «tous les thèmes de la pastorale galante, ce qui lui ouvre le monde des prés, des bois et des jardins» (*Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, R. Laffont, 1998, «Bouquins», p. 765). Il ne faut toutefois pas voir là la totalité des espaces qu'elle exploite dans *Le Grand Cyrus*. Elle n'oublie pas les forêts, les montagnes, les bords de mer, ce qui lui permet de sortir des sentiers battus de la galanterie.

[56]Si l'amant souhaite rester dans l'espace de l'amante, celle-ci, en contrepartie, ne prend plus plaisir à la tranquillité naturelle, comme le confesse Policrite : «Ma Sœur [Doride], luy disoit elle un jour, que vous estes heureuse en comparaison de moy, de pouvoir encore prendre plaisir à la promenade; à cueillir des fleurs; au chant des Oyseaux; & au murmure des Fontaines : & de n'estre pas reduite au point de vous pleindre de trop de bonne fortune» (II, 3, 611-612).

[57]«Mais adorable Policrite, reprit [Philoxipe], pour qui la reservez vous, cette glorieuse affection que vous dites cruellement que je ne possederay jamais? À ces mots Policrite rougit; & baissant les yeux avec beaucoup de modestie, Je la reserveray, luy dit-elle, pour nos Bois, pour nos

caractérisé par la présence-absence de cette dernière, comme en témoigne la judicieuse coordination de déterminants possessifs à la première personne du singulier. À travers et dans l'espace de nature, les amants aujourd'hui séparés se retrouvent à proximité l'un de l'autre.

2.1.2. Regard sur la campagne : rêverie et regard sur soi

De fait, parce qu'elle se montre propice au «recueillement», la campagne paraît aussi l'espace du silence où l'esprit erre, l'espace de la rêverie. Si, l'«[u]n des biens les plus précieux qu'apporte le calme de la nature est le bonheur de pouvoir "rêver"», Joseph Pineau précise qu'en fait, «pour rêver "il faut être aux champs"[58]».

Du haut de son balcon surplombant la plaine, le regard flottant sur ce vaste espace qui appelle sa rêverie, Mandane, prisonnière du roi d'Assirie, laisse son esprit vagabonder quelque temps. Elle s'imagine voir les troupes de son père, venues pour la libérer. Toutefois, la réalité la rattrape et lui fait constater stoïquement :

> la solitude & le silence qui regnent dans toute cette vaste Plaine, que nous découvrons confusément, à travers l'obscurité de la nuit, me disent assez que mes Deffendeurs n'y sont pas : & nous n'y voyons enfin, à la sombre clarté des Estoiles & de la Lune, que ce grand Fleuve & des Arbres. (II, 2, 443)

L'énumération de ces quelques éléments du décor traduit une atmosphère particulière. Cette «vaste Plaine» interpelle l'âme de Mandane en prolongeant la

---

Prez, pour nos Rochers, & pour nos Fontaines : dont je pense, Seigneur, poursuivit elle en sous-riant, que vous ne serez pas jaloux» (II, 3, 642). Cet extrait fait résonner en parallèle l'aveu amoureux de Philoxipe à Policrite quelque temps auparavant : «je vous proteste en presence des Dieux qui m'escoutent, que la passion que vous avez pour les Fleurs, pour les Fontaines, & pour l'émail de vos Prairies; n'est pas plus pure ny plus innocente, que celle que j'ay pour Policrite» (II, 3, 607). La figure féminine entretient donc une relation particulière avec la nature. Rappelons même la description que donne Philoxipe de Policrite, «de qui toutes les pensées sont innocentes, qui ne connoist pas mesme le crime; de qui le cœur n'est preoccupé d'aucune passion; qui n'aime encore que les Bois, les Prez, les Fleurs, & les Fontaines; qui ne connoist qu'à peine sa propre beauté; & qui sans doute a toutes les inclinations vertueuses» (II, 3, 600). Ce rapport «intimiste» qui unit Policrite à la nature est reconduit à travers la figure de l'amant, qui se rapproche symboliquement de celle qu'il aime à travers l'espace.

[58]Joseph Pineau, «Solitudes dans *Clélie*», dans *Les Trois Scudéry*, p. 418. On se reportera également aux observations formulées par Jean Rousset dans *La Littérature à l'Âge baroque en France* (Paris, José Corti, 1968, p. 152-153).

chambre vers l'extérieur[59]. Un rapprochement entre les états d'âme de Mandane et l'atmosphère régnant dans la plaine est sous-entendu, témoignant du fait que «[l]e paysage est une construction de l'esprit : "Le paysage est un état de l'âme" (Amiel)[60].» De façon symbolique, la solitude de cette plaine renvoie avant toute chose à celle de la figure féminine, à sa captivité. En parallèle, si la sombre clarté de la lune[61] souligne le mince espoir de Mandane de voir des troupes alliées se déployer pour elle dans la plaine, l'obscurité de la nuit rappelle son désespoir et la perte vite survenue de ses illusions lorsqu'elle constate qu'elles n'y sont toujours pas.

Par son immensité, la campagne du *Grand Cyrus* inspire des instants de rêverie qui traduisent l'intériorité de ceux qui s'y adonnent. Ce rapport à soi nouvellement instauré est encouragé par cet espace à perte de vue pour lequel toute précision spatiale est évacuée. À travers lui, le sujet scudérien semble significativement à distance du monde extérieur, loin de tout regard autre, de toute

---

[59]Pour une étude récente du concept de rêverie féminine, consulter l'ouvrage de Florence Orwat, *L'Invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, «Lumière classique».

[60]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 88 [Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, L'Âge d'Homme, 1976, 10 vol., tome II, «dimanche 31 octobre 1852», p. 295]. Dans sa *Poétique du paysage*, Micheline Tison-Braun fait aussi état de la correspondance possible à établir entre le paysage décrit et les sentiments intérieurs, faisant de ces segments de nature mis en scène un «[p]aysage-état d'âme à la description intimiste» (Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980, p. 32). Dans cet esprit, Philippe Hamon note que «la description n'est que le lieu d'un déplacement, sous forme de noms de choses, de lieux ou d'objets, de qualifications psychologiques, professionnelles ou caractérielles assignables et attribuables en dernière instance aux personnages» (*Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 105). On se reportera également à la troisième partie de l'ouvrage d'Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle*, p. 374-406.

[61]L'oxymoron «sombre clarté» suggère l'idée du «voir sans voir» : Mandane imagine les troupes de Ciaxare dans la plaine, voit qu'elles n'y sont pas, et pourtant elles approchent, comme le lui annonce le roi d'Assirie au matin : «le Roy vostre Pere secouru par le Roy de Perse a mis ses Troupes en campagne, & qu'il est sur les rives du fleuve du Ginde pour venir à nous : & c'est, Madame, ce qui m'a fait haster de me mettre en estat de me deffendre» (II, 2, 445). Si Sherrie L. Saive-Hawkins conclut que «l'espoir et le rêve de la nuit s'évanouissent à la lumière du jour» («L'imagerie de la lumière et des ténèbres dans le *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXIII, n° 2, 1985, p. 35), dans le présent cas, la venue du jour semble plutôt réaliser les souhaits de la captive.

parole autre, attentif à ses monologues intérieurs et ses soliloques[62], à l'instar d'Otane qui quitte la ville pour la campagne après avoir reçu de Ciaxare le gouvernement d'un territoire grâce à l'intercession de son rival Aglatidas :

> Apres avoir passé la nuict dans des agitations inconcevables, à ce qu'il [Otane] a conté depuis, dés que le jour parut il monta à cheval sans revoir Amestris, & s'en alla à la campagne, pour esviter la rencontre du monde, n'estant pas encore bien resolu de ce qu'il vouloit dire : car pour ce qu'il vouloit faire, cela n'estoit pas douteux : & il auroit plustost choisi la mort, que d'accepter ce qu'Aglatidas avoit obtenu pour luy. / [Il] y vint des Deputez des principales Villes de son Gouvernement croyant l'y trouver : qui aprenant qu'il estoit aux champs, y furent pour s'aquiter de leur commission. Mais il ne les voulut pas recevoir; leur faisant dire qu'il n'acceptoit pas ce qu'on luy avoit donné. (IV, 2, 284 / 286)

Partir sans revoir personne, c'est d'ores et déjà privilégier la distance qui, elle, prohibe toute perturbation venue de l'extérieur. N'ayant revu ni parlé à personne à son départ, Otane pénètre ainsi dans un espace particulier où il peut, seul, remettre de l'ordre dans son esprit. En fuyant la société, le jaloux misanthrope refuse ainsi pour un temps toute conversation, toute entrevue, attentif à lui seul.

2.1.3. L'isolement de nature, une question d'habitude

Habituellement, les retraites à la campagne décidées par les personnages du *Grand Cyrus* sont temporaires et de courte durée. Il arrive néanmoins que ces périodes d'isolement perdurent, apparaissant à quelques-uns comme un nouveau

---

[62]Le monologue intérieur peut apparaître sous la forme du style direct et indirect. Néanmoins, «le dénominateur commun de cette structure [reste] la descente dans une psychologie, dans l'univers intérieur. Tout le siècle est sensible à cette intériorisation de l'aventure», précise Marie-Jeanne Durry dans une analyse du monologue tel qu'il est exploité dans *La Princesse de Clèves* («Le monologue intérieur dans *La Princesse de Clèves*», dans *La Littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Actes du colloque de Strasbourg (avril 1959), Paris, PUF, 1961, «Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisées», p. 88). Françoise Gevrey définit même ces types de discours comme un «examen de conscience» («*Clélie* et *La Princesse de Clèves*», *XVII^e siècle*, vol. CLXXXI, n° 4, octobre-décembre 1993, p. 649), alors que Jean Rousset en parle comme du «modèle formel de toute réflexion de soi sur soi» (Jean Rousset, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, p. 48). Pour une étude plus substantielle du sujet, on se reportera à l'ouvrage de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Paris, Seuil, 1981).

mode de vie auquel ils se plient de bon gré. L'histoire de Parthénie en est particulièrement révélatrice. Aimée depuis toujours pour sa beauté, de cet amour qui s'étiole avec le temps, Parthénie décide de quitter le monde suite au décès de son mari afin de ne plus tomber dans le piège des fausses passions[63]. La solitude agreste devient sa cache, devient une manière de vivre, devient non moins qu'un lieu. Dans cet univers clos de campagne, Parthénie reste inaccessible, invisible aux autres : «elle regarda sa Solitude, comme un lieu où elle devoit vivre & mourir, & aporta autant de soin à cacher sa beauté, que les autres en aportent à monstrer la leur» (VI, 1, 120). Dans cette (imprécise) retraite, déserte, où elle accepte de «mourir au monde, au seul monde qui soit, c'est-à-dire la cour[64]», Parthénie se divertit en solitaire :

> La lecture; la promenade; & la conversation de ma Sœur, qui ne la voulut point abandonner, furent ses plus grands divertissemens : le Prince Philoxipe, Policrite, & Doride, la visitoient quelquesfois, mais c'estoit assez rarement : n'estant pas possible à ceux qui sont engagez dans la Cour, de la pouvoir quitter souvent. Parthenie s'occupoit aussi à rendre sa prison agreable, en faisant peindre des Apartemens, & faire des Jardins. (VI, 1, 120)

Cet espace de nature qu'occupe Parthénie s'oppose directement à l'espace de société où évoluent Philoxipe et Policrite : la première y est là face à elle-même, les derniers existent à la cour pour et sous le regard d'autres. Sont ainsi mis côte à côte deux types de «captivité». Entre les mondanités de cour et l'isolement propre à la campagne, une

---

[63]«Il y eut mesme encore un homme de haute qualité, qui l'aima [Parthénie] sans l'aimer long-temps : de sorte qu'elle vint à estre si rebutée du monde & de la Cour, qu'elle ne les pouvoit plus endurer : [...] de sorte que pour se delivrer de tant d'importunitez à la fois, elle retourna chercher la Solitude. Elle ne voulut pas mesme aller à Salamis, mais à la Campagne : & comme elle aimoit tendrement une Sœur que j'ay, qui s'apelle Amaxite, elle la pria de vouloir luy aider à s'accoustumer au Desert» (VI, 1, 113). Ce passage oppose société et solitude, cour et désert. Pour d'autres personnages scudériens, le désert n'est pas sans charmer, au-delà des rigueurs qu'il impose. Il symbolise alors «le calme intérieur que l'introspection en lieux inhabités, campagnards, ne manque pas d'apporter en récompense» (Jacques Barchilon, «Le désert, l'engagement et la retraite à travers Descartes, Pascal, Racine, La Fontaine et les dictionnaires», dans *Pascal, Corneille : désert, retraite, engagement*, J.-Jacques Demorest et Lise Leibacher-Ouvrard (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, PFSCL, 1984, «Biblio 17», p. 198-199). Dans *Clélie*, Mérigène s'y plaît sincèrement : «il demeura dans son aimable désert, et continua d'y mener une vie tranquille et douce, qui avait ses charmes et ses plaisirs» (troisième partie, p. 490).

[64]Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, p. 59.

barrière s'érige : en privilégiant le refuge naturel à la sphère sociale, Parthénie n'est plus vue de personne. Elle se retrouve au centre d'un espace qui se referme sur lui-même grâce à ces constructions qui s'élèvent autour (appartements et jardins) et reconduisent l'attention sur la figure féminine.

À la suite de ces longs intermèdes d'éloignement, lorsque les personnages du *Grand Cyrus* reviennent dans le monde, ils paraissent souvent différents, changés. L'habitude de la solitude, du silence, semble les avoir marqués. Un long séjour à la campagne devient donc un prétexte pour prendre de nouvelles habitudes, pour se montrer autre, comme le laisse entendre Amestris alors qu'elle suggère à son mari de quitter la ville, lui qui souhaite la voir mener une existence sévère de recluse :

> je crois que ce ne seroit pas mal fait de faire un voyage à la campagne; afin qu'à mon retour je reprenne ma solitude, sur le pretexte de m'y estre accoustumé aux champs. [...] sans qu'Amestris allast dire adieu à personne, elle s'en alla aux champs : avec intention, si elle le pouvoit, de n'en revenir de tres long-temps : tant pour joüir en repos de la solitude, que pour cacher autant qu'elle pourroit la bizarrerie de son Mary[65]. (IV, 2, 262)

En proposant de se retirer aux champs, Amestris brise le lien avec son cercle, curieux d'éclairer ses motivations[66]. Sa décision de ne saluer personne lors de son départ instaure *ipso facto* une séparation entre elle, qui s'isole dans le silence, et la société de conversation qu'elle quitte. Cette absence de précision quant à l'emplacement de la retraite fait comprendre comment les confidences d'Amestris à Ménaste y seront gardées sous le sceau du secret, ne pouvant être connues que d'elles seules, et non pas même du lecteur : «Amestris avoit la liberté de parler avec sa chere Menaste & de s'entretenir quelquesfois d'Aglatidas» (IV, 2, 263). À son retour de la campagne, réel

---

[65]Prenons également l'exemple de Léontidas qui confesse à Cyrus sa jalousie envers Alcidamie, sa maîtresse, même lorsqu'il avait la chance de pouvoir l'épouser : «je la trouvois logée trop prés de quelques-uns de ses anciens Amans : & je me preparois à la mener à la Campagne dés que je l'aurois espousée» (X, 2, 611).

[66]La privation volontaire de toute compagnie soulève l'inquiétude et éveille les soupçons : «Otane [fut] surpris de voir le peu de repugnance qu'avait Amestris à se priver de la conversation de tant d'honnestes gens» (IV, 2, 262). Otane tentera par tous les moyens de percer le mystère de l'étrange attitude de son épouse.

espace de transition, Amestris pourra se montrer animée par un goût nouveau pour la solitude et imprégnée par la mélancolie[67]. C'est alors au moyen des données spatio-temporelles qu'est interprété ce changement d'attitude : l'éloignement vécu un certain temps par Amestris porte en lui la raison de cette métamorphose[68]. Dans cette aire d'isolement, elle peut secrètement apprivoiser sa douleur amoureuse, s'y abandonner, en entretenant le souvenir d'un amant qu'elle aime toujours mais dont elle est à jamais séparée. Jamais, toutefois, «l'amour n[e] fait [...] tort au devoir[69]», ni à celui d'Amestris, ni à celui de combien d'autres figures féminines scudériennes.

En fait, parce qu'elle est vaste et que ses limites restent indéterminées souvent, la campagne, telle une cachette naturelle, devient dans *Le Grand Cyrus* l'espace paradigmatique du secret tenu à distance[70] : elle incite au repli sur soi, elle permet les manifestations extérieures d'intériorité, elle tente de consoler des

---

[67]Pour une synthèse sur le sujet, lire l'ouvrage de Patrick Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque* (Paris, Klincksieck, 2003, «Le génie de la mélancolie»).

[68]Nous observons un phénomène semblable dans l'histoire de Sapho. Alors que Phaon est exilé de Mytilène, elle se réfugie à la campagne. Affligée par la longue absence de son amant, la maîtresse se transforme lentement. Revenue à la ville quelque temps après, elle est différente : «la conversation chez Sapho ne fut plus aussi divertissante qu'elle estoit autrefois : parce qu'elle estoit si melancolique, qu'elle fuyoit autant que la bienseance le luy permettoit, toutes les occasions de plaisir : joint que toute cette aimable & belle Troupe se trouva bien-tost separée» (X, 2, 585).

[69]Saint-Marc Girardin, «La *Clélie*», dans *Cours de littérature dramatique*, p. 131. L'attitude d'Amestris est «très proche de celle de l'héroïne cornélienne qui tout en avouant sa faiblesse, sait qu'elle n'y cédera pas par la haute idée qu'elle a de ses devoirs et de sa gloire» (Roger Guichemerre, «Une situation dramatique traitée par P. Corneille et Mlle de Scudéry : l'ultime entrevue entre une femme mariée contre son gré et un amant toujours cher», dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Nicole Ferrier-Caverivière (dir.), Paris, PUF, 1992, p. 396).

[70]La campagne sert d'expédient aux sentiments dévastateurs qui brisent le repos des individus. Honte, ruine et disgrâce sont donc cachées dans une vaste campagne. Le traître Artane, n'ayant pas combattu pour le roi de Pont comme il le prétend, s'exile à la campagne. Une réputation ternie, un mérite sali, une retraite forcée : «n'osa[nt] plus se montrer ny à l'Armée, ny à la Princesse, ny à Heraclée : & il s'alla cacher durant quelque temps à la campagne, où il conserva une haine estrange pour [Cyrus]» (III, 2, 489).

absences, elle favorise les rencontres interdites[71], elle autorise les visites-surprises[72]. Par conséquent, il n'est nul besoin très souvent de la décrire dans le détail; le recours aux seuls termes «campagne» ou «champs» devient significatif.

2.1.4. Une montagne, un bois : ces espaces indéfinis d'errance

À l'instar de la campagne, dont l'immensité et le décloisonnement appellent en simultané les notions de liberté et d'isolement, la montagne se définit à l'occasion de même façon. Ses sommets inaccessibles et ses routes tortueuses composent un havre de silence. Quitter une montagne, c'est alors quitter un repos intérieur en sortant d'un «espace intérieur» :

> il falut qu'Arcas fust nostre Guide, pour sortir de la Montagne, dont il avoit fort bien retenu les détours : en effet il nous en fit sortir heureusement. Pour moy [Orsane], quoy que ce lieu là soit le plus beau du monde, j'eus bien de la joye de le quitter : & je ne tournay pas tant de fois la teste pour le regarder comme fit Belesis, qui tant qu'il pût voir cette Montagne, la regarda tousjours en souspirant. (V, 2, 422)

Refuge du solitaire, de l'amant dévasté, retraite particulière bien qu'indéfinie où se terrer le temps de guérir, de mourir, de renaître[73], la montagne, quoique que fort peu

---

[71]La forêt peut aussi être propice aux entrevues secrètes. Pensons aux révélations qu'Harpage fait à Cyrus sur son passé : «Le Roy des Medes sçeut bien tost qu'[Harpage] avoit esté reçeu favorablement; & que mesme il avoit parlé au Prince dans la Forest; car depuis, quelques Persans le reconnurent, & le publierent» (I, 2, 145). Ce rappel ultérieur de l'espace de conversation dénote son importance : «Particulierement depuis le jour qu'Harpage me parla dans la Forest, j'ay souffert [plusieurs] choses» (I, 2, 150).

[72]«[Amestris] me [Aglatidas] conta encore, comment la querelle que j'avois avec Megabise, avoit hasté sa bizarre resolution : qu'apres ayant disparu, & Anatise s'en estant allée aux champs en mesme temps, elle avoit pensé que ce voyage estoit concerté, & qu'enfin ayant dit à ceux qui luy parloient tous les jours d'Otane, qu'elle estoit resoluë de l'espouser pourveû que l'on ne fist pas trainer la chose en longueur» (I, 3, 575). Ce passage est construit de manière parallèle à celui où Otane soupçonne Amestris d'avoir des rencontres secrètes avec Aglatidas à la campagne. Les champs deviennent, par leur étendue, l'espace du complot, des dissimulations et des tractations secrètes (IV, 2, 272-275).

[73]Mazare se réfugie au Mont Noir, nouveau Golgotha, pour y mourir après le naufrage de Mandane, ne pouvant se pardonner d'être responsable de sa mort. Orsane, qui le retrouve, lui apprend qu'elle est toujours vivante. Mazare accepte alors de retourner dans le monde pour aider Cyrus à délivrer Mandane, captive du Roi de Pont. En ressuscitant de la sorte, il se résout à agir pour le seul bien de Mandane, en faisant abstraction de ses propres sentiments pour elle.

présente dans *Le Grand Cyrus*, doit être considérée non en fonction de ce qu'elle donne à voir, mais plutôt de ce qu'elle représente.

Toutefois, c'est d'abord à l'image de la forêt que peut être associée la notion d'errance, une forêt qui vraisemblablement métaphorise le for intérieur : «le héros pénètre dans la forêt — la forêt de ses pensées — pour s'éprouver[74]». Ce vaste espace boisé offre à l'individu un abri, «là où les regards ne pénètrent pas. Ne se sentant pas observé, il peut enfin s'abandonner à lui-même, sous l'œil indifférent de la végétation[75].» Souvent, d'ailleurs, le bois prolonge de l'extérieur un intérieur, comme la maison, devenant un cabinet naturel. C'est là que le prince Artibie, bouleversé à l'annonce du décès d'une maîtresse qu'il croyait ne plus aimer, se retire :

> Je le regarday alors sans luy rien dire : puis le quittant brusquement, je m'esloignay de la Compagnie l'esprit fort troublé, & sans sçavoir moy mesme ce que je sentois. Je souffris pourtant beaucoup : & je fus me perdre dans un Bois qui estoit derriere la maison où j'estois, afin que Polimnis ne me peust trouver s'il me cherchoit. Je fus donc plus d'une heure en un estat que je ne vous sçaurois representer : Mon ame estoit affligée : mon cœur estoit sensiblement touché ; & ma raison mesme ne s'oposoit pas au trouble de mon esprit. [...] le desespoir s'emparoit si fort, que je n'estois plus Maistre de mes actions. Je m'apercevois sans m'en pouvoir empescher, que je marchois tantost viste, tantost lentement; je me taisois en m'arrestant : je parlois apres fort haut, quoy que je fusse seul : il y avoit des instans où je pleurois avec amertume & avec abondance : & il y en avoit d'autres où j'avois le cœur si serré, que je ne pouvois pleurer. (III, 1, 237-238)

Faisant état du rapport dichotomique entre espace public et espace particulier, cet extrait met l'accent sur l'adéquation entre solitude, éloignement et retour au calme. C'est ce qui fait d'ailleurs qu'«une même marche [a] un sens visible et invisible, c'est qu'en changeant de lieu on se change[76].» Par-delà l'opposition signalée entre le «je», employé «pour rendre sensible au lecteur un point de vue qui ne soit pas celui de

---

[74]Andrée Corvol, «La forêt», dans *Les Lieux de mémoire*, volume 1, p. 677.

[75]Torsten O. Enge et Carl F. Schroër, *L'Architecture des jardins en Europe 1450-1800. Du jardin de la villa de la Renaissance au jardin paysager à l'anglaise*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1990, p. 32

[76]Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, p. 45.

l'universel témoin[77]», et la compagnie, le texte traduit le particulier d'une intériorité qu'Artibie veut éclairer pour la maîtriser. S'enfonçant dans «un Bois» (l'article indéfini souligne la mise à distance du sujet à l'égard des autres), Artibie recherche un endroit (intérieur) où personne ne peut venir le déranger. Annexe de la maison-sphère sociale, le bois devient l'espace clos et couvert de la retraite[78]. Le positionnement du bois derrière la maison fracture d'ailleurs l'espace en deux : un espace social et civil (de la compagnie) et un espace naturel et sauvage (de l'individu dévasté) où le sujet perd tout contrôle (notamment de ses pas). L'expression «[s]e perdre dans un Bois» témoigne d'une superposition éclairante entre, d'une part, l'espace physique (s'égarer) et, d'autre part, le trouble intérieur ressenti (conduisant à la «folie»[79]) : pour se retrouver, le sujet doit d'abord se perdre, errer dans un espace imprécis favorable à la découverte de soi[80]. Le verbe «je m'apercevois [...] que», tout en concentrant l'attention sur le seul sujet, renvoie l'image d'une conscience qui refait connaissance avec elle-même : «je voulus pourtant me persuader, que perdre celle qui m'avoit maltraitté & que je haïssois, estoit plustost un bonheur qu'une infortune : Mais helas [...] ma haine finit, & mon amour recommença» (III, 1, 237). Pas à pas, la vie intérieure s'éclaire, s'apaise; les larmes succèdent aux plaintes.

L'errance est d'ailleurs une activité qui dénote une agitation le plus souvent masculine : le sujet se promène, ne sachant pas très bien où il va. À titre d'exemple, si Amestris s'isole avec Ménaste, sa confidente, dans un intérieur indéterminé, Otane,

---

[77]Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, p. 30.

[78]Si Catherine Louise Barry a montré que le parterre constituait le prolongement de la maison à l'extérieur (*Reflections of Versailles*, p. 38), nous soutenons l'idée suivant laquelle le bois en est également le prolongement mais complémentaire cette fois, par son caractère sauvage et non civilisé.

[79]«L'excès d'humeur noire de l'ancienne médecine, et même le "soleil noir" qu'à certaines conditions cet excès allume dans l'esprit, autant de manières de décrire des expériences d'*estrangement*, d'arrachement au paysage familier. On ne sait plus où l'on est ni qui l'on aime : on ne sait donc plus qui l'on est», écrit Marc Fumaroli au sujet de l'amour («La mélancolie amoureuse et ses remèdes. Classicisme français et maladies de l'âme» dans *La Diplomatie de l'esprit*, p. 438).

[80]Monique Vigouroux a mis en lumière le fait qu'au XVII[e] siècle, «abandonner le monde, c'est aux yeux de certains esprits parmi les plus éclairés, le moyen de se retrouver» (*Le Thème de la retraite*, p. 151). C'est dans cette optique qu'Artibie doit se perdre dans un espace à lui.

quant à lui, va marcher au cœur de la forêt : «comme ils furent arrivez au lieu où ils vouloient aller, Amestris eut un peu plus de repos; parce qu'Otane alloit ordinairement passer ses chagrins à se promener dans un grand Bois qui est derriere sa maison» (IV, 2, 263). Les sphères particulières intérieure et extérieure remplissent donc une fonction similaire associée aux manifestations d'intériorité (verbales ou gestuelles). Dans cet espace sombre et vaste qu'est la forêt, Otane entretient une jalousie féroce, excitée par son imagination. Sous une lumière «tamisée» (ombragée), peu de claires vérités! Il en est de même de Mazare qui, réfugié au Mont Noir après son naufrage et celui de Mandane, trouve dans le bois un espace où laisser vagabonder ses tristes angoisses : «le Prince Mazare erroit dans le Bois, plustost qu'il ne s'y promenoit : le desordre de son esprit estant si grand, qu'il le communiquoit à ses pas : & faisoit qu'au lieu de s'aller promener loin de la Grotte, il y revenoit sans en avoir le dessein» (V, 2, 416). Cette forêt qui s'ouvre favorise aussi bien l'errance du corps que celle de l'esprit.

Retenons de ces évocations imprécises d'espaces de nature dans *Le Grand Cyrus* que la solitude et le silence qu'elles suggèrent ne requièrent pas de plus amples détails pour être sentis. Elles seules suffisent à camper le sujet au cœur d'une solitude où seul le confident peut y être aussi, étant lui-même «the soul of discretion[81]». Ancré dans cet éloignement, le sujet voit émerger la profondeur de réflexions nouvelles et de passions refoulées, ce qui déjà annonce la fonction première de la sphère particulière, à savoir la connaissance de soi. Ces refuges — «je retrouveray du moins

---

[81]Elizabeth Woodrough, «The Fidelle Confidens and the Grand Roman», *Seventeenth Century French Studies*, n° 6, 1984, p. 32. Pour les confidences partagées dans *Cyrus* comme dans *Clélie* ou les *Conversations*, «la parole en effet n'est pas seulement tournée vers l'autre. Elle permet aussi l'expression d'un sujet qui cherche à se dire, à se construire à travers son discours. Toute activité de langage suppose ainsi, de la part de chaque interlocuteur, une écoute double de sa propre parole : une écoute bien évidemment dirigée vers l'autre, dont on anticipe la réception, l'interprétation, mais également auto-centrée, dans un processus global de réflexivité» (Delphine Denis, *La Muse galante*, p. 111). Bernard Beugnot ajoute que «l'idéal de la vie retirée appelle aussi le ton feutré, les registres apaisés, la complicité tacite du dialogue entre amis pour rendre par la parole cet atticisme de l'âme loin du monde et du bruit» (*Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 74).

tousjours ma Grotte & mon Desert[82]» (V, 3, 510), signale Mazare — importent dans la mesure où ils offrent ce que les espaces de société ne peuvent dispenser, un espace à soi, pour soi.

2.2. Construction d'un décor d'intériorité : les lieux-cabinets naturels

La nature du *Grand Cyrus* s'étend loin, au loin. Elle se fait campagnes, montagnes, mers et forêts. Toutefois, à l'occasion, ces grandes immensités se morcellent, car en fait, au cœur de ces différents espaces nichent de petites «sphères» particulières, de réelles enclaves, où les personnages s'immiscent pour s'isoler. Ce ne sont pas tant les espaces de nature en eux-mêmes qui, dans ces divers contextes, remplissent un rôle significatif, mais plutôt leurs composantes qui semblent construire ici et là des lieux-retraites, des lieux-cabinets.

2.2.1. Cet univers de rochers : de l'extérieur vers l'intérieur

Dans l'œuvre de Scudéry, une place-clé est accordée aux rochers qui s'incrustent dans les espaces de nature. Leur présence crée dans la narration un effet de clôture : ils bloquent le regard, orientent et balisent les déplacements, structurent l'espace de telle sorte que le sujet y est comme dans un «intérieur» naturel. L'individu s'y trouve entouré, enfermé, à l'étroit, dans un creux ou mené au sommet. La sphère particulière se cisèle progressivement.

---

[82]Le sujet, seul, vit en symbiose avec l'espace, d'où l'image évocatrice du désert (*deserere* qui implique une coupure, une séparation, une distanciation). Nicole Boursier écrit : «tandis que celui qui se "retire" ou se "rétracte" manifeste son désir de s'enfermer, voire de se protéger, le "déserteur", lui, tend à sortir pour gagner des lieux ouverts, non habités, parfois sauvages» («Des déserts classiques et de quelques ermites» , dans *Pascal, Corneille : désert, retraite, engagement*, p. 207). Selon Monique Vigouroux, «au XVII[e] siècle, le mot *désert* désignait de manière courante un lieu abandonné, une retraite solitaire, et ceci très conformément à son étymologie puisque le verbe latin *desero* signifie "abandonner", "délaisser"» (*Le Thème de la retraite et la solitude*, p. 113). Elle poursuit ainsi : «c'est l'influence de Port-Royal qui permet de mieux situer ce mot [désert]. Il ne faut pas oublier que la retraite dans le désert était un des thèmes les plus chers aux familiers du monastère. Les jansénistes avaient contribué à répandre à cette époque la spiritualité des Pères du désert» (p. 116). Par ailleurs, l'érémitisme occidental (anachorètes) se trouve souvent associé à l'image de la forêt-désert. On lira à ce propos Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, p. 59-75.

2.2.1.1. Par-delà ce mur de roc, au-delà de cette barrière naturelle

La sphère particulière, en marge des regards et discours critiques, se donne comme le prolongement de la sphère publique, telle une dépendance délimitée par elle. Par conséquent, l'image du mur sert à élever, entre deux univers distincts bien que concomitants, une barrière physique. De même en est-il des espaces naturels compartimentés par certaines cloisons rocheuses.

Synthétiquement défini, le mur est une barrière plus ou moins élevée servant souvent à scinder l'espace entre un intérieur et un extérieur. Le sujet peut être *intra muros* ou *extra muros*, un positionnement qui implique un rapport à soi et aux autres spécifique : derrière le mur, le sujet se dérobe à la vue d'autrui. Le mur véhicule donc à lui seul l'idée du refuge, du caché (tout en désignant le caché de l'être, cet «autre côté d'une présence[83]»). Pour cette raison, Solon choisit de «cloîtrer» sa fille Policrite dans un espace entouré de hauts rochers :

> [Philoxipe] marcha, & arriva en un petit Vallon, scitué entre des pointes de rochers; desrobé à la veuë du monde; & tout propre en effet à cacher un Thresor infiniment precieux. Il y a au fond de ce petit Vallon, une Prairie fort agreable : & sur le panchant de ces Rochers, un petit Bois de Mirthes & de Grenadiers Sauvages, meslez de quelques Orangers. Au pied de ce petit Bois est une Maison fort basse, mais assez bien entretenuë. (II, 3, 594)

L'effet de muraille est notoire dans ce passage alors que le point de vue se rétrécit progressivement à mesure qu'avance Philoxipe, et ce, suivant une perspective ralentie qui rapproche ce dernier du point d'arrivée, de la maison, de Policrite[84]. Derrière les

---

[83]Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, p. 10.

[84]La perspective ralentie s'oppose à la perspective accélérée telles qu'expliquées par Michel Baridon. Si l'horizon se suit au haut de la feuille : une perspective ralentie (pouvant être schématisée ainsi ▲) fait converger des lignes initialement divergentes ce qui a pour conséquence de créer un effet de rapprochement à l'égard de ce qui est loin de l'observateur; la perspective accélérée (qui peut être illustrée de manière inverse, soit comme ceci ▼) fait diverger des lignes initialement convergentes de manière à mener le regard aussi loin que possible ce qui crée un effet d'éloignement vers l'infini («Le paysage, les jardins et l'optique : quelques jalons», dans *Le Paysage. Territoires d'intentions*, Ph. Poullaouec-Gonidec, Michel Gariépy et Bernard Lassus (dir.), Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 17-33).

rochers, le *locus amœnus* se profile dans toute sa splendeur[85], lieu de sérénité naturelle et, parallèlement, d'un amour latent. C'est au «fond[86]» du vallon, au pied du petit bois, que Philoxipe aperçoit la maison où celle qu'il aime habite secrètement. Jacqueline Plantié établit même un heureux rapprochement entre cette histoire et la *Mathilde* de Scudéry :

> [c]ette heureuse vallée est liée aux pures amours : de Laure et de Pétrarque, d'Alphonse et de Mathilde, de Philoxipe et de Policrite. Amours constantes, amours fidèles, placées sous le signe de la sage Vénus Uranie, non de Vénus Anadyomène. Vaucluse, *vallis clausa*. C'est la vallée fermée, le "jardin clos" de l'amour. Mlle de Scudéry a toujours cru que l'amour a son secret — *secretum* — et qu'il aime à se cacher, pour s'y préserver, dans la solitude, la retraite, l'endroit écarté — autre sens du mot *secretum*.[87]

Endroit «protégé» donc, il symbolise la passion secrète de Philoxipe et cet «abandon au libre flux des pensées et des sensations[88]». En opposition à la hauteur sous-

---

[85]Concernant ce topos de la littérature, nous renvoyons à l'étude d'Ernst Robert Curtius, qui précise que «depuis l'époque impériale jusqu'au XVI[e] siècle, [*le locus amœnus*] est le thème principal de toute description de la nature. C'est, nous l'avons vu, une "tranche" de nature belle et ombragée; son décor minimum se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau. À cela peuvent s'ajouter le chant des oiseaux et des fleurs. Le comble sera atteint, si l'on y fait intervenir la brise» (*La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, volume 1, Paris, PUF, 1956, p. 317). Il ajoute que ce paysage idéal, hérité de la poésie grecque et de la poésie virgilienne, est devenu un cliché de la description paysagère. On consultera aussi l'ouvrage d'Isabelle Trivisani-Moreau *Dans l'empire de Flore* (p. 129 et suivantes) où il est question du topos du lieu agréable, et à l'article d'Eva Kushner, «Le rôle structurel du "locus amœnus" dans les dialogues de la Renaissance», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 34, mars 1982, p. 39-57.

[86]Benedetta Papasogli explique le sens du terme «fond» comme «le lieu à la fois présent et soustrait, intérieur et hors d'atteinte, enveloppé dans les voiles du secret, et plus il s'éloigne plus il s'identifie au centre. Un lieu d'essences, d'origines; une suggestion de solidité s'y associe, de permanence, et, nous ajoutons, un symbolisme de la nudité : on imagine le fond nu, comme la terre et le visage, ou comme le désert et le cachot» (*Le "Fond du cœur"*, p. 38).

[87]Jacqueline Plantié, «Hauts lieux de Provence dans *Le Grand Cyrus*», p. 133. Elle poursuit plus loin : «[Mlle de Scudéry] a beau nous présenter des amoureux prolixes, elle pressent, au-delà de toutes paroles, une paix, un silence essentiels à la communication des êtres. C'est pourquoi elle situe l'amour heureux dans l'écrin de Vaucluse, vallée délicieuse, transférée de surcroît au sein d'une île privilégiée, celle de Vénus. L'isolement insulaire et l'influence de la déesse [...] viennent accentuer la signification de Vaucluse, paradis de l'honnête amour» (p. 134).

[88]Bernard Beugnot, «L'imaginaire de la retraite : tradition et invention d'un mythe», dans *La Mythologie au XVII[e] siècle*, Louise Godard de Donville (dir.), Nice, Centre méridional de rencontres sur le XVII[e] siècle, 1982, p. 12.

entendue des rochers qui ceinturent le lieu, le positionnement dans ce berceau naturel de la maison récupère l'attention du sujet par sa situation en profondeur, telle une grotte[89]. Le sujet est alors simultanément entraîné dans une descente géographique et sentimentale (intérieure).

Dans une certaine mesure, les rochers du *Grand Cyrus* tiennent les marcheurs en captivité. Par exemple, au bout d'un chemin balisé par les rochers du Mont Noir, Mazare et Bélésis, deux amants mélancoliques, trouvent un refuge où mourir paisiblement. Captifs de cette étroite voie construite par cette cascade de rochers qui cernent l'espace, les deux personnages découvrent en fin de parcours, au sommet, la grotte, ce «lieu initiatique et secret, avatar de la *selva oscura* de Dante [qui annonce] [u]n clivage [...] entre les espaces, l'extérieur et l'intérieur, le public et le privé[90]». Environnés par la pierre, les personnages voient leur mouvement limité et leur regard arrêté. Ils semblent piégés dans ce labyrinthe «circulaire» aux allures hostiles que l'on découvre au rythme de la marche d'Orsane[91] :

> jugeant plus aisé de retourner sur [s]es pas, & de repasser par des endroits qu['il] creû[t] devoir bien reconnoistre, que de poursuivre une route qui [lui] estoit inconnuë, & où aparemment, [il] ne rencontroi[t] personne; [il] rebroussa[...] chemin, & [il] marcha[...] en effet quelque temps par les mesmes endroits où [il] avoi[t] passé. Mais estant arrivé en un lieu où il y a plusieurs sentiers peu battus, [il se] trompa[...] : & prit point du tout celuy par où [il] estoi[t] venu. [Il] marcha donc fort longtemps en tournoyant, croyant toujours qu['il] alloi[t] fort bien [...] [il] avançoi[t] tousjours chemin : ayant beaucoup d'impatience d'estre hors d'entre ces Rochers. (V, 2, 396-397)

---

[89]La maison, dans cette optique, devient le reflet de l'intimité. Catherine Laroze écrit :«On dit parfois qu'elle est "blottie" dans la terre. Elle semble concentrée sur elle-même. Vivant exclusivement au sein de son intériorité comme si sa vie était toute intérieure et repliée» (*Une histoire sensuelle des jardins*, p. 151-152).

[90]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 1-2.

[91]Instantanément, le labyrinthe s'ouvre devant les yeux d'Orsane, secoué par «la crainte qu['il] avoi[t] de [s]'esgarer de telle sorte dans les divers détours de cette affreuse Montagne» (V, 2, 396). Dans ce décor immuable, le sujet peut facilement se perdre : «[Orsane] en pri[t] un autre [chemin] qui [l]'engagea si avant dans les détours de cette grande & prodigieuse Montagne [...], qu['il] ne pu[t] jamais trouver les moyens de [s]'en retirer» (V, 2, 396). Une volonté supérieure guide ses pas vers un lieu solitaire et isolé, révélé par la bonne Fortune, et qui suscite la surprise, Mazare se demandant comment Orsane «[avoit] pû trouver son Desert» (V, 2, 405).

Orsane s'enfonce dans un espace à la limite concentrique forçant un déplacement circulaire lui-même lié à l'idée d'errance. Ces rochers qui s'entrecroisent forment un treillis au-delà duquel il ne voit rien, ce qui contribue à créer une atmosphère de resserrement inquiétante. Si la marche de Mazare et de Bélésis au Mont Noir n'est pas décrite dans le texte, celle d'Orsane la reproduit : ils ont tournoyé sur eux-mêmes, leurs pas témoignant de leur confusion intérieure. En contrepartie d'un espace caractérisé par «l'excessive hauteur des pointes de Rochers qui s'eslevent les unes sur les autres» (V, 2, 396), les personnages qui s'y aventurent semblent rétrécir, presque écrasés par le gouffre, apparaissant seuls au monde. L'image du désert, qui attire les âmes meurtries[92], transparaît alors en filigrane parce qu'«['il] n'y voyoit rien de vivant, qu'une quantité fort grande d'une espece de petites Bestes sauvages» (V, 2, 396). En fait, l'isolement extrême auquel aspirent les deux amis[93] n'est autre que la mort, déjà annoncée par la présence des bêtes sauvages[94].

Si, tels des murs, les rochers permettent ou interdisent de voir au-delà, ils anticipent fréquemment la découverte de l'inattendu. Dans cette perspective, les rochers font à l'occasion figure de «coffre au trésor». L'opposition entre une élévation rocheuse et un faible relief adjacent ébauche d'ailleurs significativement l'image du

---

[92]Marie-Christine Pioffet, «La forêt dans l'imaginaire baroque», dans *Locus in fabula*, Nathalie Ferrand (dir.), Louvain, Éditions Peeters, p. 375.

[93]C'est inspiré par l'oracle, après la mort présumée de Mandane, que Mazare se retire au Mont Noir pour y trouver une certaine consolation, qu'il imagine être la mort : «J'y vins donc, [dit Mazare à Orsane], & je creus d'abord que la consolation que le Ciel m'avoit promise estoit la mort : car ayant passé un jour & demy dans ces montagnes sans trouver personne, je ne doutay point du tout que je n'y deusse bientost mourir» (V, 2, 410).

[94]Rappelons le passage où Harpage doit faire mourir Cyrus bébé en le conduisant dans la montagne où on espère que les bêtes sauvages le dévoreront : «Astiage fit prendre [Cyrus] par Harpage son confident, avec commandement de l'exposer sur quelque Montagne deserte, ou dans quelque affreuse forest [...]. [Harpage] le remit entre les mains d'un Berger appellé Mitradate, qui demeuroit au pied des Montagnes [...]. Ce n'est pas que cette pauvre Mere, qui se nommoit Spaco, n'eust quelque peine à se resoudre, de mettre le corps de son fils en estat d'estre devoré par les bestes sauvages [...] ne pouvant ressusciter son Enfant, elle voulut du moins conserver celuy de quelque Personne de haute condition» (I, 2, 122-123). On nous présente quelques lignes plus loin le lieu où demeurent Mitradate et Spaco : «toute cette partie de la Medie qui regarde les Aspires, est extrémement montagneuse, & couverte d'espaisses forests, qui sont toutes remplies de Bestes sauvages, jusques à cette grande Plaine qui la borne de ce costé là» (I, 2, 124).

«coffret naturel». Pensons aux propos de Philoxipe lorsqu'il aperçoit une ouverture entre les rochers :

> [Philoxipe] marcha, & arriva en un petit Vallon, scitué entre des pointes de rochers; desrobé à la veuë du monde; & tout propre en effet à cacher un Thresor infiniment precieux. [...] Au pied de ce petit Bois est une Maison fort basse, mais assez bien entretenuë. (II, 3, 594)

> [O]n descouvroit la petite Maison de Policrite. Nous ne la vismes pas si tost, que rougissant d'amour & de confusion tout ensemble; c'est là, me dit il, mon cher Leontidas, que demeure la Personne que j'adore : c'est sous ce petit Toict [...] qu'est renfermée toute ma joye, & toute ma felicité. (II, 3, 629)

Cette maisonnette ceinturée de rochers cache le trésor de l'amant[95] (la femme aimée[96]). Le secret du lieu est doublement assuré par l'aveu de Philoxipe qui fait du lieu d'isolement où est confinée Policrite l'endroit où se trouve son cœur. Une superposition s'opère : l'intériorité du sujet s'explique par la présentation topographique de l'espace occupé par l'amante[97]. En aval de ces rochers qui

---

[95]Le fait qu'il n'y ait aucun chemin tracé menant à la demeure de Policrite confirme l'idée de la cachette : «il chercha du moins s'il ne verroit point quelque petit sentier, vers le lieu où il avoit veû aller la belle Inconnüe : mais comme c'estoit de la roche toute descouverte, les pas n'y faisoient nulle impression : & l'on ne descouvroit nulles traces de chemin parmi ces Rochers» (II, 3, 586).

[96]Philoxipe parle d'ailleurs de Policrite comme d'un trésor lorsqu'il s'informe auprès de Cléanthe de la raison pour laquelle ils habitent une si petite cabane : «Mais, reprit Philoxipe, ne craignez vous point que Policrite, que l'on peut apeller un Thresor, ne soit pas en asseurance, en un lieu comme celuy cy ? Quand je tomberois d'accord, respondit Cleanthe, que Policrite est ce que vous dites, j'aurois encore à vous respondre, que puis que ce Thresor n'est sçeu que du Prince Philoxipe, je le tiens en seureté» (II, 3, 603).

[97]Philoxipe retrouve donc toujours les «bons» rochers qui mènent près d'elle, qui conduisent à elle : «nous allasmes nous promener : mais comme il ne pouvoit jamais aller que d'un costé, nous fusmes parmy ces Rochers, jusques à un endroit d'où l'on descouvroit la petite Maison de Policrite» (II, 3, 629). L'attraction qu'exerce le lieu habité par Policrite est inscrite dans les déplacements de Philoxipe. *Clélie* offre un autre type de situation où l'amant ne veut pas quitter un lieu où il vient tout juste d'y voir sa maîtresse : «quoique la nuit approchât, Aronce ne pouvait se résoudre de sortir de ce jardin; au contraire, il m'engagea insensiblement en de si longues exagérations de son malheur, qu'il y avait déjà plus de demi-heure que ce jardin n'était plus éclairé que par la lumière de la lune qui était fort claire ce soir-là, qu'il ne savait pas qu'il fût nuit, tant son déplaisir l'occupoit. Mais à la fin l'excès de sa propre douleur lui imposant silence, et à moi aussi, parce que je ne trouvais rien à lui dire pour le consoler, nous fûmes quelque temps à nous promener sans parler, en une petite allée qui est le long d'un petit bois assez touffu, qui est enfermé dans ce jardin; et il arriva même qu'insensiblement Aronce marchant plus vite que moi, s'en trouva séparé de douze ou quinze pas, sans que nous y prissions garde» (première partie, p. 225-226). Si tout, dans ce passage, contribue à

distinguent l'honnête homme de l'amant, c'est le palais de la passion qui s'élève, un paradis où la beauté fait chavirer le cœur de Philoxipe. Son recours à la troisième personne du singulier pour parler de lui-même le désigne comme esclave de sa passion, la raison n'y pouvant rien :

> Philoxipe s'en aprochant, sentit un redoublement d'inquietude estrange; & fut presque tenté de s'en retourner, tant il avoit de confusion de sa foiblesse. Mais enfin l'Amour le poussant par force, il entra dans la court de cette Maison, qui est fermée d'une petite Palissade de Lauriers à hauteur d'apuy. (II, 3, 594)

Captif d'un espace qui se resserre sur lui, le sujet se soumet. Les «lauriers» confirment d'ailleurs, de manière symbolique, la victoire de Policrite sur Philoxipe, de l'Amour sur la Raison.

Ces montées et descentes perpétuelles ou bien des personnages dans les espaces arides ou encore de leur regard qui les scrute témoignent de leur isolement intérieur lorsqu'ils s'y retrouvent. La hauteur des rochers accentue l'effet de profondeur intérieure dans laquelle les sujets s'enfoncent. Repensons à l'avancée d'Orsane au Mont Noir (et, parallèlement, à celle de Mazare et Bélésis). Tout se passe sous le mode de la descente :

> Apres avoir donc marché de cette sorte, & avoir esté en descendant durant une demy-heure, sans voir alors aucune trace de chemin, je fus contraint de m'arrester : parce que la nuit venant tout d'un coup, je ne fusse exposé à tomber dans quelque precipice, si je me fusse obstiné à marcher plus longtemps. (V, 2, 397-398)

En bout de route sont découverts les deux amants affligés qui ont volontairement choisi de se terrer au fond d'une grotte — paradigme de la profondeur naturelle — pour expier leur malheur.

La présence de rochers dans *Le Grand Cyrus* est ceinte d'une aura de mystère. En traversant des espaces inconnus, les personnages sont conduits bon gré mal gré vers des lieux secrets, naturellement dissimulés. La roche, qui obstrue le passage ou

---

l'atmosphère de la solitude intérieure qui règne (la clarté, l'allée, le bois épais qui borde l'allée), les éléments évoqués rappellent également la désespérante mélancolie du sujet.

le regard, annonce souvent une découverte imminente, en plus de se donner comme démarcation de deux espaces. Celle que contourne Orsane au Mont Noir marque la sortie d'un *locus horribilis*[98] et l'entrée dans un *locus amœnus* dans le prolongement duquel s'implantera une sphère particulière, la grotte[99] :

> derriere une grande Roche [...] une petite Plaine qui a environ quinze ou vingt stades de long, & dix ou douze de large : & de voir quelle estoit bornée par le plus agreable Bois qui soit en tout le reste de l'Univers : le long duquel s'esleve une grande & sterile Montagne, qui semble toucher les nuës tant elle est haute : & que estant escarpée depuis la cime jusques au pied, fait le plus affreux & le plus bel objet du monde tout ensemble : n'estant pas possible de concevoir, à moins que de l'avoir veû, combien la verdure de cét agreable Bois, opposée à la secheresse de cette Montagne, fait un effet admirable à la veuë. (V, 2, 399)

Parce qu'il ferme l'espace, le rocher suggère l'existence d'une dimension cachée demandant à être mise en relief. C'est par le biais de cette dichotomie entre caché et découvert que l'épisode du Mont Noir doit être considéré. Seuil d'un ailleurs, la roche sépare un espace montagneux et aride d'un espace fertile et agréable. Cette transition entraîne un rétrécissement, déjà institué par la succession des éléments descriptifs présentés en entonnoir : une plaine étendue, une montagne escarpée, un bois, une route qui le traverse, un chemin inusité qui s'y profile, une ombre qui le couvre... Cette description qui informe progressivement une atmosphère d'étroitesse conduit vers un endroit particulier caché, investi par Mazare et Bélésis. Parallèlement

---

[98]À ce sujet, Danièle Duport souligne que «[l]e mystère de l'antre ou du mont couvert de rocs et d'arbres [...] relance sans cesse l'imitation du sauvage. La beauté surprenante de la nature sollicite les affects. Elle émerveille par sa grâce ou saisit d'effroi par la *terribilità* des traits anthropomorphes cachés dans la roche [imaginaire des origines, anfractuosités du roc, jaillissement des eaux hors des profondeurs telluriques...]» (*Le Jardin et la nature*, p. 54). Quant à F. Morzadec, il propose cette définition du *locus terribilis* : «Rochers menaçants, chemins tortueux et escarpés, forêts obscures même en plein jour, vallées inaccessibles, montagnes surplombantes, fleuves en crue, repaires des bêtes féroces ou de monstres mythologiques, forment la base d'un tableau paysager grandiose et effrayant» (*Les Images du monde. Structure, écriture et thématique du paysage dans les œuvres de Stace et Silius Italicus*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1995, p. 312, repris par Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 134 .)

[99]Lire également la description de la montagne où reste le premier des Saronnides faite par Thymène et où se coordonnent le *locus amœnus* et le *locus horribilis* pour un effet surprenant (VIII, 2, 416-419).

à cette première roche divisant l'espace de nature en deux segments, une seconde surgit au bout de la route. Derrière elle, Orsane aperçoit la grotte :

> [il] fu[t] enfin jusques au milieu de la grande Roche, le Bois allant jusques là en cét endroit. Mais Dieux, que devin[t-il], lors qu'estant arrivé en un lieu où les Arbres s'esclaircissent, [il] descouvri[t] l'ouverture d'une grande Grotte qui s'enfonce dans le Rocher, & qu['il] vy devant cét Antre sauvage, le Prince Mazare assis sur une Pierre! (V, 2, 401)

En passant progressivement des rochers à la première roche, du bois à la seconde roche jusqu'à la grotte, le sujet débouche sur une retraite solitaire. Cette juxtaposition d'éléments effrayants et de beautés naturelles transcrit donc dans l'espace l'évolution de l'état intérieur des malheureux Mazare et Bélésis : du désespoir à la paix silencieuse. La progression dans l'espace de nature, inaugurée par les rochers puis concentrée sur la seule petite route boisée, dénote l'équilibre intérieur auquel aspirent les désespérés. Entre les extrêmes (élévation et gouffre : «bien souvent [il] avoi[t] une haute Montagne à [s]a droite, & un precipice effroyable à [s]a gauche» (V, 2, 397)), le texte prend soin de dépeindre à un second niveau un sujet captif de lui-même, en quête d'une délivrance intérieure (ultimement la mort[100]). En se rétrécissant, l'espace saturé de rochers piège les personnages, tout en les obligeant en fin de parcours à envisager la possibilité d'une rédemption.

Si les rochers structurent un espace où les promeneurs s'aventurent remplis d'appréhension ou d'inquiétude, il n'en reste pas moins qu'ils se voient quelquefois conjugués à d'autres éléments attestant la démarche introspective, émotionnelle ou réflexive des marcheurs. Ainsi, la source coulant entre les rochers simule le parcours d'un sujet en quête de quelque chose, «glissant» dans l'espace comme il glisse en lui-même. C'est ainsi que seul, («dés qu'il avoit approché des Rochers, il estoit descendu de cheval, & l'avoit laissé à son Escuyer, avec ordre de l'attendre, & de ne le suivre

---

[100]Dans *Le Grand Cyrus*, les étapes menant à la mort suivent un rituel : visites, adieux, agonie, etc. Le phénomène est de l'ordre du social. Voir à ce sujet l'étude de Constance Cagnat, *La Mort classique. Écrire la mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, «Lumière classique». Ce qui est exceptionnel dans le cas de Mazare et Bélésis, c'est qu'à l'acte de mourir se rattache aussi une dimension privée mise en lumière comme nulle part ailleurs dans le roman.

point» (II, 3, 582)), Philoxipe remonte vers la source «enfermée entre des Rochers, d'une hauteur excessive [...] sous ces Rochers inaccessibles» (II, 3, 581). À distance des autres, alors qu'il est d'un côté des rochers et eux de l'autre, le sujet semble avoir pénétré dans un lieu intérieur. À l'instar de la source enclavée dans un environnement rocheux, Philoxipe s'y trouve aussi physiquement «enfermé». Si autour de lui l'espace gagne en hauteur, Philoxie semble rapetissé de plus en plus, devenant l'élément central au cœur de cette nature. Le point d'arrivée de sa marche est d'autant plus significatif : la grotte où naît la source, laquelle symbolise l'intériorité même. Dans cet endroit de relief et de mouvement, Philoxipe plonge dans ses pensées et apprivoise lentement la facette sensible de son être : il est capable d'aimer. En longeant la rivière, Philoxipe remonte jusqu'à la grotte : «aller à la source», c'est «aller aux sources», «en soi», dans cette grotte intérieure où tout prend naissance, où l'insensible se fait prendre au jeu de l'amour[101].

Les rochers reproduisent souvent le labyrinthe où le sujet respecte un trajet imposé. Il s'y aventure, insouciant, naïf. C'est au cœur d'un labyrinthe rocheux que s'engage Philoxipe pour retrouver la trace de Policrite qui s'est volatilisée sous ses yeux en empruntant la «porte des rochers», une embouchure qu'il franchit à son tour :

> cedant à sa curiosité, [Philoxipe] retourna parmy ses Rochers, resolu de se laisser conduire au hazard : laissant tousjours son Escuyer & son cheval au mesme lieu où il les avoit laissez la premiere fois. Il erra donc long temps parmy ces Montagnes : & se trouvant un peu las il s'assit : mais à peine se fut-il mis sur une Roche, d'où il découvroit de fort loing; qu'il vit une petite Habitation entre des Rochers, en un lieu qui luy parut fort sauvage. Si bien que se relevant, peut-estre, dit il en luy mesme, est ce en ce lieu là que les Dieux ont caché le Thresor que je viens chercher. En effet, il n'eut pas marché trente pas, qu'il vit la belle Inconnuë. (II, 3, 587-588)

---

[101] Voilà ce qu'il disait avant cette découverte : «l'amour est un mal que je ne connois point; & que j'ay mesme peine à imaginer aussi grand qu'on se le represente» (II, 3, 569), «il disoit que la crainte de n'estre point aimé l'empeschoit d'aimer : tantost qu'il avoit une ame delicate, qui fuyoit les plaisirs que l'on ne pouvoit avoir sans peine» (II, 3, 573). Et maintenant, lui-même est surpris : «qui croiroit [...] que ton cœur si insensible à l'amour, & si remply du desir d'une veritable gloire, pûst s'abaisser aux pieds de Policrite? Mais aussi, reprenoit il, seroit il possible, que si Philoxipe doit aimer quelque chose, ce ne doive pas estre la plus belle chose du monde? & si cela est, Policrite doit estre l'objet de ses desirs & de son amour» (II, 3, 600).

L'emploi du possessif («ses Rochers») atteste la caractérisation de cet environnement comme sphère particulière de l'amant, définie dans le prolongement de l'espace de nature dénoté par la mention consécutive des «Rochers» et des «Montagnes». Ce déterminant possessif semble faire état d'une entrée à l'intérieur d'un lieu précis, comme si le sujet entrait chez lui sans y inviter personne. Se trouvent opposées spatialement intériorité et extériorité. Toutefois, le recours ultérieur au démonstratif rappelle la distance qui sépare toujours Philoxipe de Policrite, occupant cet espace naturel. Seule la désignation de cette «Roche» où il a vu Policrite assise pour la première fois et sur laquelle il s'assoit à son tour (une action répétée qui tend à rapprocher dans l'espace les deux personnages) nous le présente comme un amant à la recherche de sa belle. La roche, en étant «le» point d'aboutissement entre les rochers, devient le lieu d'une découverte intérieure. Aucun autre élément du décor n'est mentionné. Elle résume l'espace; en elle il se condense. Elle représente le foyer d'une solitude : celle de Policrite d'abord, rêveuse, assise «sur une Roche couverte d'une agreable Mousse» (II, 3, 582), puis une sphère particulière où Philoxipe «pénètre» quelque temps après. Dans ce cabinet naturel plus que restreint, Policrite trône en reine sur un «carreau» de verdure où elle rêvasse[102]; pour penser à elle, Philoxipe s'introduit dans la même sphère particulière en prenant place sur «sa» roche. Là, l'émotion spontanée surgit : Philoxipe tressaille non seulement de curiosité, mais sous l'effet d'une passion qu'il se croyait incapable d'éprouver.

Parce que le rocher peut être considéré comme un entre-deux, il n'est pas étonnant que les allers-retours d'un côté à l'autre fassent voir des changements chez les sujets qui les font. Après avoir visité Policrite dans sa cabane, Philoxipe retourne chez lui, conscient de la métamorphose qui s'est opérée. Du côté de la sphère particulière (de la maîtresse), Philoxipe se permet d'aimer; du côté de la sphère publique, il s'y refuse. Le rocher marque l'écart entre deux conditions (qui les

---

[102]Près du cours d'eau et de sa source, Policrite est dans une sphère particulière où elle ne veut pas être surprise ni même vue. Ainsi quitte-t-elle promptement ce refuge lorsqu'elle aperçoit Philoxipe qui la regarde, «s'estant levée en diligence, & luy ayant rendu son salut en rougissant, comme ayant quelque confusion d'estre veuë seule en ce lieu là» (II, 3, 583).

différencient lui et elle) et illustre concrètement la tension entre être et paraître. Sur la scène publique, les sentiments sont retenus, ce dont Philoxipe tente de se rappeler en repassant les rochers, réintégrant alors la réalité du monde extérieur : «je n'oserois montrer les chaisnes qu'elle me fait porter : & il faut rompre avec violence ou les cacher du moins si bien que personne ne les aperçoive jamais» (II, 3, 601).

2.2.1.2. Dans un prolongement : l'intérieur du caché

L'espace de nature, par la présence des rochers, est ponctué de points fixes où le sujet scudérien trouve refuge, comme le rocher près de la mer, à titre d'exemple, ultime retranchement solitaire d'un rivage qui s'étend à perte de vue[103]. Ce rocher particulier, entre tous, devient un promontoire où le sujet s'isole quelquefois un bref instant. Dans cet esprit, ayant appris par Mazare la supposée noyade de Mandane, Cyrus longe la mer et se poste enfin sur un rocher :

> Jamais l'on n'a veû personne en un si deplorable estat : Chrisante & Feraulas n'avoient pas la hardiesse de luy parler : & luy mesme ne sçavoit pas seulement, s'ils estoient aupres de luy. Il marchoit en regardant le rivage : & s'imaginant que tout ce qu'il voyoit estoit le Corps de sa chere Princesse; il y couroit avec une precipitation extréme : & s'y arrestoit apres, avec un redoublement de chagrin estrange. Enfin apres avoit esté fort loing inutilement, il se mit sur un rocher qui s'avançoit un peu dans la Mer; comme pour attendre si les vagues ne luy rendroient point ce qu'elles luy avoient dérobé : & commandant encore une fois à tous ceux qui avoient commencé de chercher, de continuer leur queste; il ne demeura que Chrisante & Feraulas aupres de luy [...] [qui] ne le voulurent point abandonner. (I, 1, 51)

Avant que Cyrus ne freine sa marche, sa course reproduit dans une certaine mesure son trouble. Mortellement dévasté par son chagrin, il «échoue» sur un rocher où la figure de l'amant éploré s'impose au détriment de celle du serviteur du roi qui

---

[103]Ce n'est pas tant le rivage ici qui est le point d'ancrage de la retraite autant que le rocher. Alain Corbin a bien mis en évidence le fait que «c'est la période [...] qui s'étend de 1750 à 1840, qui connaîtra l'irrésistible éveil du désir collectif des rivages. C'est alors que les côtés de l'océan apparaîtront comme le recours opposé aux méfaits de la civilisation» (*Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, 1988, p. 68).

demande aux pêcheurs de retrouver le corps de Mandane[104]. Dans cet espace de nature ouvrant sur l'immensité marine, le rocher sur lequel Cyrus se tient debout devient une sphère particulière propice aux manifestations de l'intériorité. Ce retranchement de Cyrus de la sphère publique se réalise toutefois de manière progressive. D'abord, en marchant fort loin vers l'horizon «tout le long» du rivage, cet horizon qui «ouvre [...] "la distance intérieure" grâce à laquelle l'homme peut "se recueillir à partir de ses extrêmes lointains"[105]», Cyrus se met en quête d'une liberté sensible au cœur de ce vaste asile d'accueil. Puis, il «quitte» le rivage pour s'installer sur un rocher, emplacement à la croisée de la terre et de la mer pour lui seul[106]; Chrisante et Feraulas, ses confidents, restent à ses côtés, fort probablement aux côtés du rocher. La détresse peinte sur le visage de Cyrus annonce un moment de recueillement qui témoigne de la volonté du personnage de se laisser mourir (II, 3, 726), maintenant que sa maîtresse est morte[107].

---

[104]«[...] pour voir si par hazard il ne trouveroit point encore du moins quelque chose, qui eust esté à sa Princesse. Il commanda mesme à ces Pescheurs, qu'il avoit laissez au bord de la Mer, d'aller tout le long des rochers, pour voir s'ils n'y descouvriroient rien, de ce qu'il craignoit, & de ce qu'il desiroit tout ensemble trouver» (I, 1, 51).

[105]Michel Collot, «L'horizon du paysage», *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1982, «Travaux», p. 123. Il poursuit ainsi sur la question de l'horizon, en empruntant à Blanchot : «il est "la distance même éprouvée comme notre intimité, et le lointain en nous comme notre centre" [M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959]».

[106]À la lumière du propos d'Henri Lafon à l'effet que «[p]our que le sujet oublie les autres, il lui faut donc soit un espace grand ouvert qui favorise un mouvement d'expansion, comme celui du bord de la mer, soit des espaces plus ou moins clos dans un mouvement de repli, de condensation» (*Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, p. 22), la scène décrite ci-haut nous met à la fois en présence de l'espace ouvert (mer) et du lieu restreint (rocher).

[107]Chrisante signale à Cyrus qu'il est possible que Mandane soit toujours vivante, étant donné que personne n'a retrouvé son corps : «Seigneur, peut-estre qu'elle aura vescu; & qu'elle vit presentement, sans autre inquietude que celle de se voir sans vous. Ha Chrisante! ha Feraulas! s'écria t'il, cette foible esperance, qui malgré moy occupe encore quelque petite place au fonds de mon cœur, est peut-estre un de mes plus grands malheurs : car si je ne l'avois pas, sçachez mes Amis, que sans m'amuser à des cris, ni à des pleintes, j'aurois desja suivy l'illustre Mandane» (I, 1, 53).

La plainte de Cyrus se teinte alors de colère : «cette Mer inexorable ne me veut pas seulement rendre ma Princesse morte[108] : & elle se contente de sauver la vie à son Ravisseur & à mon Rival [...], si elle la luy eust conservée en estat de satisfaire ma haine & ma vangeance, j'aurois quelque legere consolation dans mon infortune» (I, 1, 52). Considérant la mer comme une ennemie qui profite à son rival, Cyrus se présente sous les traits de l'amant enragé en quête d'une quelconque consolation, alors qu'après avoir parlé, «ses larmes redoublerent encore» (I, 1, 53-54)[109].

Dans la mesure où le rocher dans *Le Grand Cyrus* favorise «la spontanéité spontanée[110]», comme l'affirme Gaston Bachelard, ce qui s'y déroule doit être tenu au secret. Par conséquent, il n'est guère surprenant que Cyrus quitte son rocher — où il semble se rapprocher de Mandane, noyée — lorsqu'il voit venir d'autres gens au-devant de lui, croyant «qu'il luy seroit plus aisé de cacher sa douleur dans la Ville

---

[108]En fait, la mer, tout en métaphorisant les variations d'humeurs, prend la forme d'une effroyable bête. Cyrus dira : «je voy cette vague impitoyable, qui l'arrache d'entre les mains de celuy, qui apres l'avoir perduë la vouloit sauver; & je voy cette mesme vague [...] la sufoquer, & l'engloutir dans l'abisme» (I, 1, 53-54). Il n'est pas rare que l'on compare la mer à une effroyable bête marine. Sur elle s'agglutine toute une constellation de propos apocalyptiques : «En ses fureurs, la "grande mangeuse" absorbe ce qu'elle arrache et noie ce qu'elle détruit; tel un monstre de proie, dont les hommes conservent la crainte, elle engloutit ses prises [...]. Même quand elle s'est calmée et s'étale, apparemment paisible à la surface, la mer paraît indéfinie, infinie, immuable, insensible à l'écoulement du temps» (Michel Mollat du Jourdin, «Le Front de mer», dans *Les Lieux de mémoire*, volume 1, p. 617). Plus encore, cette image du monstre est, symboliquement, «la manifestation de l'imprévisible qui s'abat sur une vie humaine. C'est le coup du sort qui fait dévier le destin de tout homme» (Alia Bornaz Baccar, *La Mer, source de création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, «Biblio 17», p. 230).

[109]Les propos de Shirley Jones Day sont particulièrement intéressants à la lumière d'un tel passage : «On constate qu'en Cyrus Mademoiselle de Scudéry a créé son héros de toutes pièces, et ce faisant elle a inventé un type littéraire d'une grande originalité. Chez Scudéry, Cyrus est un grand guerrier doublé d'un homme sensible. En fait on peut dire que, selon le schéma scudérien, Cyrus est grand parce qu'il est amoureux. [...] Cyrus est avant tout un être passionné, une âme sensible, et ses états d'âme font naître des scènes de sensibilité lorsqu'il se lamente sur son sort par exemple» («Mademoiselle de Scudéry et le roman féminin», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 270). D'ailleurs, cette scène rappelle celle où Mandane apprend de Feraulas la mort présumée de Cyrus dans sa chambre (II, 1, 67-70). À ce titre, les larmes constituent une thématique importante des romans du XVII^e siècle. À ce sujet, on consultera l'étude de Sheila Page Bayne, *Tears and Weeping. An Aspect of Emotional Climate Reflexted in Seventeenth-Century French Literature* (Paris/Tübingen, J.-M. Place/Gunter Narr, 1981, «Études littéraires françaises»).

[110]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 184. Voir ses propos sur le rocher et la grotte des pages 183 à 204.

qu'en ce lieu là, parce qu'il pourroit y estre seul dans sa chambre, sur le pretexte d'y aller escrire cette funeste nouvelle à Ciaxare» (I, 1, 57)[111].

2.2.1.3. Une intériorité tout en profondeur

Le rocher est creusé de cavités au fond desquelles les personnages peuvent se recueillir. Par exemple, la grotte et l'antre forment en quelque sorte des cabinets de pierre. Dans ces îlots étroits, à couvert, les individus se soustraient à la vue d'autrui, les confidences s'échangent, les paroles ne résonnent que pour ceux qui sont à l'intérieur. La description de la terrasse qui s'avance près de la mer où Poligène révèle à son frère Agenor sa passion pour Élise présente un décor «construit» où les grottes sont des cabinets naturels prolongeant l'espace de nature :

> il y a un endroit où ces Rochers s'aplanissent tout d'un coup, font comme une longue Terrasse qui a plus de cinq cens pas de long, sur laquelle on se peut promener huit ou dix personnes de front : ayant à la gauche la mesme Roche sur quoy l'on marche, qui s'eslevant & s'enfonçant tantost plus & tantost moins, offre à la veuë de distance en distance diverses Grottes extrémement agreables, & extrémement fraiches, où l'on peut se reposer ou se mettre à couvert, soit que le Soleil incommode, ou que l'on soit surpris par la pluye. (VII, 1, 247)

La terrasse apparaît comme une retraite solitaire qui ceinture une montagne élevée sur le rivage. Là, Phocilion, un autre amant d'Élise, entretient ses pensées, bercées par le son mélodieux de la mer :

> De l'autre costé est la Mer, qui bondit quelquesfois jusques au haut de cette Terrasse naturelle [...] & qui y fait un bruit qui ayant quelque chose de terrible & de doux tout ensemble, entretient agreablement ceux qui s'y promenent seuls. [...] Phocilion de qui la passion estoit aussi respectueuse que forte, n'ayant alors aucun Confident de son amour, aimoit fort à s'entretenir luy mesme, lors qu'il ne pouvoit estre chez Elise. (VII, 1, 247-248)

Si la terrasse semble favorable aux échanges privés, la pluie qui surprend Poligène et Agenor les oblige à pénétrer dans les cavités de la montagne pour se mettre à l'abri. De la même manière que la terrasse prolonge la montagne, les cavités

---

[111]Nous reviendrons au chapitre suivant sur la chambre comme lieu-cabinet.

continuent la terrasse de l'intérieur, suivant une perspective de rétrécissement : de la hauteur de la montagne à l'étendue de la terrasse à la profondeur des grottes. Ce passage mène dans un intérieur où l'atmosphère intimiste est accentuée par la tombée du jour — l'obscurité des petites grottes redoublant l'effet d'assombrissement — qui amène mystère et inattendu. Alors que Phocilion aspire au silence de la solitude, Agenor et Poligène recherchent le calme propice à l'échange secret : «de sorte que ne voulant pas les [Poligène et Agenor] interrompre, ny s'interrompre luy mesme, [Phocilion] entra dans une de ces agreables Grottes» (VII, 1, 248). D'ailleurs, l'évocation des creux qui s'entrelacent sculpte l'image du labyrinthe qui à l'occasion satisfait le curieux : «afin de n'estre pas aperçeu par eux, le hazard ayant fait [que Phocilion] entra dans une Grotte qui avoit plusieurs concavitez qui donnoient l'une dans l'autre, il passa de la premiere dans la seconde» (VII, 1, 248-249). À l'intérieur de la première grotte, s'y croyant à l'abri des oreilles indiscrètes, Poligène confie le secret de son cœur à son frère Agenor[112], «luy disant la chose comme il avoit dessein de la luy dire» (VII, 1, 246), sans se douter que l'amour pour Élise consume aussi le cœur de ce dernier[113].

En dernière instance, la grotte représente dans *Le Grand Cyrus* le lieu expiatoire, la retraite funeste. Elle s'offre comme la sphère particulière la plus opposée en marge des espaces de société : lieu sauvage, isolé, désertique, perdu, à la limite dangereux. L'exemple le plus significatif apparaît au moment où Orsane débouche au sommet du Mont Noir, à l'entrée de la grotte où se sont réfugiés Bélésis et Mazare, ces deux amants affligés qui ont fui la société. La volonté extrême d'un sujet de s'éloigner des autres implique la découverte d'un emplacement naturel

---

[112]Phocilion est simultanément informé de la passion de Poligène pour Élise au moment précis où celui-ci l'avoue à son frère. La cavité où il écoute attentivement devient comme une antichambre : «Phocilion sans estre aperçeu, l'escoutoit» (VII, 1, 251).

[113]Agenor ment à Poligène en lui faisant croire qu'il est lui-même celui dont Élise est amoureuse. La jalousie s'empare alors de Poligène qui «imagin[a] une voye de tirer quelque advantage de sçavoir tout ce qui se passoit entre Elise & Agenor, il r'enferma une partie de sa colere & de sa douleur dans son ame [...]. Poligene passant d'un discours à un autre, parla à Agenor avec une dissimulation estrange» (VII, 1, 256-257).

reculé, enfoncé dans une profondeur (spatiale et intérieure) où personne ne peut l'y rejoindre, du moins habituellement. La grotte se prête admirablement à ce dessein, surtout lorsqu'elle se situe au sommet d'une montagne effroyable. Cette opposition entre hauteur et profondeur marque d'ailleurs l'espace de nature de telle sorte que le sujet semble s'y perdre au point d'y mourir, emportant avec lui la honte de ses actions et ses remords[114].

Traditionnellement, la mention de la grotte, où l'ermite croule sous le poids de fautes et du repentir, s'associe à des images de laideur, d'humidité, d'horreur et d'affliction désespérée. Il semble dès lors compréhensible qu'Orsane suppose que «ce Palais [soit] plus beau par dehors que par dedans» (V, 2, 406), ce qui semble traduire une correspondance entre l'obscurité anticipée de la grotte et l'état d'esprit misérable des solitaires. Pourtant, quand Orsane entre dans la grotte, il se retrouve dans un lieu enchanteur par son naturel[115]. Par sa description en enfilade, la grotte paraît prolonger l'espace extérieur de nature. Sans être obscure (bien qu'«extrémement profonde» (V, 2, 407)), elle est percée d'ouvertures naturelles où pénètre la lumière du dehors susceptible d'éclairer les réflexions des deux compagnons, permettant ainsi les manifestations non retenues d'intériorité. Du coup, la grotte n'est plus l'antre de l'agonie, le lieu sépulcral (le rocher véhiculant l'image de la «pierre tombale naturelle[116]»), mais un lieu où voir clair dans la profondeur : bref le lieu de la

---

[114]Mazare se tient pour responsable de la mort de Mandane, alors qu'Orsane tente de le convaincre qu'elle est toujours vivante : «Vostre veuë m'est sans doute bien chere, reprit il, mais Orsane apres avoir causé la mort de la divine Mandane, ce que vous me dittes ne sçauroit estre. [...] Ha Orsane, s'escria t'il, que ne vous puis je croire, & mourir un instant apres! afin de n'estre pas desabusé d'un si agreable mensonge : & d'estre delivré pour tousjours, de toutes les peines que je souffre» (V, 2, 402-403).

[115]Orsane s'exclame : «je fus estrangement espouventé de voir ce que je vis : car Seigneur, l'Art ny la Nature joints ensemble, n'ont jamais rien fait de si beau en nul lieu du monde, que ce que la Nature toute seule a fait en celuy là» (V, 2, 406-407).

[116]Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 192. La grotte devient rien de moins que «la tombe de l'être du quotidien, la tombe où l'on sort chaque matin, fort du sommeil de la terre» (*ibid.*, p. 203).

résurrection[117]. La présence de ces «belles choses, toutes d'une matiere si transparente, que le Cristal ne l'est pas davantage» (V, 2, 407) conforte cette idée. L'espoir de voir clair en soi réside donc à l'intérieur, dans le creux profond de la grotte (ou du nymphée[118]), laquelle favorise «la rêverie souterraine[119].» N'est-ce pas pour cette raison que Mazare revient toujours vers la grotte, alors que son esprit, désorienté, souhaite «trouver une façon de vivre avec son passé[120]»... «le desordre de son esprit estant si grand, qu'il se communiquoit à ses pas : & faisoit qu'au lieu de s'aller promener loin de la Grotte, il y revenoit sans en avoir le dessein» (V, 2, 416). De même, l'évocation des fontaines[121] et de leurs eaux font de ce lieu de réclusion un espace de transparence tout en ramenant l'image de la «Fontaine de Jouvence [...] naturellement liée à l'espérance de la guérison [ici de l'âme et du cœur][122].» Mazare doit se pardonner, Bélésis doit reprendre goût à la vie. Ainsi, les petites fenêtres perçant la structure de la grotte en donnant pleine vue sur le ciel témoignent d'une certaine attitude contemplative/méditative. Ce n'est pas tant la mort physique que les protagonistes recherchent[123] qu'une sérénité accordée par la grâce divine. Lorsque

---

[117]Plus encore, la grotte suggère l'idée de la régénération, de l'expérience provisoire de l'intériorité pour mieux affronter le monde lorsque le sujet y retourne. On consultera à ce propos l'ouvrage de Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, p. 163-164.

[118]La grotte et le nymphée peuvent être des lieux construits au XVII[e] siècle. Ils abondent dans les jardins notamment. Un vif désir de reproduire par la construction la nature sauvage devient prégnant. Voir l'ouvrage de Michel Saudan et Sylvia Saudan-Skira, *De Folie en Folies. La découverte du monde des jardins* (Genève, L'Atelier d'édition «Le Septième Fou», 1987, «La Bibliothèque des Arts», p. 48 et suivantes), où ils décrivent ce que sont la grotte et le nymphée du XVII[e] siècle.

[119]Danièle Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 53.

[120]Bernard Beugnot, «Morale du repos et conscience du temps», *Australian Journal of French Studies*, vol. XIII, 1976, p. 188.

[121]La fontaine renvoie à l'image du jardin et simultanément fait écho aux pleurs et à la mélancolie. Nous reviendrons sur la fontaine dans la dernière section de ce chapitre.

[122]Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941, p. 199.

[123]Pour preuve, la présence d'un jardin où poussent différents aliments dont Mazare et Bélésis ont besoin pour survivre, parce que bien qu'ils «ne s'estoient separez du monde que pour mourir plutost que les autres hommes, pouvoient trouver dequoy subsister en ce lieu là» (V, 2, 408).

Bélésis demande à Orsane, stupéfait devant la beauté des lieux, «trouvez vous que le Prince Mazare ait eu tort d'apeller cette Grotte un Palais?» (V, 2, 407), dès cet instant la grotte devient cabinet; ses eaux et son cristal se transforment en miroirs[124], ses «soupiraux qui percent les montagnes» en fenêtres, les «morceaux de cette Roche transparente [...] [en] Lampes rustiques», en chandelles... De son propre génie, la nature imite l'art, l'architecture. Ce n'est pas le Mont Noir[125] que les réfugiés ont choisi d'habiter ni ce petit bois cerclant la grotte, mais bien la grotte elle-même, accueillant l'âme aussi bien que le corps. Les solitaires n'y sont plus des êtres de société; ils ne se soucient plus de paraître gais et enthousiastes. Leurs efforts sont consacrés à «se pleindre, & [...] se promener quelquesfois seuls, & quelquesfois ensemble [...] ils ont aussi quelques Livres» (V, 2, 408-409).

La grotte du *Grand Cyrus* constitue donc une retraite sécurisante et bénéfique. Cabinet naturel, elle répond aux besoins particuliers qui animent les personnages (masculins); elle renvoie symboliquement à l'intériorité humaine. Pour leur part, les figures féminines évoluent rarement dans des espaces sauvages où abondent les rochers. Le cas exceptionnel de Policrite nous la présente toujours au-delà des rochers, dans une plaine, par exemple. Jamais n'avance-t-elle le long des rochers ou ne trouve-t-elle refuge dans une grotte. Les figures féminines occupent davantage les campagnes que les montagnes.

2.2.2. L'Arbre, les arbres : pour une retraite obscure

Sous la plume de Scudéry, la nature se fait discrète, montrant ses couleurs de manière ténue, presque en diaphane. C'est ainsi du bout du pinceau qu'est tracée la

---

[124]Cette grotte renvoie à la «grotte de glaces» ou la «galerie de glaces». Dans son étude de la thématique du miroir, Julien Eymard note que «[c]abinets et galeries de glace ont une même origine, l'Italie, mais sont en fait deux choses différentes, auxquelles il convient d'ajouter une variante du cabinet : la grotte de glaces» (*Le Thème du miroir dans la poésie française (1540-1815)*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975, p. 134). Il ajoute que «[l]'introduction de l'eau devait un jour ou l'autre entraîner celle des glaces, car on passe aisément de la vasque au miroir. Cependant le processus paraît avoir été complexe : la transformation de l'antre obscur en grotte scintillante résulte d'un jeu de correspondances thématiques étroitement liées» (p. 145).

[125]Jacqueline Plantié, «Hauts lieux de Provence dans *Le Grand Cyrus*», p. 136.

forêt dans *Le Grand Cyrus*. Ce sont les arbres qui composent l'essentiel de son décor où, par l'économie de la qualification, l'on ne «[retient] de l'objet qu'une présence fonctionnelle[126]». Les arbres ne sont pas des éléments banalisés, en arrière-plan, mais constituent autant de taches verticales qui s'élèvent dans les airs en bordure des cours d'eau, au cœur des forêts, en marge des plaines, et auprès desquels le sujet scudérien se réfugie à l'occasion[127]. Par leur frondaison épaisse qui se déploie comme un éventail au-dessus de la tête des promeneurs et des rêveurs, ils servent l'intériorité. Cette retraite sylvestre coïncide souvent avec une période dysphorique de lamentations et d'épreuves[128]. C'est dans cet esprit que la forêt accueille la mélancolie de l'amoureux Brutus de la *Clélie* :

> Brutus sentit dans son cœur un trouble si extraordinaire, qu'il lui fut aisé de connaître que sa raison ne l'avait pas persuadé. En effet il fut si triste, et si mélancolique ce jour-là, qu'il ne voulut voir personne, et pour être plus solitaire, il s'alla promener dans [une] prairie [...], et il y fut si accablé de son chagrin, qu'il fut caché entre deux buissons fort épais plus de trois heures, sans tourner seulement les yeux du côté de la rivière[129].

Il n'est toutefois pas inusité qu'un arbre parmi d'autres mobilise l'attention : il est alors à la forêt ce que le rocher est au rivage, un endroit précis près duquel le sujet s'assoit pour laisser son esprit cavaler au loin (à l'image de Cyrus, assis sur son rocher (I, 1, 55)). Dans *Le Grand Cyrus*, l'essence de l'arbre n'importe pas tant que

---

[126]Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle*, p. 97.

[127]Sous l'Ancien Régime, la forêt est une composante fondamentale de la vie humaine. Avant même d'être un lieu de retraite, de repos, elle sert le quotidien, elle offre ses richesses naturelles à qui sait les exploiter. Afin de cerner l'intérêt fondamental que présente la forêt à cette époque, on se reportera entre autres aux ouvrages de Michel Devèze, *La Forêt et les communautés rurales XVI^e-XVIII^e siècles* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1982), *La Vie de la forêt au XVI^e siècle* (Paris, SEVPEN, 1961) et *L'Histoire des forêts* (Paris, PUF, 1973) ainsi qu'aux écrits dignes de mention d'Andrée Corvol, *L'Homme aux bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt XVII^e - XX^e siècle* (Paris, Fayard, 1987) et *L'Homme et l'arbre sous l'Ancien Régime* (Paris, Economica, 1984).

[128]Lire l'article de Marie-Christine Pioffet, «La forêt dans l'imaginaire baroque», dans *Locus in fabula*, p. 373-386.

[129]*Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 130. Les pages 116 et 117 offre une description détaillée de cet espace.

l'essence du sujet qu'il permet de mettre en relief; nous voici en quelque sorte au cœur de la «forêt mythique[130]».

2.2.2.1. Pour une atmosphère feutrée : obscurité et ombrage

Tout en hauteur, les arbres forment une coupole de feuilles. Ils bloquent la lumière venue du firmament; ils apportent obscurité et ombrage. En vérité, ce type de décor, très caractéristique, ne sert pas seulement de cadre à l'intérieur duquel une action se développe, mais il contribue à mettre en lumière une signification particulière du texte. En déployant leurs branches, ils protègent les sujets d'une lumière excessive et les situent dans un sanctuaire naturel, dans une fraîche «cathédrale vivante[131]». Dans cette ambiance propice à la méditation, les sujets se donnent quelques instants pour réfléchir en silence[132].

Nous avons déjà signalé à quel point les déplacements des personnages du *Grand Cyrus* sont incessants, allant de pays en pays, naviguant sur des eaux troubles, ballottés par des vents contraires, traversant d'infinies contrées et des forêts qui n'en finissent pas de s'étendre. Il est clair qu'aucun espace de nature ne peut être considéré

---

[130]Andrée Corvol présente en ces termes la forêt mythique : «Ses arbres, leur âge, quelles essences, quelles formes, quelles hauteurs, rien ne lui apporte une quelconque matérialité. La concrétiser serait justement lui enlever son aura. Elle apparaît donc en tant qu'élément incommensurable : l'homme doit connaître ses limites, pas celles de la nature. [...] L'immersion de l'être y est totale. [...] [L]es repères s'abolissent, le soleil ne filtre plus. Sur la route merveilleuse, l'initié progresse, traversant des espaces où le temps devient insaisissable pour l'horloge des hommes. [...] La quête de soi exige que l'individu ne ménage pas son temps et maîtrise le caractère fugitif de la pensée. La forêt devient ainsi source d'enseignements : la connaissance de soi, des autres, de l'univers» («La forêt», dans *Les Lieux de mémoire*, volume 1, p. 677).

[131]L'expression est celle de Marie-Christine Pioffet qui explique, à cet effet, que «[l]'espace forestier n'est pas un territoire symbolique comme un autre; il invite par son immensité et l'élévation de ses cimes à une réflexion d'ordre métaphysique. [...] Au reste, on ne saurait assez insister sur la justesse de cette affirmation de Gilbert Durand : "le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré" [*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 281]» («La forêt dans l'imaginaire baroque», dans *Locus in fabula*, p. 382).

[132]Muguras Constantinescu souligne que «les fonctions de la forêt au XVII[e] siècle, à une époque où la ville n'avait pas encore conquis beaucoup de territoires, sont nombreuses et gardent encore quelque écho de la forêt du Moyen Âge. Celle-ci est un lieu de solitude, d'errance, d'épreuve, de refuge, de pénitence et de révélation» («Les lieux dans les contes de Perrault», dans *Poétique des lieux*, p. 193).

en vase clos, car chacun apparaît lorsqu'un autre se termine. Leur présence est alternée. Le sujet scudérien n'est donc pas automatiquement implanté dans la forêt. Tout un cheminement le précède. Il avance vers elle en traversant une plaine étendue, il y arrive, il s'y enfonce. En dernière instance, c'est à l'ombre d'un arbre qu'il trouve l'emplacement d'une sphère particulière recherchée parce qu'à l'image de l'ombre, qui «désigne de son doigt brun les lieux consacrés, les lieux où la réalité se fait chargée de sens[133]», s'associe l'idée de repli du réel — et du sujet — sur lui-même.

Tout mouvement dans *Le Grand Cyrus* ne peut certes pas toujours être imputable à la quête d'un lieu d'isolement. Certains personnages ne veulent ainsi qu'arriver à destination, sans faire d'arrêt. Il arrive pourtant qu'en chemin d'autres profitent de quelques instants de solitude avant d'achever leur parcours. La vue d'un endroit agréable peut devenir à l'occasion le catalyseur de ce besoin : «Lors que Thrasimede envoya cét Escuyer, il estoit environ à qu'inze stades du lieu où il vouloit aller : mais à un endroict si agreable, qu'il se resolut de l'y attendre : ne demeurant qu'un Esclave avecque luy, qui tint son Cheval pendant qu'il se mit à se promener» (VI, 3, 603)[134]. Cette brève mention nous conduit progressivement à la précision d'un certain état d'âme. Devant les yeux de Thrasimède un lieu «fermé» se dessine : «Car imaginez-vous un petit Valon, environné de Colines, entremeslées de Rochers; du pied desquels sort une petite Riviere, qui traversant le Valon, est bordée d'une espece de Saules sauvages, dont l'ombrage est fort agreable» (VI, 3, 603-604). La juxtaposition des divers espaces énumérés en cascade traduit une atmosphère de claustration portant l'empreinte d'une ancienne tradition rhétorique : creux du vallon, élévation des collines et des rochers[135]. L'extrait joue ainsi de l'opposition entre

---

[133]Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, p. 28.

[134]Ce passage rappelle la promenade solitaire de Philoxipe entre les rochers : «il avoit ordonné de l'attendre ou il estoit : & qu'il s'estoit allé promener le long du Ruisseau» (VI, 3, 618).

[135]Rien n'est aléatoire dans la structuration des paysages. Ces arbres et ce ruisseau forment les «fameux *topoi* de la rhétorique, les objets nécessaires à la constitution d'un ensemble argumenté. [...] Ces "lieux" sont donc des objets privilégiés, choisis dans le répertoire des objets naturels, parce qu'ils désignent le mieux ce qu'il faut attendre d'un spectacle agreste», ici favorable au repos intérieur (Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, p. 139-140).

profondeur et hauteur. Stimulant le recueillement intérieur, la rivière et l'ombrage des saules sauvages en bordure inscrivent dans l'espace un chemin à suivre vers l'intériorité, symbolisée par la seule petite maisonnette[136] (telle la cabane de Policrite) implantée en marge de la ville, elle-même dissimulée par les pointes de rochers[137].

La solitude se trouve dans la distance. Comme Philoxipe avançant au milieu des rochers abandonnait son écuyer, Thrasimède laisse aussi son esclave derrière lui : «il mit pied à terre, & laissant son cheval à l'Esclave qui estoit avecque luy, il se mit à se promener seul, le long du Ruisseau, à l'ombre des Saules : & il se promena si long temps, en avançant tousjours, que cét Esclave le perdit de veuë» (VI, 3, 604). Si Philoxipe remontait des rochers vers la source, Thrasimède, lui, marche sereinement à l'ombre des arbres alignés en bordure du ruisseau. L'ombre produite par leur frondaison construit la sphère particulière où déambule le sujet, jusqu'à ne plus être vu de l'écuyer. Le sujet arrive au pied d'un saule[138], tout disposé à rêvasser. C'est également dans cette mesure que son esclave ne peut plus le voir : entré à l'intérieur de lui-même, le sujet disparaît aux yeux d'autrui. Puis Thrasimède fait une pause au pied de l'arbre[139]. Comme la grotte était le lieu d'arrivée d'une promenade entreprise entre des murs de roche, le pied de l'arbre l'est fréquemment au fond d'un couloir d'ombre.

---

[136]Voir Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, p. 18. D'ailleurs, le propos bachelardien fait de la maison le principal point d'ancrage, le giron de l'intimité. On lira aussi à ce sujet les propos de Metchild Albert «Mademoiselle de Scudéry et les remèdes de la mélancolie», dans *Les Trois Scudéry*, p. 660.

[137]On lit : «ce qui rend encore l'aspect de ce lieu là plus divertissant; est qu'il y a une fort jolie Maison, bastie sur une de ces Colines : & qu'en se promenant au bord du Ruisseau, on voit en Perspective entre les pointes de deux Rochers (qui semblent s'estre separez exprés pour cela) la Ville de Patare en esloignement : & un Paysage au delà, d'une fort grande estenduë» (VI, 3, 604).

[138]Isabelle Trivisani-Moreau précise que le choix d'une essence d'arbres au détriment d'autres n'est pas insignifiant. Le saule sert ici la rêverie : «Les saules, pour chacune des différentes mentions, semblent avoir été choisis à dessein par les personnages qui s'abritent sous leur ombre, d'abord pour cacher les secrets amoureux d'une promeneuse qui se confie à ses amies, puis pour permettre à un amant de rechercher sans être dérangé ce que contient la cassette de celle qu'il aime» (*Dans l'empire de Flore*, p. 63). Il faudrait ajouter à ces deux situations celle de l'amant qui contemple un portrait, ce qui est le cas de Thrasimède.

[139]Nous poursuivrons cette analyse dans la section suivante.

Comme l'a relevé Robert Harrison, la forêt «est toute en nuances. Elle brouille les oppositions, évoquant la parenté perdue entre l'animé et l'inanimé, les ténèbres et la lumière, le fini et l'infini, le corps et l'âme, la vue et l'ouïe[140]», et pour cela, elle cumule différentes fonctions en relation avec l'activité des personnages. Attaques, combats, embuscades de toutes sortes s'y déroulent. On y attend ses ennemis, on les y traque; on s'y défend, on s'y sauve. Pourtant, elle constitue également un refuge étendu où le sujet solitaire est certain de ne pas être pisté et découvert (à moins d'une rencontre fortuite). La forêt protège donc simultanément «contre les rayons du soleil [et] contre le risque que fait courir l'expression des passions[141].» Aglatidas, cet amant qui se croit trompé par sa maîtresse Amestris, connaît les vertus de la sylve. Il s'y réfugie alors qu'un de ses amis le poursuit : «ayant trouvé un bois qui me déroba à sa veuë, j'en quittay la route ordinaire : & prenant un petit sentier fort couvert, je fis tant qu'Artabane fut contraint de s'en retourner, bien affligé & bien en colere de ne m'avoir pû parler» (I, 3, 569).

Le mélange habile d'ombre et de lumière résultant de la présence d'arbres dénote très souvent une volonté de voir clair en soi. À ce titre, c'est l'état d'esprit d'Aglatidas, trouble et habité par de noires pensées, qui est transposé au cœur de cette vieille forêt où il se réfugie et «dont les Arbres sont si grands & si espais, que le Soleil n'en dissipe jamais les ombres» (I, 3, 569-570). L'humeur taciturne du fugitif s'agence parfaitement avec l'atmosphère sombre de l'endroit. Sous ces arbres qui s'élèvent comme une forteresse naturelle propice à l'isolement, le sujet est bien petit : Aglatidas entre dans un bois, emprunte un sentier couvert, arrive au cœur d'une vieille forêt où s'élève un temple[142]. Ici, il semble juste de soutenir que «[l]a forêt [est

---

[140]Robert Harrison, *Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p. 267.

[141]Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 230.

[142]Nous sommes ici en présence d'une stratégie symbolique de redoublement par la présence du temple dans la forêt, elle-même perçue comme cathédrale de verdure ou «sanctuaire naturel» (Myriam Philibert, *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Paris, Éditions du Rocher, 2000, p. 181). Robert Harrison a noté que, suivant une poétique des correspondances, tout un symbolisme est associé à l'image de la forêt, présentée souvent comme temple ou cathédrale (*Forêt. Essai sur*

un] centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré[143].» Plus encore, dans une perspective de verticalité[144], l'extrait est construit de manière à ce que, de la cime des arbres jusqu'à la terre (de la voûte céleste au plafond de feuilles à la voûte architecturale du temple), un effet d'emboîtement soit créé, suggérant ainsi l'image d'un temple naturel favorisant les instants d'intériorité[145]. Cette présence d'arcs concentriques, qui se structurent de manière à satisfaire une construction gigogne, fait voir une force centripète qui reconduit l'attention vers/sur Aglatidas[146].

Les ombres (engendrées par les passions) dans lesquelles baigne l'esprit d'Aglatidas et, en parallèle, l'ombre naturelle ambiante l'empêchent de voir la réalité telle qu'elle est, à savoir qu'il a tout simplement imaginé l'infidélité d'Amestris.

---

l'imaginaire occidental). À travers cette symbolique, le repli sur soi semble donc favorisé.

Michel Devèze conclut son ouvrage *L'Histoire des forêts* en précisant que «la forêt n'est pas seulement utile aux besoins matériels : elle a de tout temps joué un rôle psychologique : jadis elle éveillait un respect religieux et suscitait des cultes» (p. 126). La présence du temple s'explique alors. Concernant la perception que l'on avait de la forêt sous l'Ancien Régime, Roland Bechmann ajoute : «pendant que les cultivateurs se livraient à l'œuvre pie et civilisatrice aux yeux de l'Église, du déchiffrement, les ermites des forêts, les saints anachorètes, les moines qui édifiaient au fond des bois leurs abbayes, se chargeaient sinon d'éliminer, du moins de neutraliser les créatures diaboliques qui peuplaient ces forêts» (*Des arbres et des hommes*, Paris, Flammarion, 1984, p. 336). On se reportera également à l'ouvrage de Jacques Brosse, *Mythologie des arbres* (Paris, Plon, 1989, p. 183).

[143]Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1969, «Collection Études», p. 281.

[144]«Le chemin vertical est le seul qui se dirige vers *l'intériorité*, et la vraie connaissance est celle de *l'intérieur*. Trajet qui reproduit en sens inverse celui que nous suivons vers l'extériorité, c'est-à-dire vers le monde» (Georges Matoré, *L'Espace humain*, p. 170).

[145]Dans l'étude d'Alain Labbé sur la fonction et la symbolique architecturale dans les chansons de gestes, l'arbre y est présenté «dans son rôle de médiateur entre terre et ciel, assumant majestueusement l'ambiguïté de sa signification ourano-chthonienne» (*L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*, p. 58). Ici, l'arbre, dans son rapport au ciel et à la terre, contribue à créer une atmosphère d'intériorité.

[146]Jusqu'au XVII[e] siècle, l'image du cercle détient une signification théologique, à savoir que son centre est occupé par Dieu. Succède à cette vision théocentriste une conception symbolique à l'échelle humaine faisant de l'homme le centre principal du cercle. Georges Poulet précise même que «[l]a sphère infinie, c'est le champ de la conscience humaine» (*La Métamorphose du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. xxiv). Dans cette optique, Georges Matoré a montré que le centre représente un «concentré de profondeur, un principe d'existence» et que pour cela, l'être est toujours au centre (*L'Espace humain*, p. 98).

Elles préfigurent la confusion de l'amant lorsque Ménaste lui rappellera les faits sur la route du bois. Dans cet espace en quelque sorte ténébreux, Aglatidas va au hasard : «j'errois donc tout le jour dans les lieux les moins frequentez» (I, 3, 570). Son errance est à la fois physique et intérieure, caractérisée par les fausses pistes. De la même manière qu'il trompe les Mages au sujet de la raison pour laquelle il s'est réfugié dans la forêt[147], il est lui-même trompé par les soupçons d'infidélité qu'il nourrit à l'endroit d'Amestris[148]. Toutefois, au-delà de la confusion qui aveugle le malheureux, la dualité du sujet scudérien se fait jour : être extérieur (maîtrisé) devant et pour les autres et être intérieur (émotif) pour lui-même.

Lors d'une promenade solitaire, Aglatidas aperçoit un chariot[149] venir vers lui : «un jour donc que j'estois le plus tourmenté de mes inquietudes, & que je me promenois dans la Forest, je vy arriver un Chariot, plein de Dames. Je ne l'eus pas plustost aperçeu, que je voulus m'enfoncer dans le Bois» (I, 3, 570). Ménaste finit toutefois par le rejoindre et l'incite à «prendre une route du bois» afin de l'éclairer au sujet d'Amestris. Si le petit sentier couvert sur lequel Aglatidas s'est avancé la première fois a contribué à l'enfoncer dans l'erreur, la route qu'il emprunte auprès de Ménaste est celle où il saisit l'ampleur de sa méprise. Sans être aussi étroite que l'était le «petit sentier», cette route renvoie plutôt à l'idée d'ouverture et d'éclaircissement. Ayant à tort imaginé l'infidélité de sa maîtresse (I, 3, 571-572),

---

[147]«[Je] m'entretenois quelquesfois aussi avec les Mages qui y demeuroient : & principalement avec celuy chez lequel j'estois logé : à qui j'avois dit qu'une broüillerie que j'avois euë à la Cour, m'en avoit fait rejetter pour quelque temps. Mais soit que je m'entretinsse avec quelqu'un, ou que je me promenasse seul; Megabise & Amestris occupoient toutes mes pensées» (I, 3, 570).

[148]Voir l'analyse de cette histoire par Gerhard Penzkofer, basée sur un treillis de quiproquos («L'art du mensonge dans les romans de Mlle de Scudéry», *XVII^e siècle*, n°215, avril-juin 2002, p. 282 [p. 273-286]).

[149]Antoine Furetière présente dans son *Dictionnaire universel* (1690) le chariot comme une voiture à quatre roues rappelant le carrosse ou le char, lequel, selon Jean Nicot, «estoit anciennement aussi voiture, pour Princes, & Princesses, comme il se voit és anciens Romans» (*Le Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, 1606). Si, au XVII^e siècle, le terme «chariot» renvoie principalement à un type de véhicule sur roues propre au transport de différents objets, il est employé dans *Le Grand Cyrus* dans le sens défini par Nicot.

Aglatidas est doublement puni lorsqu'il l'imagine mariée à Otane. Au cœur de cette sphère sylvestre particulière, l'amant est alors prisonnier de ses remords, ne pouvant que s'apitoyer ouvertement sur son sort : «j'ay failli plus que personne ne faillira jamais : & je souffre plus que tous les malheureux n'ont jamais souffert. Apres avoir dit cela, je fus quelque temps sans parler...» (I, 3, 579). S'il était venu terrer sa jalousie dans la forêt, il doit désormais y cacher son affliction et sa faute d'avoir cru Amestris coupable. Enveloppé par l'obscurité de la forêt, le sujet n'est plus l'honnête homme qui maîtrise ses passions : il s'emporte plutôt «sauvagement» par secousses de colère, de jalousie, de honte.

Une route dans une forêt ou un «petit sentier fort couvert» annoncent souvent un lieu de retraite et d'isolement. Cela confirme l'idée que les espaces de nature du *Grand Cyrus* ne peuvent être considérés de manière détachée les uns des autres. Ils s'enchaînent, se prolongent, se chevauchent même à l'occasion. La structure spatiale du roman est réfléchie, fortement organisée et ses composantes reviennent de façon récurrente afin d'assurer une cohérence diégétique. Les événements s'expliquent ainsi au moyen de l'espace.

La sylve ombragée réserve donc aux personnages du *Grand Cyrus* des emplacements particuliers propices aux moments d'intériorité[150]. Ou bien elle les

---

[150]Connaissant la fonction particulière accolée aux espaces forestiers, certains personnages du *Grand Cyrus* peuvent les occuper sous de faux prétextes. Ainsi, l'ombre des arbres devient occasionnellement un élément du décor naturel permettant de dissimuler de véritables intentions en prétendant à une sincère recherche de solitude. Prenons le cas de Cléodore qui soupçonne Bélésis de traîner dans sa boîte à portraits celui de sa rivale aussi bien que le sien. Elle cherche à s'en éclaircir lors d'une promenade le long de la rivière, à l'ombre de saules : «Cleodore qui avoit un dessein caché, regla son pas de façon, que malgré que Belesis en eust, qui n'osoit pas luy resister, ny la presser d'aller plus viste, elle se separa un peu de la Compagnie : prenant un petit sentier plus prés de la Riviere, afin, disoit elle, d'estre plus à l'ombre des Saules qui la bordoient. Apres avoir marché quelque temps ainsi, sans que Cleodore tesmoignast avoir aucun chagrin dans l'esprit : tout d'un coup levant son voile, & feignant de se regarder dans la Riviere qui estoit extrémement tranquile; ha Belesis, s'escria t'elle, je pensois que mon Miroir estoit fort mauvais, quand je me trouve desagreable [...]. / [I]l se mit à la conjurer instamment, de luy vouloir rendre son Portrait. [...] / [À] la fin il fut contraint de se taire : car Cleodore l'ayant remené, comme je l'ay desja dit, dans la Compagnie, il ne pût plus l'entretenir en particulier. Pour luy en oster mesme toutes les occasions, elle se joignit à Leonise, & ne la quitta point de tout le reste du jour» (V, 3, 649 / 652 / 653). Ce passage atteste du corollaire établi entre ombrage et sphère particulière. Toutefois, cette ombre participe ici de la tromperie, alors qu'habituellement elle favorise la sincérité.

oriente dans la bonne direction en défrichant à leur profit un certain chemin ou bien elle se présente elle-même comme espace-refuge (pensons à une forêt épaisse où se cacher, par exemple) ou bien encore elle met à l'avant-plan un certain élément naturel qui symbolise l'intériorité : c'est ainsi qu'on peut dire que «[t]opographie faite topologie, la description romanesque d'un cadre visuel dispose des repères à l'attention des personnages[151]». Pensons notamment au pied de l'arbre servant de siège au solitaire.

2.2.2.2. Au pied de l'arbre, le sujet s'enracine

L'arbre, c'est le trône de la nature, sa frondaison en est le dais, le gazon recouvrant ses racines, son siège. Les sujets s'adossent contre son tronc, trouvant un réconfort dans sa solidité. Dès lors, ce n'est plus tant leur nombre qui importe que l'arbre préféré entre tous. Ainsi, Amilcar déclare à Thémiste dans *Clélie* : «je vous mènerai même au pied d'un certain arbre, où [...] vous serez dans une solitude si grande, que vous n'y entendrez que le bruit de vos soupirs, si vous êtes en fantaisie de soupirer[152].» À l'image du sujet distancé du monde grouillant correspond celle de l'arbre «élu» qui se détache de ses semblables, se trouve isolé, devenant l'élément central au cœur de la forêt, ce «lieu minimal parmi d'autres[153]».

La forêt est vaste et touffue : facile de s'y perdre, de marcher sans connaître sa direction, de s'égarer sur des chemins tortueux et sombres. Le sujet y avance à couvert. Il y marche d'un pas sûr ou incertain, il s'arrête, il trouve au pied de l'Arbre le retranchement solitaire recherché, il rêve, il se repose, il reprend la route. Pensons à Cyrus, accompagné de ses troupes, qui se dirige vers le lieu où Mandane se trouve, après avoir été libérée des fers du roi d'Assirie par un autre de ses amants.

---

[151] Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature*, p. 282, p. 404.

[152] *Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 279-280.

[153] Cet arbre pour se reposer, pour rêver, pour être seul, «[c]'est un endroit où l'on attend, où l'on s'assied et où l'on se couche, c'est donc un lieu minimal parmi d'autres, minimal au sens où les narrateurs aiment souvent à y situer simplement le cadre de leurs épisodes, quitte à n'en pas tirer grand-chose» (Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 76).

L'atmosphère émanant de ce passage témoigne d'un besoin momentané de recueillement, stimulé par l'obscurité d'une nuit «venant tout d'un coup» (III, 3, 727). Cette noirceur qui surprend subitement les personnages les enserre dans un espace qui semble se refermer sur eux; les personnages sont amenés à s'isoler les uns des autres, absorbés dans leurs pensées silencieuses respectives. À la désorientation spatiale provoquée par la tombée de la nuit (ils se sont perdus) s'adjoint un trouble psychologique qui fait renaître le chagrin amoureux dans le cœur de Cyrus, éloigné d'une maîtresse sous l'emprise du rival. Plus encore, la tombée de la nuit annonce l'entrée des personnages dans un espace sombre («ses Guides s'égarerent dans une forest de Cyprés vers le milieu de la nuit qui estoit fort obscure» (III, 3, 727)) et, parallèlement, dans un espace intérieur. Les données temporelles et spatiales se combinent pour témoigner du désespoir de Cyrus. Malheureux de se voir ainsi «prisonnier» de l'obscurité, ce dernier décide de «faire alte à ses gens» (III, 3, 727), en bon général, bien que ce soit l'amant affligé en lui qui nécessite ce temps d'arrêt. Feignant de vouloir se reposer, Cyrus s'assoit au pied d'un arbre : «mais en effet c'estoit pour se persecuter luy mesme, par les cruelles agitations que son esprit luy donnoit» (III, 3, 727). L'arbre seul érige alors entre lui et les autres une barrière, un mur derrière lequel il ne se dissimule pas à lui-même. L'arbre, où un seul individu s'adosse à la fois, se définit comme un foyer restreint d'intériorité au cœur de la forêt. Ainsi symboliquement mis à l'écart, Cyrus entreprend un monologue intérieur qui achève de l'isoler des siens[154]. Il ne les voit plus, ne les entend plus; il se parle à lui-même et s'entend : «Il y avoit des instans, où la joye en estoit pourtant la Maistresse absoluë : car disoit il en son cœur, Mandane est delivrée : elle est en lieu où je la verray bien tost» (III, 3, 727). Cyrus ne partage avec personne ni sa détresse ni la joie momentanée qui l'habite. S'il incarne devant ses hommes la juste mesure du général, il est, seul avec lui-même, un être passionné, bouleversé et tourmenté. Rappelant la voûte céleste, les branches au-dessus de sa tête forment cette coupole du temple où

[154]Ce recours au discours intérieur traduit ici «comment la conscience se détourne des vérités gênantes», extérieures (Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 101).

résonnent ses demandes aux divinités[155]. Au milieu de cette sombre nuit, dans cette obscure forêt, Cyrus perd son calme. Il s'agite et vocifère. La dichotomie entre le paraître et l'être transparaît dans l'action : Cyrus agit en général, pense en amant. Lorsqu'il ordonne de reprendre la route, le commandement est motivé par un pur sentiment amoureux, ce dont les officiers ne peuvent se douter. Par correspondance, l'expression employée pour marquer le déplacement («s'enfoncer dans l'épaisseur des ténèbres» (III, 3, 731)) renvoie aux noires pensées qui l'obsèdent[156].

Au pied de l'arbre, le sujet scudérien ne fait pas que se ronger les sangs et se lamenter. Il peut aussi profiter d'un emplacement frais pour rêver. En s'étendant sous un arbre, le sujet fait voyager son regard jusqu'au ciel qui perce entre les branches : et «dans cette atmosphère naturelle faite de liberté, car aucun mur ne vient cacher l'infini du ciel ni aucune étiquette le fond du cœur humain, et de vérité, puisque c'est un retour aux sources de la vie, l'homme part spontanément en quête de lui-même[157].» Les possibilités d'un rêve éveillé s'y multiplient. Pensons à Thrasimède qui découvre, lors d'une promenade, un lieu agréable où il avance «à l'ombre des saules bordant le ruisseau» (VI, 3, 604). Il s'éloigne de plus en plus pour s'arrêter à un endroit précis, alors que son esclave ne le voit plus : «apres que Thrasimede se fut bien promené, il s'assit au pied d'un Arbre, où il se mit à resver assez profondément, sur ses avantures passées» (VI, 3, 604). L'opposition mise en évidence entre passivité et action accentue l'écart entre sphères particulière et publique. Le repos corporel sous-entendu par le verbe «asseoir» est contrebalancé par la stimulation de l'esprit qui se met à

---

[155]Un autre passage du *Grand Cyrus*, alors que Mandane est cette fois prisonnière d'Anaxaris, fait voir comment le pied de l'arbre peut être considéré comme le pied d'un autel sacré, où les invocations ne sont plus intériorisées, mais exprimées à haute voix (IX, 1, 19). Au pied de l'arbre, spectatrice d'une violence dont elle est la cause, Mandane trouve une solitude lui permettant de prier les dieux, de se plaindre sans être entendue de quiconque.

[156]Sur ce sujet, Marie-Christine Pioffet écrit : «[q]uel qu'en soit le motif, l'exil forestier se place sous le signe de la mélancolie. L'inspiration baroque oppose avec force la nature brute aux territoires aménagés. [...] [L]a sylve où la sociabilité paraît compromise aimante-t-elle par des ressorts secrets les êtres tourmentés» («La forêt dans l'imaginaire baroque», dans *Locus in fabula*, p. 376).

[157]Monique Vigouroux, *Le Thème de la retraite et la solitude*, p. 147.

rêver profondément. Rien à voir avec ces rêveries excitées par «[le] murmure d'un Ruisseau, ou [le] bruit que font les feuilles des Arbres, lors que le vent les agite, ou qui viennent mesme sans sujet» (VI, 3, 604-605). La rêverie de Thrasimède, de nature amoureuse, implique plutôt une découverte de lui-même. Désireux de se guérir d'une passion envers une personne qui l'a trahi, il contemple le portrait d'Arpalice qui lui paraît aussi belle que son infidèle maîtresse. Cette observation plus ou moins attentive du portrait d'Arpalice en vient à modifier la réflexion initiale du rêveur :

> se trouvant dans ce lieu solitaire, & avec toute l'oisiveté qu'il faloit, pour avoir besoing de se divertir par un si bel objet; il tira cette Boiste de sa poche, & se mit à en considerer la Peinture attentivement. Il estoit alors à demy couché, la teste appuyée contre une grosse Touffe de Gazon, qui estoit au pied d'un Saule : tenant à sa main le Portraict d'Arpalice, qu'il regardoit de temps en temps. Mais apres estre tombé d'accord avec luy-mesme, que la Personne qu'il ne vouloit plus aymer n'estoit pas si belle que ce qu'il voyoit; [...] sa resverie devint plus confuse; & il resva sans resver à rien, non pas mesme au Portraict qu'il tenoit, & qu'il sembloit regarder. (VI, 3, 605-606)

Ce flot de rêveries qui coule au pied de l'arbre, véritable lit de nature, entraîne un changement intérieur du sujet qu'il ne peut interpréter correctement d'abord. Le sommeil qui le gagne lentement annonce de manière symbolique le passage à un autre monde (pas seulement onirique), à une autre vie, à un autre état, à d'autres sentiments, bref à une intériorité nouvelle. Entendant alors «le murmure d'un Ruisseau; le bruit des feuïlles; & le Chant des Oyeaux[158]», Thrasimède sombre dans

---

[158]Certains bruits naturels favorisent la rêverie, à l'instar de ceux ici mentionnés. Aux bruits claquants des espaces de société s'oppose une musique naturelle : «[Crésus] arriva en un petit Vallon solitaire : de sorte que passant du plus effroyable tumulte du monde, en un lieu où le silence n'estoit troublé que par le murmure d'un agreable Ruisseau, & par le chant des Oyseaux, il en soupira : & comme si ce lieu de repos eust esté un Azile, il marcha plus lentement. Mais comme il voulut tourner la teste pour regarder ceux qui le suivoient, il vit qu'il estoit seul [...] se voyant seul dans ce Vallon solitaire, connut alors que tous ses Thresors qu'il avoit tant aimez, luy estoient inutiles» (VI, 1, 19-20). Nous pouvons entendre en filigrane ces vers de *L'Astrée*...

> *Petits oiseaux des bois, que vous êtes heureux,*
> *De plaindre librement vos tourments amoureux!*
> *Les vallons, les rochers, les forêts et les plaines*
> *Savent également vos plaisirs et vos peines;*
> *Votre innocente amour ne fuit point la clarté;*
> *Tout le monde est pour vous un lieu de liberté.*
> *Mais ce cruel honneur, ce fléau de notre vie,*
> *Sous de si dures lois la retient asservie*

le sommeil, qui marque un tournant significatif : Thrasimède se réveille nouvel homme, nouvel amant.

C'est aussi une réflexion sur la propre identité du sujet qui prend racine au pied de l'arbre. C'est là que Cyrus apprend d'Harpage son passé, qui influencera radicalement l'image qu'il a de lui-même et qui l'amènera à réorienter ses choix futurs. Apeuré par un présage divin, Astiage désigne Harpage pour reconduire Cyrus, son petit-fils alors nouveau-né, dans une montagne afin qu'il soit dévoré par les bêtes sauvages. Parce qu'Harpage n'a pu accomplir cette funeste mission, Astiage l'exile. Habité par un goût âcre de vengeance, Harpage raconte cet épisode à Cyrus des années plus tard, lors d'une grande chasse, et lui offre son aide pour renverser le vieux roi. Dans cette forêt, Cyrus prend conscience de qui il est[159]. À partir de ce moment-clé, Cyrus se décide à «chercher les voyes de changer de vie» (I, 2, 149). Il choisit de quitter la cour perse afin d'aller se découvrir dans le monde grâce aux voyages (I, 2, 152). Pour ce faire, Cyrus doit mourir, Artamène doit naître pour que revive/renaisse le véritable Cyrus :

> Enfin, Seigneur, Cyrus cessa d'estre Cyrus; & ce ne sera plus que sous le nom d'Artamene, que vous apprendrez les merveilleuses choses qu'il a faites. Apres avoir campé dans les Forests durant trois jours, où nous changeames d'habillemens, & marché durant trois nuits; nous arrivasmes bien tost à la Susiane, que nous traversasmes; ce chemin nous semblant plus seur que nul autre, pour entrer dans l'Assirie. (I, 2, 157-158)[160]

Qu'au plus fort des ennuis que je souffre en aimant,
J'ai honte de le dire aux rochers seulement. (I, III, vers 235-244)

Reproduit dans *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle* (Paris, PUF, 1999 «Perspectives littéraires»). Voir Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, 5 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [fac-similé d'éditions allant de 1612 à 1628].

[159]Nous voyons un sujet qui ne se connaît pas : tout un pan de sa vie lui est caché. Au cœur de cette densité sylvestre, Cyrus apprend qui il est, réfléchit à ce qu'il veut faire. En se perdant, il se retrouve. De la même façon, Feraulas et Chrisante y perdent le Cyrus qu'ils connaissent (comme ils le remarquent lorsqu'il reviendra près d'eux) (I, 2, 132-159).

[160]«The protagonist, le Grand Cyrus, takes on the name of Artamène in order to allow him freedom from his royal family [...]. The title offers us two names without making a decision about which one is genuine. Indeed, eventhough the title begins with Artamène, this pseudonym never seems to be quite accepted, as the novel is still today often referred to as *Le Grand Cyrus*» (Suzanne Popkins, «Taking Compliments : J.L. Austin with Madeleine de Scudéry», *Differences : A Journal of*

En changeant de vêtements, en prenant simultanément une identité et un nom nouveaux, à cet instant seulement, il peut «entrer dans l'Assirie», un espace de société retrouvé après un long séjour passé dans les espaces de nature.

Emplacement plus que réduit au cœur de la forêt, le pied de l'arbre dans *Le Grand Cyrus* peut être défini comme une sphère particulière naturelle[161]. Près des arbres, des aveux sont formulés, des pleurs, déversés. Là, à couvert, en secret, alors que l'interdiction paternelle plane au-dessus de son cœur, l'héroïne éponyme de *Clélie* révèle, presque à son corps défendant, son amour à Aronce :

> il arriva même une chose qui donna tout le loisir qu'Aronce eût désirer pour entretenir Clélie; car comme cette troupe arriva en un grand rond d'arbres qui partage cette grande allée de myrtes, ces dames y voyant des sièges à l'entour s'y assirent; mais comme il y en avait déjà beaucoup de pris, le hasard fit qu'après que les dames avec qui était Clélie, eurent pris leurs places selon qu'elles se trouvèrent alors, il n'y en eut plus pour elle; si bien que voyant un petit siège qui était de l'autre côté de ce rond d'arbres, où l'on pouvait être que deux, elle y fut, & Aronce s'y fut mettre auprès d'elle[162].

Dans *Le Grand Cyrus*, si la sphère particulière naturelle est fragile et disparaît avec le départ des individus, il n'en demeure pas moins que les sujets y laissent quelquefois des marques qui survivent à l'éphémère, au passage du temps, marquant dans l'espace l'emplacement d'une réelle sphère distincte : en effet il est normal, par exemple, pour un amant «de graver ses malheurs sur les escorces des arbres» (III, 1, 63). L'arbre renvoie alors à la table du cabinet, et son écorce, au journal qui recueille les confidences personnelles. Il devient lui-même le prolongement intérieur d'un

---

Feminist Cultural Studies, vol. X, n° 3, automne 1998, p. 110). En vérité, les propos de Suzanne Popkins doivent être nuancés dans la mesure où sans l'appellation Artamène, le roman ne pourrait s'échafauder. C'est sur cette double identité qui en confirme vraisemblablement une seule que repose le roman et à partir de laquelle la cohérence textuelle prend son appui, ce que l'analyse de Ruth Carver Capasso confirme («Artamène or the Great Cyrus : Scudéry renames the Hero», p. 227).

[161]De la même manière, l'orée d'un bois peut servir l'intériorité. Rappelons ce petit bois au pied duquel Philoxipe découvre la maison de Policrite (II, 3, 594). Ici, le bois entoure la maison. Ainsi encerclée, celle-ci est un lieu particulier de la même manière que le pied de l'arbre, élément-clé détaché du cœur d'un ensemble forestier. La maison se situe au pied du bois comme le sujet au pied de l'arbre.

[162]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 221.

cœur et d'une âme qui se consolent en laissant sur lui les empreintes de leur mélancolie. Dans une perspective pastorale, la nature devient refuge, l'arbre confident, où l'ambiance permet l'écriture dans le silence. L'écorce se fait le livre permanent où le sujet laisse des traces de lui-même[163].

La sylve du *Grand Cyrus* sert donc l'intériorité (réellement, de manière abstraite ou à travers une série de correspondances symboliques). Les personnages y font quelquefois des découvertes inattendues qui, le plus souvent, leur permettent de réajuster leur rapport à la réalité, aux autres et à eux-mêmes[164]. Si l'homme trouve au pied de l'arbre, à l'ombre d'une allée ou d'une futaie, sous une charmille ou sous la voûte d'un chemin boisé un endroit pour être seul, rarement la figure féminine s'y trouve-t-elle. Parce que le bois est incertain, les figures féminines ne s'y aventurent jamais seules. Lorsqu'elles s'y déplacent, c'est lors de circonstances particulières, de promenades mondaines ou lorsqu'un ravisseur les y forcent. Il importe toutefois de retenir le rôle de la forêt et de ses arbres pour l'émergence et la manifestation d'une intériorité masculine.

2.2.3. Sur la route de...

Étant pour la plupart nomades, les personnages (masculins principalement) du *Grand Cyrus* empruntent différents chemins. Ceux-ci sont couverts, étroits, détournés, s'étendent à perte de vue. C'est là que les revirements de situation faisant rebondir l'action se produisent. En effet, les promeneurs ignorent ce vers quoi ils se dirigent; ils sont déroutés de voir ce qui les attend, surpris des rencontres qu'ils font

---

[163]Au sujet des traditions pastorales, on se reportera à l'ouvrage de Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle.*

[164]Lorsque les arbres forment un abri, les personnages s'y réfugient pour partager des secrets. Profitant de cet abri naturel, Atergatis avoue à Intapherne sa passion pour Istrine, la sœur de ce dernier : «sçachant quelle estoit la haine qu'il avoit pour le Prince d'Assirie, & connoissant sa generosité, & l'amitié qu'il avoit pour luy, il se resolut de luy advoüer la verité. [...] De sorte que prenant la parole le premier, je ne doute point (luy dit-il en s'arrestant sous des Arbres qui se trouverent à leur chemin) que vous ne soyez fort estonné de ce qui vient d'arriver [...] il faut que je vous descouvre le fonds de mon cœur» (VIII, 1, 88-89). Le pluriel (arbres) renvoie à la densité du lieu où les individus se sentent protégés, et où peuvent se faire voir des pulsions intérieures.

en cours de route. Toutefois, le chemin est conçu comme un espace transitionnel où les individus se situent dans un entre-deux, entre deux lieux, entre deux espaces.

2.2.3.1. Le chemin, un entre-deux signifiant

Le chemin prolonge un espace, un lieu, menant hors de lui vers un autre. En raccrochant l'un à l'autre deux espaces ou deux lieux, il devient un espace délimité, à la limite clôturé, borné par un point de départ et un point d'arrivée[165]. Il se présente même «comme une rupture, comme une césure dans l'espace. Tracer un chemin, une voie, revient à "ouvrir" un espace[166].» Cette fracture devenue chemin offre alors au sujet du *Grand Cyrus* la possibilité de s'y ouvrir à lui-même. En fait, bien qu'il ne soit jamais «concrètement» décrit, le chemin détient une valeur significative.

Si les personnages scudériens évoluent le plus souvent accompagnés dans les espaces de nature, cela ne les empêche en rien de s'écarter de quelques pas d'une compagnie devenue gênante. Toutefois, dans ces conditions, ils doivent apprendre à construire leur sphère particulière au sein même du groupe afin de «s'isoler», dans l'esprit de la méditation intérieure[167]. Le chemin se prête à merveille à ce dessein. Tout en longueur, il donne l'occasion au sujet de se taire pour ne se préoccuper que de lui-même, comme le fait Artamène : «Le premier jour de cette marche, Artamene fut assez resveur» (I, 2, 337)[168]. Si le chemin n'est pas ici concrètement dessiné, sa

---

[165]Jean Weisgerber écrit que «loin d'être morcelées, déposées l'une à côté de l'autre sans lien aucun, les choses n'existent pas en tant qu'éléments distincts. L'essentiel est que les lieux s'ouvrent chacun sur celui qui les précède et sur celui qui leur succède selon la route parcourue» («Quelques jardins littéraires en France vers 1650», *Dalhousie French Studies*, vol. LII, automne 2000, p. 40).

[166]Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, p. 135.

[167]John D. Lyons, dans son article «*Clélie* et la pratique sociale de l'imagination» (*Littératures classiques*, vol. XLIV, printemps 2002, p. 207-216), établit un rapprochement entre la méditation religieuse et la réflexion amoureuse qui exigent toutes deux de se couper de l'extérieur pour entrer en soi.

[168]Tout est souvent une question d'«attitude», confirme Robert J. Morrissey dans son étude de la rêverie dans laquelle il conclut que «cette manière de se renfermer en soi, de jouir de sa vie intérieure, porte souvent les marques extérieures d'un moment de tristesse. La rêverie est non seulement un état d'âme, mais aussi une attitude, non seulement une façon de sentir et de penser, mais aussi une façon de se tenir dans le monde» *(La Rêverie jusqu'à Rousseau. Recherches sur un topos*

présence reste sous-entendue. C'est là que «la peinture de plume se fait l'art de suggérer une image visible pour mieux instruire d'une image sensible au cœur[169].» Parce que «[s]uivant la théorie cartésienne du mouvement, la promenade cause, par l'intermédiaire du corps, les émotions de l'âme»[170], le sujet en est captivé. En rêvant, Artamène rompt avec la réalité pour se retirer en lui-même, sans que les autres n'en soupçonnent les raisons, à l'instar de Chrisante qui questionne son silence :

> Comme je sçavois bien que ce n'estoit pas l'inquietude du peril qui l'attendoit, qui luy causoit cette resverie; je luy en demanday la cause : & je sçeus que cette capricieuse passion, qui se fait une affaire d'importance, d'une fort petite chose; avoit occupé tout ce jour là l'esprit de mon Maistre, à déterminer si le refus que la Princesse luy avoit fait de cette Escharpe qu'il luy avoit demandée, avoit esté veritablement causé, par le sentiment qu'elle avoit tesmoignée avoir : ou par quelque autre qui ne luy fust pas si advantageux. (I, 2, 338)

Le positionnement géographique précis des individus perd ici de son intérêt; l'attention se cristallise sur la rêverie silencieuse, puis sur le «monologue» d'Artamène, écouté par Chrisante[171]. Ce dernier se fait presque oublier, dans la mesure où Artamène n'attend guère ses avis, faisant presque totale abstraction de sa présence (nombreux sont les cas semblables[172]). Cette marche, sans destination clairement identifiée, sert à illustrer les modulations de la réflexion. Intensément épris de Mandane, Artamène tente de s'expliquer l'attitude de celle-ci, en réfutant

---

littéraire, Lexington, French Forum Publishers, 1984, p. 56).

[169]Anne-Elisabeth Spica, «Une Madeleine au chevalet : Mademoiselle de Scudéry et les peintres», *Œuvres et Critiques*, vol. XXIX, n° 1, 2004, p. 20-21.

[170]Denise Le Dantec, «Quand le roi bâtissait Versailles et ses jardins», p. 32.

[171]Elisabeth Woodrough note que dans un roman, «as in the theatre, one of the main functions of the confidant as addressee is to reduce the level, or to avoid the use of monologue, for there is always a certain articiality, if not to say eccentricity, about talking to oneself» («The Fidelle Confidens and the Grand Roman», p. 31).

[172]Nathalie Grande explique que «[l]e sentiment de la nature favorise un état de rêverie qui remet en cause la toute-puissance de la raison. En revanche le prédicat de la sociabilité ne semble pas atteint : même si la rêverie naît de la solitude, c'est d'une solitude très intériorisée et la présence d'un tiers n'empêche pas l'épanchement de l'âme» (*Stratégies de romancières*, p. 143).

lui-même ses propres hypothèses. À ses côtés, le confident s'efface dans le silence. Dans ce corridor naturel «abstraitement» souligné qui conduit d'Ecbatane (espace de l'amour) à la campagne (espace de la guerre), seule l'intériorité de l'amant importe[173]. Questions et réponses se chevauchent pour traduire une confusion intime : «Il se reprenoit pourtant luy mesme, de tant de bizarres pensées, que sa passion luy donnoit : elle qui toute violente qu'elle se faisoit paroistre, luy permettoit pourtant tousjours d'entre-voir un peu la raison, lors mesme qu'il ne la suivoit pas» (I, 2, 339). Le sujet n'est plus le guerrier allant se battre pour une raison souveraine, mais l'amant qui, en toute conscience, souhaite gagner le cœur de sa maîtresse en combattant vaillamment[174]. Cette réflexion en route travestit vraisemblablement la nature du combat annoncé et la valeur même du sujet intérieurement engagé[175] alors que le chemin facilite la transition suivante : du gentilhomme de cour au général, de celui-ci à l'amant[176].

---

[173]Le départ de Sésostris pour la guerre, alors qu'il est amoureux de Timarète, est du même registre. La figure de l'amant supplante celle du combattant : «Or durant qu'Ameniphis & Timarete se pleignoient, Sesostris se pleignoit encore plus qu'eux : en effet tant que dura le chemin que nous fismes, pour aller chercher la Guerre, il ne parla que de Timarete. Il estoit devenu si chagrin, que nous pensasmes avoir une petite dispute ensemble, nous qui n'avions jamais rien eu a démesler» (VI, 2, 404). Avant d'arriver au champ de bataille, le chemin se déroule sous les pieds des sujets de manière à leur permettre de questionner une intériorité qui les rapproche souvent plus étroitement de leur point de départ que de leur point d'arrivée.

[174]Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 50-54.

[175]Contrairement à ce qu'a pu croire René Godenne lorsqu'il s'est attardé à présenter les types de personnages du *Grand Cyrus*, ils ne sont pas tous, toujours, pleins d'espoir. Le cas présent ici, comme maints autres, en témoignent. Il faudrait ainsi atténuer la portée d'affirmations comme celle-ci : «Malgré le peu d'espoir qu'ils entretiennent au début de leur liaison, malgré la présence redoutée de rivaux, l'opposition d'un parent, leurs divergences politiques, les doutes qui les assaillent par moments quant à la fidélité de l'être aimé, les héros témoignent de la plus inébranlable constance, conservent une indestructible confiance» (*Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 168-169).

[176]Dans *Clélie*, après une entrevue avec le Prince Mélante qui l'a accueilli dans son état, Hortense profite du trajet qu'il doit faire pour se rendre au château où réside Élismonde pour s'entretenir. Le chemin, abstrait parce que non évoqué, conduit le sujet au plus profond de lui-même : «Après cela Hortense s'en alla vers Élismonde; mais en y allant que ne pensa-t-il pas, et que ne souffrit-il point ? "Hélas ! disait-il en secret dans son cœur, que je suis misérable, et que mon destin est cruel de me faire aimer une personne dont je ne puis être aimé, et dont je ne puis seulement désirer de l'être sans trahir la fidélité que je dois à un prince qui a fait toute ma fortune. [...] l'honneur est une si grande et si puissante raison dans un cœur généreux, que je ne dois peut-être pas désespérer de la

À la notion d'horizontalité qui définit le chemin dans *Le Grand Cyrus* s'adjoint celle de verticalité. En y avançant, le promeneur s'enfonce dans un espace intérieur, en lui-même. Cet état (de passivité) «caractérise [alors] la relation du héros avec son âme[177]», la destination restant «incertaine», «méconnue» :

> Spitridate s'enfonça si avant dans ses propres pensées, qu'il vint à ne sçavoir plus luy-mesme ce qu'il pensoit. Il fut donc ainsi jusques vers le soir : que voulant aller chercher à loger au vilage qu'il voyoit à sa droicte, il vit paroistre un Gros de vingt chevaux : qui sortant d'un petit Bois, venoit luy couper chemin : un de ces Cavaliers s'estant separé des autres, pour venir de son costé. Spitridate interrompant alors sa resverie, fut droict à la rencontre de celuy qui avoit quitté sa Troupe pour s'avancer vers luy. (VI, 3, 809)

À l'image de la route empruntée, la rêverie du marcheur n'est freinée par aucun obstacle. L'espace et le temps se volatilisent, s'effritent, à mesure que le sujet s'enlise dans ses pensées, restant pour le lecteur aussi imprécises que le chemin parcouru.

De manière générale pourtant, le chemin dans *Le Grand Cyrus* est étroitement dépendant des espaces et des lieux à partir desquels il commence et se termine. Alors que l'espace que quitte le sujet scudérien sert à singulariser la nature des pensées qui l'habiteront en chemin (IV, 3, 618), il arrive qu'un individu, sans plus se soucier de son point de départ, concentre plutôt son attention sur ce qui l'attend au bout du trajet. Regardant vers l'avant, il anticipe ce vers quoi il avance, imagine des scénarios complexes, exacerbe des sentiments enfouis, etc. Rancœur et haine, propres à stimuler la vengeance par exemple, l'assaillent alors fréquemment. Pensons à Cyrus qui prend le chemin pour rejoindre le roi d'Assirie avec qui il doit s'engager en duel :

---

victoire que je veux remporter sur moi-même"» (quatrième partie, p. 120-121). Toutefois, lorsque le sujet reprend la route après sa visite, il ne peut se mentir à lui-même. Il marche tout droit vers sa propre vérité : «il crut qu'il s'en retournerait moins chagrin qu'il n'était venu. Mais dès qu'il fut en chemin, et qu'il ne vit plus Élismonde, il se retrouva malheureux comme auparavant, et même encore davantage. En effet il trouva que sa passion était augmentée [...]. Hélas ! disait-il alors en secret dans son cœur, appartient-il à un misérable qui aime sans espérance, d'avoir de la jalousie ? [...] Après cela Hortense ne se dit plus rien à lui-même, et il s'enfonça si profondément dans une sombre rêverie» (p. 123-124). Pour une étude sur l'honneur et la gloire dans les œuvres narratives du XVII[e] siècle, on lira l'ouvrage de Mark Bannister, *Privileged Mortals. The French Heroic Novel 1630-1660*, où il fait état de l'importance de ces thématiques dans la définition même des héros du *Grand Cyrus*.

[177]Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, Lausanne, Éditions Gonthier, 1963, «Bibliothèque Médiations», p. 86

> Tant que le chemin dura, ce Prince [Cyrus] eut l'ame remplie de tant de pensées differentes, qu'il eust eu bien de la peine à les redire avec quelque ordre. Ce fut alors qu'il fit ce qu'il avoit desja fait une autre fois; c'est à dire qu'il r'apella dans son souvenir les sujets de haine qu'il avoit eus contre le Roy d'Assirie, du temps qu'il portoit le nom de Philidaspe, & tous les démeslez qu'il avoit eus aveque luy, sous celuy d'Artamene. Il se ressouvint de ce sanglant combat qu'ils avoient fait aupres du Temple de Mars proche de Sinope; & son imagination luy representa le lieu où il luy avoit sauvé la vie à son retour des Massagettes : de sorte que n'oubliant rien des obligations que ce Prince luy avoit, quoy qu'il fust accoustumé à oublier ses propres bienfaits, il s'en servit à irriter sa haine, aussi bien que par le souvenir de tant de maux que Mandane avoit endurez. (VIII, 3, 763)

Dans la solitude que favorise le chemin, Cyrus se voit envahi des pires sentiments. Si les passions tiennent les personnages scudériens sous leur joug, la haine est sans doute celle qui les donne à voir de la façon la plus diamétralement opposée à ce qu'ils doivent paraître en société. Suivant un mouvement progressif, soit «tant que le chemin dura», tout en compilant ses souvenirs, Cyrus avance dans l'espace mu par sa haine à l'endroit de son rival, laquelle traduit cette facette intérieure qui le particularise, mais qui ne peut se faire voir au cœur des espaces de société.

Les figures féminines, à l'instar des personnages masculins, tirent également profit de leurs déplacements sur la route pour exprimer une singularité intérieure, essentiellement par le biais de la confidence toutefois. Si, en s'aventurant sur le chemin, les personnages masculins se coupent de ceux qui les entourent ou qui sont derrière eux par le silence (peu souvent s'entretiennent-ils avec un autre qu'eux-mêmes), les figures féminines trouvent, quant à elles, au fond de leur chariot, une sphère particulière favorable à la confidence discrète. Dans les cas où le chemin se fait espace particulier, le chariot devient un cabinet qui le prolonge dans un intérieur étroit, où tous ne peuvent prendre place. Ainsi, en route vers Alsène où elle doit épouser Astidamas, qu'elle n'aime pas, Arpasie se confie à Nysisde.

> Vous pouvez donc aisément juger, quels estoient les entretiens particuliers que j'avois avec Arpasie durant ce voyage : aussi vouloit elle bien souvent que je fusse seule dans son Chariot, afin de me pouvoir parler avec liberté : pretextant la chose de l'incommodité du chaud qu'il faisoit : si bien que pour l'ordinaire toutes les Femmes qui la suivoient estoient dans d'autres Chariots,

> & j'estois [Nysisde] seule avec elle. Suivant donc cét ordre, je me trouvay un jour tout entier avec Arpasie, sans parler d'autre chose que de son malheur : car à mesure que nous aprochions d'Alfene, sa melancolie augmentoit : de sorte que comme nous n'en estions plus qu'à deux journées, elle avoit un redoublement de chagrin estrange. (X, 1, 84)[178]

Les deux amies se retrouvent donc au cœur d'une «double» sphère particulière, un phénomène qui n'est jamais observable lorsqu'il est question d'intériorité masculine[179] : en chemin et dans le chariot[180]. L'«intimité» résulte ainsi de ce positionnement particulier des dames dans un chariot (lieu couvert), lui-même présent dans un espace propice à l'isolement. De l'extérieur, nous sommes conduits vers un intérieur matériel (le chariot étant l'équivalent de la grotte dans la montagne), puis vers un intérieur humain caractérisé par des émotions secrètes. Considéré comme un entre-deux lieux, le chemin laisse le temps à Arpasie d'évaluer sans faux-semblant sa situation. Ici, la présence de la confidente ne semble en rien indispensable à l'expression de l'intériorité féminine. Arpasie se parle à elle-même, à voix haute de manière à ne rien «se» dissimuler. C'est dans cette perspective que

---

[178]Lorsque Clélie est menée à Rome, son chariot devient une sphère intérieure d'autant plus fermée sur l'extérieur que la figure féminine ne jette aucun regard vers le dehors. Les gens la voient sans qu'elle ne les voit : «[Aronce] fut bien surpris de voir arriver deux chariots pleins de dames, escortés par des soldats, qui étant entrés à Rome par la porte de Janus, allaient vers le palais du roi. Ce qui fit son étonnement, fut qu'il aperçut Clélie dans celui qui marchait le premier; il est vrai qu'il la vit sans qu'elle le vît, parce que comme elle était fort mélancolique, elle n'attachait ses regards à nul objet, n'ayant garde de penser qu'Aronce pût être à Rome [...]. Cependant malgré sa mélancolie, sa beauté était d'un si grand éclat, que le peuple suivait le chariot où elle était, seulement pour la voir. Pour Aronce, il ne l'eut pas plutôt vue, qu'il la montra à Célère, et qu'il sentit ce que l'on ne saurait exprimer; car il eut une joie extrême de la revoir, et de la voir triste, parce qu'il crut qu'il avait quelque part à sa tristesse» (*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 399). Le fait qu'elle ne pose son regard sur rien suggère qu'elle regarde plutôt à l'intérieur d'elle-même, détachée du monde extérieur. Seule sa beauté est mentionnée, comme si les gens qui la voyaient ne pouvaient pénétrer ses pensées. Ils ne peuvent que la regarder, sans véritablement la voir, leur regard glissant sur une surface impénétrable (tout comme le regard de Clélie ne s'attache à «nul objet»).

[179]Serait-ce à dire que, pour les figures féminines, la solitude est doublement difficile à trouver, ayant beaucoup moins d'occasions de se retirer que les personnages masculins ? Sans doute. Dans *Le Grand Cyrus*, ceci s'explique par le fait que les figures féminines se déplacent peu, d'une part, et qu'elles favorisent toujours la présence d'une confidente à la solitude extrême, d'autre part. Le redoublement confirme ainsi une condition féminine que la bienséance force davantage à surveiller que la masculine.

[180]Voir également *Mathilde* de Madeleine de Scudéry, p. 234.

Nysisde, la confidente qui s'efface d'elle-même, remarque : «Voila donc Madame, de quelle maniere s'entretenoit Arpasie, pendant le chemin que nous avions à faire» (X, 1, 114). C'est justement le retour de la figure féminine sur elle-même qui est mis en lumière par l'utilisation du verbe réflexif «s'entretenir» et qui contribue même à tenir à distance la confidente, cantonnée dans un rôle silencieux de second ordre.

2.2.3.2. Linéarité ou labyrinthe : la route au singulier ou au pluriel

Le chemin du *Grand Cyrus* n'est pas toujours unique et rectiligne. Il fait souvent choisir les personnages entre divers embranchements, entre des directions opposées. De cette évocation plurielle du chemin surgit l'image du labyrinthe, comme cela était observable pour le cas des rochers. Les croisements incessants de chemins avec leurs innombrables intersections construisent autour du sujet scudérien un espace clos où il peut facilement perdre tout repère et, parallèlement, se perdre. L'unique refuge sûr, il le trouve en lui-même.

La trame narrative du *Grand Cyrus* se résume en la poursuite par le personnage éponyme des ravisseurs de Mandane, sa maîtresse. Cyrus se lance sur les traces de l'un d'eux, le roi de Pont :

> [Cyrus] prit pourtant à la fin le chemin qui tiroit le plus vers la Mer : croyant qu'il y avoit plus d'apparence que le Roy de Pont l'auroit pris qu'un autre. Mais helas que de tristes pensées occuperent l'esprit de Cyrus, pendant ce petit voyage, qui n'avoit ny borne ny route asseurée! Ce Prince parloit à tous ceux qu'il rencontroit; il envoyoit à droict & à gauche, à toutes les Habitations qu'il voyoit : il alloit mesme à toutes celles qui se trouvoient sur son chemin : mais tous ses soings ne luy apprenoient rien. Toutes les fois qu'il arrivoit en un de ces lieux où de grands chemins se croisent, il repartageoit encore une fois ce qu'il avoit de Gens : luy semblant tousjours que s'il faisoit autrement, il laisseroit le chemin qu'il faloit tenir pour trouver Mandane. (VI, 3, 752)

Dans cet extrait, alors que la troupe se divise à chaque intersection de routes, l'effet labyrinthique inscrit dans l'espace l'«inquietude estrange» de Cyrus. D'ailleurs, le choix d'emprunter un chemin orienté vers la mer, sans borne ni route assurée, suggère ce besoin d'errance (intérieure). Ces détails géographiques indiquent l'acuité

d'une douleur qui reconduit Cyrus loin de lui-même et près de celle qu'il aime[181]. De la même manière que ses pensées restent floues pour le lecteur, le fait qu'il s'engage dans ce labyrinthe de chemins, formant à eux seuls un décor équivoque, symbolise l'immensité (d'un chagrin et d'un espace) qui trouve un écho dans la présence maritime. Puis, la mélancolie qui teinte les pensées de Cyrus se décuple avec ces multiples chemins qui s'ouvrent devant lui. Le sujet s'isole donc au hasard de ses pas (autant d'échos à ses tourments), alors que chacun des siens en empruntant un embranchement différent se distancie des autres[182].

L'isolement de Cyrus est accentué par l'obscurité naissante qui appelle l'intériorité. Il se remémore alors un songe. Mémoire et rêve se superposent tandis que les quelques personnes toujours à ses côtés sont tenues à distance :

> Ce fut alors que marchant dans l'obscurité, [Cyrus] r'appella en sa memoire, le songe qu'il avoit fait il y avoit desja quelque temps, & qui luy avoit fait voir Mandane dans une Prairie, & Mandane disparoistre un moment apres. [...] Cependant durant que Cyrus s'entretenoit d'une si triste manière, il avançoit insensiblement : ne faisant autre chose que suivre Ligdamis qui marchoit devant. Mais enfin estant arrivez à une Maison, qui estoit separée en cent pas seulement d'un Hameau qui estoit au pied d'une Coline, Cyrus descendit de cheval [...] il entra dans une petite chambre qu'on luy donna. (VI, 3, 759-760)

Cette obscurité enveloppante rend Cyrus quasi «invisible» aux autres. Ne pouvant porter son regard vers l'horizon, il recentre son attention sur lui-même, se coupant ainsi d'une réalité purement extérieure. Parallèlement, le passage se donne à lire à la limite du songe éveillé et du songe endormi[183], alors que Cyrus voit surgir Mandane

---

[181]À maintes reprises dans *Le Grand Cyrus* Mandane est enlevée par les voies d'eau. Dans le cas présent, l'évocation de la mer renvoie directement à Mandane. Parallèlement aux pas de Cyrus qui le guident vers la mer, les pensées de Cyrus sont menées vers Mandane.

[182]L'effet d'isolement s'accentue dans ce passage : «en effet, il partagea & repartagea tant de fois les chevaux qu'il avoit lors qu'il s'estoit separé du Prince Artamas & de Mazare, qu'il se trouva qu'il n'en avoit plus que dix, & bientost apres non plus que cinq» (VI, 3, 752-753).

[183]Comme Cyrus pense rêver la vision de Mandane et Martésie dans la plaine, ainsi la nuit le surprend, lui faisant confondre rêve et réalité : «il vit que la premiere estoit Mandane, & que l'autre estoit Martesie. [...] Cependant il jugeoit bien que durant qu'il avoit tourné la teste pour appeller Ligdamis, elle ne pouvoit pas avoit gagné un chemin creux qui estoit vers le pied de la Montagne : ainsi ne sçachant si c'estoit une apparition ou une resverie, il demeuroit sans parler» (VI, 3, 756-758).

dans la prairie, puis la voit disparaître une seconde plus tard. La confusion résulte de l'impossibilité de distinguer clairement l'illusion de la réalité : «si surpris de ce qu'il avoit veu & de ce qu'il voyoit, qu'il en pensa perdre la raison» (VI, 3, 758)[184]. Suivant Ligdamis qui lui ouvre le chemin, Cyrus s'en sépare bientôt, seul derrière. Certes, la distance spatiale l'éloigne de son compagnon, mais ce sont avant tout ses pensées et le songe dont il se rappelle qui lui assurent l'isolement. C'est vraisemblablement Ligdamis qui le ramène à la réalité, une fois arrivés à cette petite maison où ils trouvent un asile pour la nuit. Au bout du chemin, le personnage entre dans la maison, puis dans la chambre, où il peut replonger dans ses rêves[185]. Par conséquent, la sphère particulière se construit à la limite de la réalité extérieure, résultant de cette enfilade menant des chemins, à l'obscurité, à la mémoire et au songe, puis de la maison à la chambre.

Pour aller d'un endroit à un autre, la progression linéaire n'est pas toujours la meilleure stratégie à adopter. Le détour peut, à l'occasion, être favorisé. Par exemple, partant de la maison de Télamire pour rejoindre celle d'Artaxandre, Tysimène avance seul en chemin. Cet intervalle entre deux lieux, d'une longueur indéterminée, creuse à même l'espace une sphère particulière où Tysimène pénètre en choisissant d'emprunter le plus long chemin disponible :

> [Tysimène] promit à Telamire de luy dire tout ce qu'elle luy [à Artaxandre] avoit dit : & en effet au sortir de chez elle il se mit en devoir d'aller chez cét Amy où il voyoit tous les soirs Artaxandre. Mais pour ce soir-là, il y fut par le chemin le plus long : luy semblant que c'estoit tousjours gagner quelque chose, que de differer de quelques momens la joye qu'auroit Artaxandre de pouvoir parler de Telamire, & d'aprendre ce qu'elle luy mandoit. De sorte que Tysimene faisant un fort grand tour, eut loisir de se vaincre plus d'une fois : car à vous dire la verité, il eut une si forte agitation dans l'ame, qu'il fut tantost Amy, & tantost ennemy d'Artaxandre, mais il fut tousjours Amant de Telamire. (VIII, 3, 724-725)

---

[184]La disparition de Mandane résulte du fait qu'elle porte sur elle la pierre «Héliotrope», qui rend invisible qui la possède et la transporte sur lui/elle.

[185]D'ailleurs, selon Gaston Bachelard, «tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirismes consonantes» (*Poétique de l'espace*, p. 25).

Tysimène ne retarde pas sans raison l'annonce des bonnes nouvelles à Artaxandre; il voit dans cet isolement en chemin le moment opportun pour se maîtriser et ravaler sa passion. En chemin, un puissant combat intérieur le prend d'assaut, symboliquement évoqué par la longueur du trajet choisi. Exceptionnellement, après maints efforts déployés, Tysimène voit sa raison triompher au détriment de sa passion : «se vaincre», c'est vaincre l'amant, faire taire l'intérieur. Délimité par un point de départ et un d'arrivée, cet épisode éclaire les deux parties intégrantes d'une même nature humaine en perpétuelle succession dans les sphères publique et particulière : l'extérieur (être de surface) et l'intérieur (être de profondeur cachée).

Le sentier qu'empruntent Arpalice et Candiope désireuses de s'entretenir en particulier et de partager des confidences sert ainsi à les conduire au cœur de l'intériorité[186]. Pour elles, plus question de suivre les traces d'une compagnie sur un large chemin. Le privé se découvre bel et bien dans le prolongement du public : rechercher un lieu pour soi, c'est devoir emprunter un chemin différent, c'est «chercher l'occasion de nous separer des autres : & d'avoir quelques momens à nous pouvoir dire tout ce que nous pensions» (VI, 3, 606), de signaler Arpalice. En s'écartant de leur compagnie, les figures féminines se singularisent par la même occasion[187]. Cette séparation se concrétise par la traversée d'obstacles et la mise d'éléments de rupture entre elles et le reste du groupe : «pour n'estre point interrompuës dans nostre conversation, nous sortismes par une Porte du Jardin, &

---

[186]Prenons également l'exemple d'Intapherne et d'Atergatis qui partagent une même sphère particulière en quittant le chemin principal pour s'entretenir : «Intapherne & Atergatis, qui avoient beaucoup d'amitié l'un pour l'autre, quitterent le grand chemin, & furent en prendre un, fort destourné, afin de se pouvoir mieux entretenir. Ils furent pourtant quelque temps sans parler, car ils avoient tous deux l'esprit fort occupé : en effet Intapherne ne pouvant concevoir cette bizarre avanture, cherchoit par où Atergatis pouvoit avoir sçeu le dessein du Prince d'Assirie; & par quel sentiment il s'estoit battu contre Armatrite, plustost que de l'advertir de la chose» (VIII, 1, 88). Cette décision apparemment commune d'emprunter un chemin détourné éloigne les deux personnages des autres figurants (rappelant de fait qu'Atergatis vient de tuer Armatrite lors d'un duel). Ce chemin détourné annonce d'emblée un aveu à venir : Atergatis avoue sa passion pour la sœur de son ami.

[187]Revenant au sein du groupe, les figures féminines redeviennent des membres indistincts d'une collectivité où les confidences personnelles n'ont plus de place, où le masque est repris : «Lors que nous eusmes rejoint la Compagnie, on nous fit estrangement la guerre, de l'avoir quittée pour si longtemps» (VI, 3, 611).

descendismes par un petit Sentier assez commode, jusques au bord du Ruisseau» (VI, 3, 607). Si le sentier n'est pas ici à proprement parler l'espace de l'intériorité, il contribue à illustrer le rétrécissement de l'espace qui mène à la sphère particulière depuis la porte franchie. Il reste cet entre-deux distançant le lieu public du bord du ruisseau où la solitude permet aveux et confidences intimes. Le mouvement de descente institué notamment par la mention du sentier guide alors les figures féminines au cœur d'une profondeur inexistante à l'«étage» public.

Tout en prolongeant les espaces antérieurement évoqués où une certaine action s'est déroulée, où des paroles se sont échangées, où des décisions ont été prises et dont le souvenir absorbe les promeneurs, le chemin est aussi une avenue vers l'intériorité silencieuse. Le sujet passe ainsi d'un espace public à un espace «particulier», où la précision d'une destination perd de son importance. En avançant sur une route qui s'allonge vers l'horizon, qui symbolise «une forme de la quête de soi[188]», le sujet du *Grand Cyrus* erre, portant avec lui ses désespoirs, ses craintes et ses désirs, tout comme Alphonse, dans *Mathilde*, qui «pour rêver plus commodément avait envoyé tous ses gens par le chemin ordinaire, n'ayant qu'un écuyer avec lui[189]». D'ailleurs, ces effets de renfermement du sujet en lui-même lors d'une promenade ne sont pas rares cas dans *Le Grand Cyrus*, même s'ils ne donnent pas toujours lieu à de longs développements.

2.2.4. À l'image de l'eau

Les eaux qui ruissellent dans *Le Grand Cyrus* contribuent également au modelage symbolique d'espaces particuliers. Elles sont claires et limpides, elles réfléchissent et «donnent à réfléchir[190]», faisant dire à Julien Eymard que «[l]'eau, miroitante et murmurante, est le symbole de cette parole qui est en même temps

---

[188]Michel Collot, «L'horizon du paysage», dans *Lire le paysage, lire les paysages*, p. 122.

[189]*Mathilde*, p. 190.

[190]Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, p. 18.

expression et connaissance[191].» Véhiculant tous l'idée de profondeur, sources, bassins, rivières, mers sont autant de variantes d'une thématique liquide favorisant l'intériorité, l'introspection, la révélation de l'identité[192]. Ainsi, le regard des personnages peut glisser ou se fixer sur une surface translucide, plus ou moins étendue[193], ou encore plonger au fond d'une eau qui n'est autre que «l'œil même du paysage, [alors] que le reflet sur les eaux est la première vision que l'univers prend de soi-même[194]».

2.2.4.1. À la claire fontaine...

Transparence et réflexivité caractérisent le miroir. Le regard qui s'y plonge peut alors explorer ses abîmes intérieurs. Sur la surface réfléchissante d'une glace, le sujet se voit, entretient un nouveau rapport exclusif à lui-même. Par esprit de correspondance, l'eau qui stagne ou coule, cette «eau vive, courante ou jaillissante,

---

[191]Julien Eymard, *Le Thème du miroir dans la poésie française*, p. 282. De manière parallèle et complémentaire, Bernard Beugnot définit le miroir comme «symbole de la connaissance de soi-même» permettant de «quêter l'être derrière le paraître» («Spécularités classiques», dans *Destins et Enjeux au XVII^e siècle*, p. 175). Jean Rousset, quant à lui, fait voir que ces miroirs d'eau entraînent une relation entre être et paraître tout en s'inscrivant dans une modalité de l'autre et du même («Les eaux miroitantes», *Cahiers du centre national de synthèse du baroque*, vol. III, 1968, p. 7-14).

[192]Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 34. Ainsi, nous pouvons rappeler les différents états d'eaux mentionnés par Andrew Sinclair, à savoir «la chute, le canal et le bassin d'eau coite. Selon les Perses, ces trois stades symbolisaient le surgissement de la vie, le voile du mystère et le miroir» (*Jardins de gloire, de délices et de Paradis*, Paris, J.C. Lattès, 2000, p. 95), lequel véhicule l'idée de profondeur au-delà des apparences.

[193]Pensons à Cyrus et au roi d'Assirie qui observent le navire sur lequel Mandane est ballottée au gré des vagues (I, 1, 26-27). Leur observation attentive d'un point fixe au large, soit le navire pris d'assaut par la violence des vagues, exacerbe leur passion respective. Leur impuissance à l'égard d'une mer furieuse les rend passifs, de telle manière que leur seule «activité» est intérieure. Tout autour d'eux s'efface, comme le rival à leur côté. Associée à la volonté divine, occupant tout l'espace, allant des abîmes aux cieux, du rivage à l'horizon, la mer se donne tel un temple naturel près duquel les sujets s'adressent aux dieux. Elle inscrit aussi dans l'espace les agitations intérieures des amants : l'espoir et le désespoir (haut et bas), la tristesse et la passion. Cette description en crescendo d'une mer qui se grossit et des vents qui s'amplifient désigne l'accentuation de l'inquiétude. Sans pouvoir agir, les personnages sont dépendants de leurs «vents» intérieurs.

[194]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 190.

[cette] eau en mouvement[195]», illustre à sa manière le miroir présent dans les différents espaces de nature. Si le sujet se découvre dans le miroir du cabinet, il peut aussi le faire à proximité d'une eau naturelle, ce «Cristal [des] Fontaines» (II, 3, 613) que les individus consultent pour mieux se voir[196].

La présence d'un cours d'eau ou d'une source dans un certain environnement naturel incite le sujet scudérien à rêver, mais également à se questionner. Devant ce reflet de lui-même qui le considère en retour, il ne saurait mentir[197] : l'eau est une surface sur laquelle il se cherche, il se lit, il se découvre différent de ce qu'il croyait être. C'est au bord d'un ruisseau que Policrite prend conscience de son amour pour Philoxipe. Doride lui dit :

> Mais apres tout ma Sœur, vous vous abusez quand vous ne croyez point aimer Philoxipe : car enfin vous n'aimez plus ce que vous aimiez avant sa connoissance : Vous estes mesme un peu plus propre : Vous consultez plus souvent le Cristal de nos Fontaines : & vous n'estes plus ce que vous estiez. [...] Apres que [Doride et Policrite] se furent entretenuës de cette sorte au bord d'un petit Ruisseau, Cleanthe & Megisto qui avoient changé de sentimens & de resolution y arriverent... (II, 3, 613-614)

---

[195]Jean Rousset, *La Littérature de l'Âge baroque en France*, p. 143. Cette présence mouvante et active des eaux que Scudéry met en scène dans ses décors naturels s'inscrit bien dans la tradition baroque. D'ailleurs, ceci est plus sensible dans *Clélie*, comme le rappelle J. Rousset, alors que «[l]es nombreux paysages [...] sont ruisselants d'eaux, de toutes sortes et de toutes formes, goûtées précisément parce qu'elles sont de nature à prendre toutes les formes : canaux qui se croisent, bassins, cascades, rochers d'eau, fontaines, gerbes jaillissantes, ronds d'eau, vasques, mufles de lions crachant l'eau, jets d'eau formant toutes les figures imaginables, [...] enfin, couronnant cette orgie hydraulique, une rivière dont le principal mérite est de ne jamais demeurer elle-même, se comportant, à force de métamorphoses, comme une sorte de Protée fluvial [...]. [Scudéry] traduit aussi en peintre paysagiste les effets de profondeur, les combinaisons de plans successifs et de lointains qui se chevauchent, s'escamotent à demi, se dérobent en perspectives fuyantes» (*ibid.*, p. 144-145).

[196]Si, selon Rousset dans son étude de la poésie et du théâtre au XVII[e] siècle, «[l]a contemplation des intimités de l'eau n'entraîne pas ces contemplateurs vers leur propre intimité» (*L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII[e] siècle*, Paris, José Corti, 1976, p. 210), dans le roman scudérien, elle semble plus souvent qu'autrement les y conduire.

[197]Dans ce mouvement de réflexivité, l'étang semble forcer la sincérité des aveux. À titre d'exemple, le cas d'Héracléon voulant faire admettre à Traséas que Timarète est la fille d'Amasis, et non Sésostris son fils : «[Héracleon] partit avec Tanisis devant le jour, & arriva au lieu où estoit Traseas devant que le Soleil fust levé, & devant que Timarete fust esveillée. Il ne voulut pas mesme luy parler dans le Pavillon où il logeoit, & il l'envoya querir par Tanisis, & le fit venir au bord de l'Estang : mais afin de l'obliger plus tost à advoüer la verité, Heracleon voulut luy tesmoigner d'abord qu'il la sçavoit» (VI, 2, 479).

À proximité du ruisseau, la figure féminine y sonde le gouffre qui sommeille en elle, où dort une vérité intime, ce qui l'incite à la confidence, voire à la confession. Selon Julien Eymard, il existe une

> [a]nalogie de l'œil et du miroir, qui entraîne la possibilité de permuter leurs qualités et leurs fonctions; la cohésion du couple antinomique de l'eau ("l'âme liquide" et du feu, caractéristique et du miroir (oxymore) et de l'amour (effusion et ardeur)). Ainsi se trouvent étroitement liés l'œil, le miroir [ou l'eau] et le cœur : l'œil est miroir, mais le cœur aussi est miroir; entre eux, dans le miroir, le jeu de l'eau et du feu[198].

Se désolant d'avoir charmé Philoxipe, Policrite perçoit une nouvelle image d'elle-même, réalisant qu'elle en est aussi amoureuse. Cette prise de conscience fait écho au moment où Philoxipe, près d'une source, réalise qu'il l'aime plus qu'il ne le souhaite. Dans ces deux cas, le point d'eau devient le miroir, le catalyseur de l'aveu sentimental. D'ailleurs, ce n'est pas sans raison que succède à cet entretien particulier entre Policrite et Doride près du ruisseau, la découverte par celle-là de sa véritable identité comme fille de Solon et non de Mégisto et Cléanthe (II, 3, 614) — rappel discret des révélations d'Harpage à Cyrus sur son passé, non loin d'un ruisseau (I, 2, 132-159). Dans le cas de Policrite toutefois, la mise à nu de l'intériorité précède les précisions originelles qui fixent son être pour les regards extérieurs.

Outre l'évocation d'un bord de ruisseau ou de rivière, la fontaine est sans doute l'un des éléments naturels construisant la sphère particulière parmi les plus évocateurs d'une transparence recherchée des personnages scudériens. Elle représente le jaillissement, la manifestation extérieure d'une activité enfouie. De concert avec elle, dans un même élan, les pensées profondes, mystérieuses et secrètes des personnages peuvent éclore au grand jour. Si la grotte est l'antre au creux de la montagne où le sujet (masculin principalement) se réfugie, la fontaine apparaît dans *Le Grand Cyrus* comme son pendant dans la campagne et devient, dans ces conditions, plus accessible aux figures féminines. Résonnant au rythme des gouttes retombant au fond du bassin, les épanchements larmoyants des figures féminines s'y

---

[198]Julien Eymard, *Le Thème du miroir dans la poésie française*, p. 472.

font entendre, entremêlés de lamentations amoureuses, fort souvent. Au cœur de la campagne, la fontaine symbolise l'écoulement extérieur de sentiments intérieurs et rappelle le bruit d'une confidence voilée, comme celle de Sapho à Cydnon :

> [Sapho] & Cydnon s'entretenoient avec toute la liberté de la Campagne, & toute celle de leur amitié. Mais elles s'entretenoient de choses bien esloignées, des sentimens de Phaon : car enfin ces deux Filles estant assises au bord de cette belle Fontaine [...], parloient de la rigueur de l'absence, & de la douleur qu'elle cause dans l'esprit de ceux qui sont capables de la sentir. (X, 2, 543)

Si leur entretien semble tenir de la conversation théorique, il s'oriente rapidement vers quelque chose de plus personnel. Alors que Sapho regrette l'absence de son amant Phaon et louange ouvertement la tristesse d'un amant éloigné, elle reçoit des lettres l'informant que Phaon paraît fort heureux à la ville, même si elle est retirée à la campagne[199] : «mais lors qu'elle vint à y lire ce qu'Athys lui mandoit de la belle humeur de Phaon, elle en rougit : & elle sentit une esmotion estrange dans son cœur. Neantmoins se condamnant elle mesme, elle se remit» (X, 2, 544). Sapho tente désespérément de se ressaisir : «Cydnon m'a dit qu'il parût un si grand estonnement sur le visage de Sapho apres la lecture de toutes ces Lettres, qu'elle pensa croire qu'il estoit arrivé quelque estrange chose à Mytilene : car Sapho ne leût haut que la Lettre d'Athys» (X, 2, 545). Mais après plusieurs tentatives pour dissimuler son désespoir, Sapho se confie :

> je sens tellement son peu de sensibilité pour mon absence, que si je pensois le pouvoir faire, j'entreprendrois de le bannir de mon cœur : [...] je ne puis endurer que durant que je sens une melancolie qui m'accable pour l'absence de Phaon, il se divertisse, & divertisse les autres, avec la mesme liberté d'esprit que s'il ne m'avoit jamais veuë. (X, 2, 547)

---

[199]Dans ce cas-ci, il semble particulièrement pertinent de souligner que «[l]'épistolarité [représente] l'art du dialogue à distance», voire de la conversation (Simone Ackerman, «Pour une esthétique des Scudéry», dans *Les Trois Scudéry*, p. 677).

À l'opposé d'une Sapho posée et maîtresse de ses sentiments, son discours la dépeint comme une amante, défaite, jalouse et possessive[200]. Si le mouvement dynamique de la fontaine traduit sa tourmente, les gouttes qui retombent sans cesse symbolisent les larmes que retient Sapho[201]. Suite à cette découverte, Sapho se réfugie à maintes reprises auprès de cette même fontaine, dont l'image est en symbiose avec la figure de l'amante éplorée. Point d'ancrage de l'isolement, la fontaine prend alors les allures d'un «autel» ou d'un «temple» religieux où la figure féminine trouve quelque réconfort à heures fixes : «[...] sçachant les heures où elle avoit accoustumé d'aller au bord de cette agreable Fontaine» (X, 2, 592). Cette sphère particulière où se réfugie la mélancolique semble alors enfermée, close, ceinturée entre autres par «ce petit Boscage qui l'environne», «fort espais en cét endroit» où Sapho se recueille :

> [Phaon] vit paroistre Sapho avec son Amie [Agélaste] : mais il la vit si triste, que tout incapable qu'il estoit d'estre sensible à la douleur, il en eut le cœur touché. Il est vray que je pense que la certitude d'estre aimé si tendrement par la plus admirable Personne du monde, luy donna pour le moins autant de joye, que la melancolie de Sapho luy donna de douleur. (X, 2, 592)

Près de la fontaine «particulière» se tiennent des conversations privées qu'aucune autre personne ne doit entendre, à moins qu'elle ne les surprenne, comme Phaon, venu voir sa maîtresse : «ces deux Filles s'assirent sur un Siege de Gazon qui estoit disposé de sorte qu'elles tournoient le dos à Phaon, il put s'aprocher assez prés d'elles pour oüir ce qu'elles disoient» (X, 2, 592-593). Dans ce lieu-cabinet naturel, avec ce siège de gazon rappelant le carreau de la chambre, Sapho et Agélaste font

---

[200]Cette conversation avec Cydnon annonce l'échange entre Sapho et Agélaste sur le même sujet lorsqu'elle l'informe de son désir de se retirer au pays des Sauromates où les amants infidèles sont punis : «car enfin il n'y a plus rien à Mytilene qui ne me desplaise. Charaxe y va revenir pour me persecuter; tout le monde que j'y voy m'ennuye; je n'y verray jamais Phaon; ou si je l'y voy je le verray inconstant : & je le verray aussi digne de ma haine, que je l'ay creû digne de mon affection» (X, 2, 594).

[201]L'adéquation entre le symbolisme de la fontaine et l'expression d'un chagrin se voit confirmée dans ce passage ultérieur : «Comme on avoit sçeu que Sapho avoit esté à sa Maison de la Campagne, [...] [le peuple] dit que comme elle estoit au bord de cette agreable Fontaine que je vous ay descrite, & [...] elle y estoit pour se pleindre de l'infidellité de Phaon» (X, 2, 604). Le rapprochement entre fontaine et plaintes/pleurs ne saurait être plus évident.

face à la fontaine, dont le murmure s'entremêle à leur échange. De la même manière, en tournant le dos à Phaon sans le savoir, elles se positionnent dans un espace où est interdite toute compagnie[202].

À proximité d'un plan d'eau, les pensées s'éclairent, les émotions se distillent. Le bruit d'une eau qui ruisselle et dégouline ou la musique d'une source tranquille sont ainsi favorables au questionnement intérieur qui s'élève au diapason de cette musique de fond. Plus encore, le long d'un cours d'eau, lui-même chemin liquide, calque l'image du couloir (précis ou imprécis) où le sujet scudérien pénètre en lui-même, faisant abstraction de tout ce qui l'entoure[203]. Ce n'est pas sans raison qu'Artamène choisit de se promener au bord de la mer après sa première rencontre avec Mandane. En plus de chercher à être seul — «il nous quitta, sans me donner le temps de luy respondre, & fut se promener au bord de la mer, suivy de deux Esclaves que le fameux Corsaire luy avoit donnez» (I, 2, 192) —, Artamène veut comprendre cette émotion nouvelle qui le trouble et qui, parallèlement, «le replonge dans une strate de son histoire actantielle où il se découvr[e] "soi-même comme un autre"[204]». L'immensité bleue sous ses yeux, comme «pure transparence réceptive[205]», l'entraîne au fond de lui-même, le situant de ce fait en décalage par rapport au monde

---

[202]Patricia Hannon a proposé une interprétation érotique de l'histoire de Sapho et Phaon. Son analyse laisse en plan les passions exprimées par le discours au profit d'une valorisation du langage corporel marqué par le désir («Desire and Writing in Scudéry's *Histoire de Sapho*», *L'Esprit créateur*, vol. XXXV, n° 2, 1995, p. 37-50).

[203]Par exemple, lorsque Cyrus se promène le long d'un cours d'eau, affligé par la passion de Thomiris pour lui, se modèle autour de lui une sphère particulière (le principe calque celui que l'on observe lors des marches solitaires des personnages sur des routes de sable ou de gravier, comme nous l'avons établi dans la section précédente) (II, 1, 263). Ce passage fait écho à celui où Martésie et Mandane, captives du roi d'Assirie amoureux de celle-ci, obtiennent l'autorisation d'aller se promener le long du fleuve («pour avoir la liberté de parler nous demandions à nous aller promener sur les rives du Tigre» (II, 2, 411)). En contrepoint d'un espace de société où les figures féminines sont retenues contre leur gré, les rives du fleuve deviennent un refuge particulier dans le prolongement de la prison. C'est seulement une fois à l'écart que Mandane peut se confier à Martésie.

[204]Herman Parret, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, p. 18

[205]Jean Rousset, «Les eaux miroitantes», p. 13.

environnant[206]. L'inquiétude d'Artamène, qui ne se reconnaît plus, est rythmiquement dépeinte par l'alternance (rappelant la vague) des questions et des réponses qu'il se fournit à lui-même :

> ne sçachant pas trop bien si ce qu'il sentoit en luy, estoit amour, il se le demandoit en secret : quel est ce tourment que je sens, disoit il, & d'où me peut venir l'inquietude où je me trouve? Quoy ! Pour avoir veû la plus belle personne du monde, faut il que j'en sois le plus malheureux? [...] Mais que dis-je j'aimeray ? Ha! non, non, j'explique mal mes pensées : & ma langue a trahi les sentimens de mon cœur. (I, 2, 192-193)

Comme l'a précisé Georges Poulet, «[a]voir conscience de soi, ce n'est plus alors avoir conscience de ce que l'on est, mais avoir conscience de ce qu'on n'est plus ou encore, avoir conscience d'un mouvement interne qui ne s'arrête jamais[207].» Dans ce cas, la forme monologique, sur le mode de la dyscrasie, permet le dévoilement d'une nature humaine intérieure complexe : si les questions sont clairement posées, les réponses restent souvent suspendues ou absentes. Cyrus est ainsi tiraillé entre un amour naissant (être) et un prégnant désir de gloire militaire (paraître)[208]. Si Renate Kroll soutient que

> Scudéry supprime cette polarité [raison/passion], voire le dualisme classique, dans la mesure où elle n'*oppose* pas la réflexion, la maîtrise de soi et la discipline au désir amoureux, mais les met précisément au service du désir

---

[206]Un autre exemple significatif implique encore Cyrus, alors qu'il vient d'apprendre que Philidaspe a enlevé Mandane : «De là, sans sçavoir ce qu[e] [Cyrus] cherchoit, ny ce qu'il faisoit; il se mit à suivre le bord de la Mer, du costé que la galere, qui avoit enlevé sa Princesse avoit pris sa route : pendant cette promenade melancholique, il s'entretenoit avec les deux fidelles Compagnons de ses avantures, le sage Chrisante, & le hardy Feraulas» (I, 1, 44).

[207]Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1971, p. 15.

[208]En vérité, «[C]yrus has little difficulty in making his desire for glory submit to his love for Mandane : "le desir de la Gloire est une passion aussi bien que l'amour; & une passion dominante, & une passion imperieuse, qui n'a pas accoutumé de ceder. Mais apres tout, je n'ay point d'interest où celuy de ma Princesse se trouve." For these heroes, the greatest glory is no longer to be found in action and self-fulfilment, but in subjection to the beloved» (M. Bannister, *Priviliged Mortals*, p. 86).

> amoureux [...]. Les oppositions traditionnelles telles que *raison* et *passion*, *devoir* et *vouloir*, *raison* et *folie* n'existent plus[209],

le présent passage témoigne plutôt du contraire, alors qu'il expose l'intensité d'une passion aveuglante qui s'oppose à la raison. Une voix intérieure, tel un confident omniscient raisonnable, présente le choix qui s'offre à lui : «Souviens toy Artamene, ajoustoit il, combien de fois l'on t'a dit en Perse, que l'amour estoit une dangereuse passion : dispute luy donc l'entrée de ton cœur, & ne souffre pas qu'elle en triomphe[210]» (I, 2, 194). Ces propos inspirés par la passion annoncent le changement qui s'opère en lui, que ni Chrisante ni Feraulas ne peuvent expliquer : «Apres une agitation d'esprit si violente, le Prince commençant de revenir sur ses pas : & nous ayant joints Feraulas & moy, je le trouvay si changé, que j'en demeuray surpris» (I, 2, 196). Seule la confidence de Cyrus à Chrisante en révélera la cause. À la suite d'un moment d'introspection, la nature du personnage s'en trouve modifiée : au prix de l'homme d'armes assoiffé d'honneurs, la figure de l'amant, cherchant à conquérir le cœur de l'aimée par le combat, prend les devants, du moins intérieurement[211].

De la même façon que le sujet du *Grand Cyrus* s'écarte d'autrui de quelques pas en chemin pour profiter d'un silence souhaitable, il peut s'isoler d'une compagnie lors d'une promenade le long de la mer, créant autour de lui son «intérieur». Là, différentes sphères particulières peuvent se construire symboliquement les unes aux

---

[209]Renate Kroll, «*Nouvelle Sapho*. La recherche des terres inconnues dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Genre, sexe, roman : de Scudéry à Cixous*, Brigitte Heymann et Lieselotte Steinbrügge (dir.), New York, Peter Lang, 1995, p. 22.

[210]«L'emploi de la seconde personne dans les monologues de fiction concorde avec un phénomène bien connu par l'introspection, et que de nombreux psychologues ont remarqué : le moi tend à se reprendre lui-même pour interlocuteur» (Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 113). Le retour opéré sur soi-même contribue à implanter le sujet dans un univers mental particulier qui traduit sa complexité.

[211]«Mais helas! adjoustoit il tout d'un coup, que dis-je? & que fais-je? je parle de resistance, & je suis vaincu : je parle de liberté, & je suis chargé de fers : je parle de regner, & je suis Esclave : je parle d'ambition, & je n'en ay plus d'autre que celle de pouvoir estre aimé de Mandane [...] je sens bien que je ne suis plus à moy mesme; & que c'est en vain que ma Raison se veut opposer à mon amour » (I, 2, 194-195). En fait, Artamène est toujours lui-même, c'est seulement cette facette enfouie au plus profond de lui qu'il vient de découvrir.

côtés des autres sans jamais s'interpénétrer ni se faire obstacle[212]. C'est ce que fait voir la promenade de Cyrus et du roi d'Assirie (Artamène et Philidaspe) «au bord de la mer» (I, 2, 383), alors qu'ils accompagnent le roi au sortir de chez Mandane : «le hazard qui se mesle de toutes choses, fit malheureusement qu'Aribée se mit à entretenir le Roy en particulier : si bien qu'Artamene & Philidaspe, s'estant trouvez l'un aupres de l'autre, firent cette promenade ensemble» (I, 2, 384). Une première fragmentation de la sphère publique est observable par ce détachement de la compagnie de la figure royale et d'Aribée. Derrière eux[213], ce sont les sphères particulières contiguës de Cyrus et du roi d'Assirie qui se profilent. Obnubilés par leur passion pour Mandane, ils oublient même la présence des gens autour d'eux. Une sphère particulière tripartite est ainsi créée : celle qui englobe Artamène et Philidaspe ensemble («nous nous trouvons seuls, au milieu de tant de monde»), celle d'Artamène seul et celle de Philidaspe seul également («comme ils estoient sortis de chez la Princesse l'esprit irrité, ils furent quelque temps sans parler : mon Maistre & luy repassant sans doute en leur memoire, tout ce qui venoit de leur arriver» (I, 2, 384))[214]. Chacun s'entretient en silence et pour lui-même, d'où l'emploi de termes faisant référence au songe (I, 2, 384). Le monologue intérieur entamé notamment par

---

[212]Pensons à Thimocrate qui souhaite avouer sa passion à Télésile : «Je [Thimocrate] vescus donc de cette sorte durant quelque temps, sans pouvoir jamais trouver une occasion de luy parler en particulier, parce qu'elle me les ostoit toutes : Mais enfin je la [Télésile] trouvay un jour sur les bords de la riviere de Cephise, qui passe à Delphes, où les Dames se promenent souvent à pied : laissant leurs Chariots au bout d'une grande Prairie, bordée d'une espece d'Alisiers fort agreables. Elle y estoit avec deux de ses Amies seulement; & lors qu'apres divers tours de la promenade nous eusmes trouvé des hommes de leur connaissance, qui leur aiderent à marcher, je demeuray en estat de rendre ce mesme service à Telesile, & de luy pouvoir parler sans estre entendu que d'elle» (III, 1, 118-119). L'aveu amoureux se concrétise dans l'éloignement de la compagnie. L'isolement devient possible dans la mesure où le bord de la rivière se donne presque, dans ce passage, comme un «labyrinthe» : le pluriel «les bords de la rivière» peut laisser croire que plusieurs chemins s'entrecroisent, à l'image des allées de jardin.

[213]Se promener derrière, c'est se positionner de manière isolée dans l'espace. Les individus ne sont plus le point de mire, le centre d'attention, à distance de la société.

[214]«Apres avoir donc esté quelque temps sans parler; & marchant assez lentement, ils demeurerent derriere, un peu separez des autres : parce que ne songeant pas au Roy, en un temps où leur passion les occupoit si fort, ils ne s'aperçeurent qu'ils alloient trop doucement pour le suivre, qu'apres avoir fait vingt ou trente pas de cette sorte» (I, 2, 384-385).

Artamène («Qui vit jamais, disoit Artamene en luy mesme, une plus bizarre avanture que la mienne?» (I, 2, 384)) achève de positionner les rivaux dans des sphères particulières distinctes. Si l'inquiétude qui rembrunit leur visage traduit une activité intérieure particulière, personne parmi les gens qui les observent ne peut en saisir toutes les subtilités, comme en témoigne Chrisante :

> Cette derniere reflexion s'imprimant alors fortement en son ame [de Cyrus], fit paroistre sur son visage, un chagrin que je remarquay facilement, car je ne marchois pas fort loing de luy : & pour moy je juge que son ennemy pensa à peu prés les mesmes choses : puis que je vy en un instant Philidaspe, aussi bien que mon Maistre, changer de couleur : & de resveurs qu'ils avoient paru tous deux, ils parurent chagrins & en colere. (I, 2, 384)

Partageant une même sphère particulière, Cyrus et Philidaspe peuvent seuls se comprendre. Par la rivalité qu'ils nourrissent l'un envers l'autre, les sujets se situent tous deux, côte à côte, en marge de la société : ainsi Cyrus offre-t-il à Philidaspe de régler leurs différends lors d'un duel[215] (une proposition qui accentue la distance par rapport à la sphère royale) :

> nous verrons demain au matin au Soleil levant, si la Princesse a raison de desirer que Philidaspe aime Artamene, & qu'Artamene aime Philidaspe. [...] je pense qu'il est bon de nous r'aprocher du Roy, afin que l'on ne descouvre rien de nostre dessein. Apres cela, ils se r'aprocherent en effet : & se contraignirent si admirablement, que personne ne s'aperçeut de ce qui c'estoit passé entre eux. (I, 2, 385-386)

Puis, à travers leur rapprochement vis-à-vis du roi, cette bulle d'«intimité» qui les contenait éclate, fondue au sein de la grande sphère publique, où personne ne doit s'apercevoir de quoi que ce soit de dérangeant.

Ces déplacements successifs des personnages au bord de la mer évoquent un intermède lors duquel l'intériorité prend le pas sur l'extériorité. En fait, qu'elle s'étende à perte de vue vers l'horizon ou qu'elle accompagne discrètement dans un filet les promeneurs, l'eau dans *Le Grand Cyrus* facilite l'exploration et l'expression

---

[215]Dans son article «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», Henriette Goldwyn a bien mis en lumière le fait que «[c]ette envie, cette convoitise du même objet mène à la rivalité, à la lutte pour la domination et à la violence» (dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, p. 227).

de sentiments particuliers, à la limite reprochables. Le décor qu'elle détermine n'est jamais insignifiant dans l'économie du texte. Ainsi, l'entrevue entre Spitridate et Araminte, deux ennemis supposés, se déroule sur le pont d'une rivière. Une inversion dans la présentation du sujet masculin s'opère : parce qu'il se retrouve dans un environnement caractérisé notamment par le creux (lit de la rivière), le gentilhomme d'épée s'efface au profit de la figure de l'être sensible, la surface laisse poindre la profondeur intérieure :

> dés que je ne vous escoute plus, [de dire Araminte à son amant Spitridate] & que je regarde cette Barriere & tous ces gens de guerre qui vous environnent : j'advouë que vous ne paroissez plus à mes yeux ce mesme Spitridate que je dis : & que je ne voy plus en vostre personne que le Fils d'Arsamone, c'est à dire l'ennemy mortel du Roy mon Frere. Ha Madame, s'écria ce Prince, escoutez moy donc s'il vous plaist, si vous me voulez connoistre pour ce que je suis : & ne regardez plus ce qui pourroit seduire vostre raison, pour ce que je ne suis point du tout. (III, 2, 533)

Être ou ne pas être, là est le dilemme, le grand piège du siècle. Au-delà du nom, des origines, des apparences, Spitridate se définit devant Artaminte par ce qu'il dissimule et retient devant tous les autres. L'étroitesse du pont opposée à l'étendue des rives sur lesquelles s'affrontent les ennemis, la présence d'une large rivière sous leurs pieds («la Riviere est large»), le pavillon qui les couvre (formant un lieu clos), la distance qui les sépare de la ville, et celle qui sépare les amants de leurs gens en s'entretenant au milieu du pont[216], la barrière qui s'élève sur l'arcade centrale du pont de manière à protéger Araminte du soleil[217] construisent un décor qui isole les amoureux, le temps de l'entrevue particulière. Leurs paroles sont perçues d'eux seuls, inaudibles pour ceux qui les observent de loin. Surplombant la rivière d'une rive à l'autre, le

---

[216]La décision d'Araminte et Spitridate de s'entretenir au milieu du pont n'est pas un choix «spatial» arbitraire. Il témoigne d'une part de la manière de se définir par rapport à soi-même et, d'autre part, de se donner à voir aux autres. Entre deux rives, il désigne une double nature, celle pour autrui et celle pour soi.

[217]«Car justement sur l'Arcade du milieu, on dressa une Barriere qui le traversoit en sa largeur, que l'on couvrit de riches tapis de Sidon : & à droit au dessus, on tendit un grand & riche Pavillon, retroussé des deux costez avec des Cordons à houpes d'or, pour garantir la Princesse des rayons du Soleil» (III, 2, 531). La barrière n'a pas pour seule fonction de protéger Araminte du soleil, mais vise symboliquement à favoriser l'échange intime.

pont a pour fonction d'inscrire au cœur même de l'espace le lien qui unit Araminte et Spitridate, au-delà de tout démêlé politique, car symboliquement, «le pont unifie ce qui est dissocié[218]». C'est pourquoi, explique le narrateur,

> j'attendois beaucoup de cette entreveuë, pourveu qu'elle se fist en lieu où ils peussent parler aveque liberté; je m'avisay de dire à la Princesse, qu'il seroit beaucoup mieux qu'elle vist Spitridate au milieu d'un Pont qui traverse une Riviere, qui passe au pied des Murailles de la Ville. (III, 2, 530)

Cette sphère particulière où les amants se retrouvent seuls et où l'échange intime est permis se morcelle lentement avec le départ d'Araminte, ce qui explique qu'il faille quelques instants à Spitridate pour reconnaître son ami qui vient à ses devants, comme s'il y était là coupé du monde : «je m'aprochay de la Barriere sans qu'il y prist garde : jusques à ce que luy parlant il me reconnut» (III, 2, 542).

Ou bien le sujet du *Grand Cyrus* se révèle à un confident ou à une amante à proximité d'un cours d'eau, ou bien il s'entretient lui-même et rêvasse agréablement, sans que le texte ne précise la nature de ses songes éveillés (bien que souvent ceux-ci soient de nature affective). C'est le silence qui, dans ces courts passages, authentifie le détachement du sujet par rapport à ce qui l'entoure. Pensons à Sésostris qui, «prenant le long du Fleuve, sans autre dessein que celuy de s'entretenir agreablement luy mesme, il marcha assez longtemps, sans trouver rien qui interrompist sa resverie» (VI, 2, 368-369) ou à Spitridate qui, déambulant dans le port, au bord de la mer, avait

> l'esprit remply que de fascheuses pensées, & qui ne vouloit pourtant point interrompre sa resverie; voyant des Dames [Mandane et Martésie] à ces fenestres, qu'il seroit obligé de salüer s'il passoit devant elles, se tourna assez brusquement pour se promener de l'autre costé : faisant semblant de ne les avoir point veuës, quoy que ce fust le plus civil de tous les hommes, quand il n'estoit point accablé de douleur marchant seul. (VI, 3, 802)

Alors que les sujets désirent satisfaire un besoin solitaire et silencieux d'introspection et de rêverie, le texte, tout en leur conservant l'exclusivité de leurs pensées, superpose intériorité et immensité, comme pour «la belle Timarete, qui se promenant au bord de l'eau, estoit si profondement occupée de sa resverie» (VI, 2, 467).

---

[218]Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, p. 136.

En somme, près des eaux du *Grand Cyrus*, les personnages se réfugient pour se parler, à eux-mêmes ou à un tiers de confiance. Favorisant les moments d'intériorisation, ces bassins plus ou moins étendus stimulent aussi les confidences personnelles. Nul étonnement non plus à les voir s'en approcher lorsqu'un trop-plein d'émotions les envahit :

> Comme [Phaon] sentit qu'il avoit l'esprit fort inquiet, il me fit signe que nous nous en allassions : & en effet durant que Sapho recevoit ces Dames, nous sortismes sans luy dire adieu : & nous fusmes nous promener au bord de la Mer. Mais Madame, nous n'y fusmes pas plustost, que Phaon se mit à se pleindre de moy... [du fait qu'étant le frère de la meilleure amie de Sapho il ne sache pas qui elle aime]. (X, 2, 460)[219]

En vérité, ces aveux échangés en bordure de l'eau ou les prises de conscience qu'elle déclenche servent à traduire la complexité d'un être, habité de désirs personnels, de passions intimes, de pensées singulières.

2.2.4.2. Source et torrent : la vive intériorité

Dans *Le Grand Cyrus*, le torrent est vif et intense; sa profondeur ressemble au gouffre; ses éclaboussures sont projetées dans les airs. Souvent, sa seule évocation sert à désigner un lieu isolé qui traduit «la subjectivité d'une image plutôt que la réalité[220]», un lieu dynamisé par un mouvement perpétuel : «[Philoxipe] marchoit donc seul le long de ces beaux Torrents, de qui la veuë & le bruit le faisoient resver agreablement» (II, 3, 582). De même Policrite rêve-t-elle en observant les courbes de ces eaux, «sembl[ant] prendre plaisir à regarder attentivement ces chuttes d'eau, qui

---

[219]Phaon refuse de croire Democède lorsqu'il lui affirme que Sapho n'aime personne : «Je ne sçay Democede [...] comment il est possible que vous pensiez ce que vous dittes que vous pensez : car pour moy quand j'aurois veû de mes propres yeux, & entendu de mes propres oreilles, mille choses à me faire connoistre que Sapho a de l'amour, ou qu'elle en a eu, je ne le croirois pas plus fortement que je le croy» (X, 2, 463-464).

[220]Joane Falardeau, «Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur *Suprêmes visions d'Orient* de Pierre Loti», dans *Pratiques de l'espace en littérature, Figura. Textes et imaginaire*, Rachel Bouvet et François Foley (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, p. 127.

venoient se briser à ses pieds, comme pour luy rendre hommage» (II, 3, 582)[221]. Si les torrents construisent quelquefois un décor particulier de solitude, ils ne véhiculent toutefois pas la notion de parfaite tranquillité. En fait, ils laissent plus souvent qu'autrement présager pour le sujet un changement qui viendra ébranler sa quiétude intérieure. Si le calme est généralement associé dans *Le Grand Cyrus* à l'image de la rivière et du ruisseau, le torrent est cette masse d'eau qui s'anime bruyamment pour ne s'apaiser jamais, à l'image des tourments intérieurs. Les torrents que longe Philoxipe préfigurent une agitation prochaine. Leur vigueur témoigne de l'intensité de la passion qui le foudroiera à la croisée du regard de Policrite. Il va ainsi jusqu'à

> cette fameuse Source, jusques à cinq cens pas de là, l'on voit des deux bords & du milieu de son lict, sortir mille torrents d'eau, d'entre de gros cailloux que le temps, le Soleil, & l'humidité, ont peints de couleurs differentes, comme le Marbre & le Jaspe. Quelques uns de ces Torrents, roulent avec impetuosité : les autres jalissent avec violence : les uns grondent; les autres ne font presque que murmurer : & tous ensemble faisant des Montagnes d'escume, se joignent & se precipitent les uns sur les autres. (II, 3, 581)

> [C'est à ce] mesme lieu où il l'avoit aperçeuë la premiere fois, [qu']il [...] arresta : & regardant d'un costé sa belle & magnifique Maison de Clarie, & de l'autre cette petite Habitation champestre; ha Philoxipe, s'écria t'il, qui croiroit qu'en l'estat qu'est ton ame, tu pusses preferer cette malheureuse Cabane à ce Palais enchanté? & que ton cœur si insensible à l'amour, & si remply du desir d'une veritable gloire, pûst s'abaisser aux pieds de Policrite ? (II, 3, 600)

Dans ce passage, le torrent se situe entre la maison de Policrite, d'où Philoxipe revient après une brève visite, et la cour où il retourne. Il se donne comme séparation symbolique entre deux univers : extérieur (courtisan) et intérieur (amant). Il sert de démarcation naturelle significative en lien avec la nature humaine. Si la rivière

---

[221]Les procédés de Scudéry prennent quelquefois des tournures préromantiques, anticipant les Châteaubriand, Rousseau, Lamartine... «Les héroïnes de Mlle de Scudéry se retirent volontiers dans un coin écarté pour y rêver à loisir; c'est pour elle l'occasion de décrire le paysage, le plus souvent pris à la nature par la main de l'homme, jardins, parcs, lieux de plaisance, mais parfois aussi à la simple nature [dans] sa naïve beauté» (Henri Cottez, «Sur Molière et Mlle de Scudéry», *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, janvier-mars 1943, n° 33, p. 363).

devient à l'occasion un espace de divertissements mondains, le torrent est quant à lui un refuge à la limité caché où le masque de l'insensible tombe :

> Mais apres tout (reprenoit il, ayant esté quelque temps sans parler) l'amour est une foiblesse, dont je me suis seulement deffendu jusques icy, parce qu'en effet j'ay crû qu'il estoit beau de n'en estre pas capable : mais l'amour d'une personne de naissance si inégale, est une folie à laquelle je dois resister opiniastrément. Car enfin de quel front oserois-je paroistre à la Cour? de quelque beauté que l'adorable Policrite soit pourveuë, je n'oserois montrer les chaisnes qu'elle me fait porter : & il faut les rompre avec violence, ou les cacher du moins si bien que personne ne les aperçoive jamais. Ce fut en cette resolution que Philoxipe s'en retourna chez luy, & de là à Paphos : mais il y parût si melancolique, qu'il fut contraint de feindre qu'il se trouvoit un peu mal. (II, 3, 600-601)

Le torrent annonce un point de non-retour : Philoxipe aime malgré lui, obsédé par une passion qui lui fait «endure[r] quelque chose à quoi [il] ne peut rien changer et dont [il] ne peut pas rendre raison[222].» Comme l'eau qui déferle jusqu'aux pieds de Policrite pour lui rendre hommage (II, 3, 582), Philoxipe fait de même en lui donnant son cœur malgré que ce soit à contre-cœur. Il revient ainsi à la cour différent, dorénavant sous l'emprise d'un «torrent» intérieur : «Le Roy qui le vit le soir mesme [...] s'aperçeut de son chagrin [...] Cependant bien qu[e Philoxipe] voulust se faire quelque violence, & tascher mesme d'aimer par raison & par force [une personne de cette illustre cour], il n'en pût jamais venir à bout» (II, 3, 601).

En fait, la plupart des personnages du *Grand Cyrus*, à l'instar de Philoxipe, apprécient ces moments où ils peuvent s'éloigner de la société de cour : «[Philoxipe] fut au bord de la riviere, avec intention de remonter jusques à sa Source, qui n'est pas fort esloignée de là : & qui certainement est une des plus belles choses du monde» (II, 3, 580-581). Et cette proximité à la «Source» révèle en réalité un besoin de remonter à sa propre source intérieure. Alors que le rocher compose un endroit particulier du rivage, et la grotte le cabinet naturel de la montagne, la source, cernée de rochers, représente le cabinet de la rivière. Cela paraît d'autant plus vrai que la description de

---

[222]Niklas Luhmann, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990, p. 40.

cette source joint l'image du cœur de la rivière à l'une des plus évocatrices de la profondeur intérieure, celle de la grotte (lieu de naissance et d'émergence du caché) :

> cette merveilleuse Source qui forme toute seule une riviere, est enfermée entre des Rochers, d'une hauteur excessive : au pied du plus grand, & du plus eslevé, est une Grotte profonde, qui s'estant à perte de veuë à droite & à gauche, sous ces Rochers inaccessibles. Au fonds de cette Grotte est une Source tranquile : qui quelquefois s'esleve jusques à la voûte de l'Antre qui la contient : & quelquefois s'abaisse aussi, jusques à n'avoir plus que cinq ou six pieds d'estenduë. (II, 3, 581)

Considérées en parallèle, source et grotte symbolisent la découverte de soi, la première étant associée à la réflexivité et à la transparence, la seconde renvoyant à la profondeur même. Le rapport entre étroitesse, hauteur et profondeur qui en découle recentre le personnage sur lui-même. À l'image de ces rochers qui s'élèvent et s'enfoncent, de cette source qui se gonfle et s'abaisse, c'est le sujet humain qui prend forme, avec ses états d'âme alternatifs[223], évoluant dans des espaces ouverts de société ou se retirant en silence dans des lieux-cabinets favorables à l'isolement.

Symboliquement, l'eau désigne à la fois l'être et le paraître. Cette surface-miroir naturelle, marquée par un mouvement perpétuel qui la métamorphose discrètement ou avec violence, traduit cette complexité des sujets — alliant extériorité et intériorité — qui se fait jour tout au long du *Grand Cyrus*.

Nature «intime», nature humaine

Solange Guenoun a vu, dans la Carte de Tendre de la *Clélie*, la quintessence d'une conception topographiée de l'amour, précisant que là, «[les] mouvements du corps et de l'âme deviennent traversées d'espaces et de signes, transports de sens et des sens[224].» S'il en est ainsi, nous sommes amenée à soutenir l'idée que, dans *Le*

---

[223]Il est certain que la source illustre aussi, comme le torrent, une intériorité humaine animée. Dans le cas de Philoxipe, elle dépeint une passion sincère vécue intimement versus une passion agitée lorsqu'il pense qu'elle sera connue de ses pairs. Elle rappelle l'agitation du sujet qui accepte sa passion, se rebute, se résigne.

[224]Solange Guenoun, «*Clélie* : terres inconnues et imaginaires. Pour une épistémologie du transport», dans *Voyages, récits et imaginaires*, Actes de la XV[e] réunion annuelle de la North American Society for the Seventeenth Century French Literature à Montréal (avril 1983), Bernard

Grand Cyrus, les états de cœur, d'âme et d'esprit s'y laissent plutôt saisir grâce à la traversée véritable de différents espaces, celle-ci n'étant pas exclusivement du ressort de l'abstrait ou de l'allégorique. Les personnages y sont en quête d'îlots naturels pouvant combler leur soif de solitude et accueillir toute manifestation sentie d'intériorité. Si les figures féminines du *Grand Cyrus* sont elles aussi habitées par le besoin de se reclure dans une sphère distincte, il s'agit d'un souhait rarement assouvi dans les espaces de nature. C'est toutefois la campagne qui peut servir le plus adéquatement leurs aspirations; le chemin, la mer ou la forêt sont des espaces où elles sont captives très souvent et, par conséquent, où leur «intimité» est réduite à néant.

Les quelques descriptions/mentions de lieux et d'espaces naturels du *Grand Cyrus*, bien que très condensées et peu nombreuses (bref «concentr[ées] sur les ressorts de l'âme[225]»), s'avèrent d'une utilité heuristique sur le plan interprétatif. La description plus soignée d'une montagne ou d'un espace de campagne, présentant avec justesse l'importance et le rôle de leurs principaux éléments constitutifs, devient le repère à partir duquel considérer toutes les mentions du même ordre. Par conséquent, la présence d'un arbre ou d'un rocher dans un endroit déterminé et isolé recèlera toujours même valeur, conférant au texte une grande cohérence.

En replaçant dans un moule les éléments de nature qui construisent autour du sujet une sphère particulière, nous voyons se former l'image du cabinet. Bien que naturel, il rappelle néanmoins le cabinet au cœur du château, foyer d'intériorisation. Ses rochers en sont les murs et les sièges; les failles entre les murailles de pierre en représentent les fenêtres; les arbres composent un lieu couvert à l'atmosphère mystérieuse; l'eau simule le miroir... Si ces divers éléments n'apparaissent pas simultanément, ils façonnent toutefois au sein de la nature des emplacements du «privé». De la même manière que le cabinet construit est rarement décrit avec soin dans *Le Grand Cyrus* — seules certaines composantes matérielles suffisant à le poser

---

Beugnot (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17», p. 84.

[225] Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, p. 57

comme décor-clé d'un passage narratif —, quelques éléments naturels judicieusement choisis contribuent à tracer les délimitations d'un endroit particulier, sans même que l'ajout de plus de détails ne soit nécessaire. Et c'est cette présence réconfortante du lieu-cabinet, même à travers son symbolisme, qui facilite l'émergence de l'intériorité (ou la prise de conscience de ses premiers linéaments) et l'imprime dans l'espace.

Chapitre 3
Le monde intérieur du cabinet

Qui mieux que vous sait vos besoins?
Apprendre à se connoître est le premier des soins
Qu'impose à tous mortels la Majesté suprême.
Qui êtes-vous connus dans le monde habité?
L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité :
Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême.
La Fontaine, «Le juge arbitre, l'hospitalier et le solitaire», *Fables*

Le cabinet, une intériorité qui se construit

Bien que la solitude soit, comme le souligne Amilcar dans *Clélie*, «une mort avancée[1]», les personnages du *Grand Cyrus* y aspirent tous à un moment ou à un autre. De la même façon que les espaces de nature répondent à ce besoin, les lieux construits le servent également. Au lieu-cabinet naturel correspond alors le cabinet intérieur, «[a]boutissement de l'enfilade de pièces formant la séquence traditionnelle des appartements[2]», point d'arrivée propice à l'émergence de l'intériorité. La dualité du sujet scudérien se voit ainsi confirmée de la même manière qu'il existe des «cabinets solitaires, aussi bien que des cabinets magnifiques[3]». Ceci nous oblige sans doute à reconsidérer l'idée héritée de Baudelaire et rappelée par Gaston Bachelard à l'effet que «dans un palais "il n'y a pas un coin pour l'intimité"[4].»

Le cabinet du XVII[e] siècle a comme ancêtre le *studiolo* italien, comme le précise Michel Delon :

> Dans les palais classiques et les hôtels parisiens du XVII[e] siècle, le *studiolo* se change en *cabinet*. Il se définit par rapport aux cabinets de curiosités ou de peinture, conçus comme lieux de la collection, par rapport à l'oratoire aussi qui est le lieu de la dévotion privée. À la croisée de ces diverses pièces, il caractérise l'identité intime de son propriétaire qui revendique un droit au for intérieur. À l'espace de vie traditionnel qui mêlait les fonctions et les

---

[1] *Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 515.

[2] Jean Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1997, p. 102.

[3] *Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 290.

[4] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 44.

> personnes, l'Europe de la Contre-Réforme, soucieuse de séparer les corps et les rangs, a progressivement substitué un espace cloisonné, une série de pièces spécialisées. Épris d'autonomie, l'individu éprouve alors le besoin de séparer dans ses appartements ce qui est ouvert aux visiteurs, ce qui reste réservé aux intimes et ce qui relève de la solitude personnelle[5].

Au XVII[e] siècle, Furetière définit le cabinet comme «le lieu le plus retiré du plus bel appartement des palais, des grands maisons»; pour les maisons ordinaires, il est «un petit lieu retiré [...] qui n'est souvent fermé que d'une cloison : c'est là où l'on estudie, & où l'on serre ce qu'on a de plus précieux» (*Dictionnaire universel*, 1690). Attenant aux lieux publics, il répond ainsi adéquatement aux besoins de solitude, de rêverie et de secret. Pierre Richelet ajoute pour sa part que le cabinet peut aussi renfermer des collections, essentiellement des «tableaux de prix», devenant alors le cabinet de curiosités[6] (*Dictionnaire français*, 1680). Précisons toutefois d'emblée que, de manière générale, le cabinet intérieur du *Grand Cyrus* (celui du palais principalement) n'est pas le cabinet de curiosités si fréquemment dépeint dans les œuvres du siècle qui ont une valeur et une fonction encomiastiques.

Décliné sous une pluralité de formes, répondant à diverses fonctions, le cabinet est ouvert à ceux que n'attire pas le spectacle de la société, «bien aise d'être en liberté[7]», offrant une retraite où jouir avec contentement de la solitude ambiante

---

[5]Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, p. 22-23. On se reportera également à l'ouvrage d'Alain Mérot, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII[e] siècle*, dans lequel il note que le cabinet est une pièce «souvent assez petite et toujours décorée avec recherche, [...] révélatrice d'un besoin accru d'intimité, de *privacy*. Elle trahit les hésitations de l'époque entre le goût de l'ostentation et celui du secret» (p. 12).

[6]Au sujet de l'aspect plus féérique du cabinet tel qu'il apparaît au XVII[e] siècle, lire l'article d'Alain Mérot «Le cabinet : décor et espace d'illusion» (p. 37) et celui de Chantal Morlet-Chantalat «Évolution romanesque du lieu romanesque : le cabinet enchanté dans les romans de Madeleine de Scudéry» (dans *Les Trois Scudéry*, p. 423-432). On lira aussi l'ouvrage réédité intitulé *The Origins of Museum. The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe*, Oliver Impey et Arthur McGregor (dir.), London, British Museum, 2000.

[7]*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 320.

et silencieuse[8]. Au cœur du château, dans le prolongement de la chambre, le cabinet prend également place au cœur d'autres lieux construits, notamment le camp militaire, le temple et le jardin. En marge de la sphère publique où l'homogénéité est reine, où le singulier s'efface au profit de la dynamique sociale, le cabinet offre au sujet scudérien un asile où suspendre le cours du temps, à distance d'autrui, et ainsi reconduire toute son attention sur lui seul[9]. Le cabinet devient lieu de souvenir[10], de rêverie, de réflexion, d'émotion, d'individuation.

Les caractéristiques physiques et les composantes matérielles du cabinet dont nous traiterons maintenant délimitent de façon significative la sphère particulière construite[11]. Si les espaces de nature ne sont pas longuement décrits dans *Le Grand Cyrus*, les lieux construits ne reçoivent guère plus d'attention[12]. Encore une fois, seule l'évocation discrète ou la mention d'un lieu dans la trame narrative suffit à

---

[8]Bernard Beugnot parle du cabinet comme d'un lieu d'appropriation de soi, «comme l'inscription architecturale d'un lieu qui est de nature psychologique, c'est-à-dire en attente d'être habité par un esprit ou une âme, illustration de la "culture de l'intériorité" (M. Bergamo) qui marque tout le XVII[e] siècle» («Quelques figures de l'espace intérieur», *Études littéraires*, *Espaces classiques*, p. 33).

[9]Dans *La Promenade de Versailles*, l'enclave particulière se construit même au cœur de la cour, alors que le Prince fait savoir au solitaire Philémon qu'il lui est autorisé «de se faire un désert au milieu de la Cour et de loger en un pavillon séparé, à l'extrémité des jardins du Palais du côté de la campagne, lui promettant de lui faire rendre sa grotte, s'il persistait à y vouloir retourner» (p. 218).

[10]C'est dans cette perspective que Mathilde profite de la chambre-cabinet, alors que la cour lui impose son vacarme mondain : «Elle avait le portrait de Laure dans sa chambre, et tous les vers de Pétrarque dans son cabinet; de sorte qu'au milieu de tous les divertissements d'une grande cour, elle faisait ses plus grands plaisirs du souvenir de deux personnes absentes» (*Mathilde*, p. 137).

[11]Cette mise en place du décor et son exposition d'éléments précis rendent compte du fait que «tout objet architectural [peut] être appréhendé par le texte littéraire avant tout comme un *objet discriminateur*, différentiel, analysant l'espace par cloisons et contiguïtés : il ouvre ou obstrue, il inclut dans le même temps qu'il exclut, il distingue un conjoint d'un disjoint, un ici d'un ailleurs, il cloisonne, distribue, sépare, range, classe sujets ou objets» (Philippe Hamon, «Texte, architecture, récit», dans *Littératures et architecture*, Philippe Hamon (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes II, 1988, «Interférences», p. 8). On se reportera également à l'article de Philippe Hamon «Texte et architecture», *Poétique*, n° 73, février 1988, p. 9.

[12]Cette absence descriptive, cette absence de décor en quelque sorte, semble aller dans le sens des conclusions formulées par Henri Lafon concernant l'espace romanesque du XVIII[e] siècle, à savoir qu'il en résulte une «localisation dans l'espace [...] d'essence négative puisque la fonction du décor est de soustraire le personnage à l'attention des autres» (*Les Décors et les choses*, p. 58).

suggérer la présence d'une sphère particulière; il n'y a pas de descriptions détaillées de lieux intérieurs, celles-là même qui sont susceptibles de «donner une idée tant soit peut complète de l'objet[13]». Une fenêtre, une allée étroite, une fontaine, une haute palissade, un siège à l'ombre, un cabinet où le sujet entre et sur les pas duquel la porte se clôt... Ces éléments portent en eux l'essentiel pour faire voir la situation d'un individu dans un endroit de recueillement. Ce choix narratif dénote toutefois un déplacement d'intérêt : au détriment de l'apparence extérieure des choses, c'est l'intérieur (du lieu et du sujet) qui canalise l'attention. En choisissant la solitude, le sujet crée autour de lui un vide, voire une absence, où lui seul existe. Malgré qu'au XVII[e] siècle «the notion of public versus private [is] in its infancy[14]», cette dichotomie se laisse toutefois lentement cerner et saisir dans *Le Grand Cyrus*.

Dans cette troisième partie de la thèse, notre propos vise donc à rendre compte de l'image-type du cabinet, à modeler ce paradigme de l'intérieur. Pour ce faire, nous interrogerons les éléments physiques et matériels qui la signalent dans l'économie du texte. Nous mettrons ainsi en relief la façon dont la sphère du particulier prend forme dans les différents lieux construits, en réponse à un besoin de mise à l'écart, de tranquille solitude ou suivant ce souhait «[de] rêver avec plus de liberté[15]», exprimé par Célanire dans *La Promenade de Versailles* alors qu'elle pénètre dans son cabinet.

1. Variations sur la scène du cabinet : un lieu au cœur du monde

Évoluant sur la grande scène du monde, les personnages de Scudéry sont pris dans les rouages d'une imposante machine sociale qui attribue à chacun un rôle à jouer. Pas étonnant à ce que sa Mathilde, comme bien d'autres de ses personnages, «aim[e] sans comparaison mieux être dans [...] [sa chambre] que chez la reine, où la

---

[13]Richard Sayce, «Littérature et architecture au XVII[e] siècle», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 4, mai 1972, p. 242.

[14]Margaret Anne Trotzke, *Préciosité and* La Promenade de Versailles, p. 104.

[15]*La Promenade de Versailles*, p. 141.

conversation était plus tumultueuse[16].» Lorsqu'il passe du public au privé (en quelque sorte de la chambre au cabinet), le sujet s'affranchit ainsi de l'intransigeance d'une étiquette qui donne cette «impression étouffante d'un huis-clos[17]».

Dans *Le Grand Cyrus*, il n'est point de secrets divulgués ouvertement devant plusieurs, d'aveux qui rompent le silence, de confessions partagées sans la moindre retenue. Mystérieux les uns pour les autres, les individus s'observent avec suspicion, s'épient dans l'espoir de démystifier un regard, d'interpréter une posture, de percevoir l'esquisse d'un sourire qui trahit... Secrètement amoureuse de Myrinthe, Cléobuline souligne à ce sujet :

> Je m'assure [...] que ceux qui me voyent si souvent entrer seule dans mon Cabinet, croyent que je médite de Grandes choses : qu'il s'agit de faire quelque alliance considerable : & que le bien de l'Estat est ce qui occupe toutes mes pensées. Cependant foible que je suis, je m'amuse à observer si Myrinthe est triste ou s'il est guay, & si Myrinthe est paré ou negligé. (VII, 2, 463)

Dans le cabinet, une fois seul, la personnalité du sujet scudérien perd son fard : à la réalité publique se juxtapose une réalité intérieure, insondable pour autrui.

1.1. Les cabinets en réponse à diverses aspirations

Dans *Le Grand Cyrus*, si les descriptions de château se font discrètes[18], l'une d'entre elles montre de manière significative la cohabitation d'éléments de pure mondanité et d'autres favorables à l'intériorité, de lieux publics et de lieux-cabinets :

---

[16] *Mathilde*, p. 157.

[17] Antoine Adam cité par Ingrid Gagnon dans *La Représentation du corps dans* Clélie, p. 87.

[18] Dans *Le Grand Cyrus*, les descriptions ornées, profuses et luxuriantes de palais ne sont pas très nombreuses (voir VIII, 2, 392-394). On y pénètre, on l'habite mais sans véritablement le voir dans son ensemble. Ce sont ses différents lieux constitutifs qui prédominent. Notons toutefois les présentations plus achevées des palais de Ciaxare (I, 3, 574-575) et de Mexaris (V, 1, 74-76), ainsi que celle de la maison de Thrasimède (VI, 3, 634-635). Cela fait donc conclure à Micheline Cuénin que «quels que soient ses modes d'apparition (description publicitaire, réalisme historique, curiosité architecturale, dimension poétique) [le château] n'est dans l'œuvre romanesque [du XVII[e] siècle] qu'un élément accessoire qui peut ajouter à la valeur d'un roman, lui donner parfois un cachet irremplaçable, mais il disparaît quand la mode ou les temps changent» («Châteaux et romans au XVII[e] siècle», *XVII[e] siècle*, vol. CXVIII-CXIX, n° 1, janvier-juin 1978, p. 123).

> encore qu[e ce château] soit en un lieu où il y a cent Sources admirables, & des Prairies merveilleuses, il y a une veuë d'une si vaste estenduë du costé de la Mer [...]. En y arrivant, nous vismes une grande Allée de Lauriers de plus de huit cens pas de long : & en passant le long d'une Balustrade rustique, nous vismes aussi un grand Verger [...]. Nous vismes encore qu'il y avoit une Source admirable au milieu de ce Jardin [...] toutes les Murailles de la Cour estoient couvertes de Mirthe : & qu'il y avoit encore un grand Parterre formé d'Herbes odoriferantes, derriere le Chasteau : & qu'on y voyoit des Cabinets de Lauriers, des Fontaines, & des Ruisseaux. Mais ce qui nous surprit davantage, fut de voir la magnificence de dedans de cette superbe Maison, & particulierement de la Chambre du Roy : en effet Madame [Mandane], quoy qu'il n'y eust ny Peintures, ny Tentures de Tapis de Sidon, ny de Pourpre [...] il faut vous imaginer que cette Chambre, dont le haut est en Dôme, est l'objet le plus ravissant qui puisse tomber sous les yeux : & pour vous le faire comprendre, je n'ay qu'à vous dire que toutes les Murailles, & toute la Voûte, en sont couvertes d'une espece d'Arabesque irreguliere, de piece de raport, toutes de Nacre, & de Coral. (VIII, 2, 392-394)

Concomitants aux éléments d'apparat se coordonnent ceux qui appellent l'intériorité : la balustrade, les arbres, les allées et le dôme de la chambre (la circularité reconduisant l'attention vers le centre de la pièce, sur le sujet, alors que tout objet décoratif semble absent). Ces diverses composantes soulignent l'importance de ces cabinets fondus au cœur de la sphère publique.

À l'instar du sujet scudérien, à la fois tout en surface et en profondeur (indistinct et singulier), le lieu-cabinet se caractérise par sa double nature : «[c]es deux notions d'espace clos et de convivialité apparaissent bien comme des héritages de la ruelle et d'une littérature de salon[19].» Certes, plusieurs lieux-cabinets remplissent une fonction publique, qu'il s'agisse de la maison[20], du jardin[21], du

---

[19]Marie-Agnèse Thirard, «De Madeleine de Scudéry à Madame d'Aulnoy, une réception subversive?», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 244.

[20]La maison constitue, occasionnellement, un «cabinet» solitaire qui prolonge la ville : «Ligdamis la [Cléonice] trouvant un jour seule chez elle, parce qu'elle n'avoit pas voulu aller à une promenade où Stenobée estoit avec la moitié de la Ville, il se mit à la presser de nouveau de luy donner son amitié» (IV, 3, 433).

[21]Voici l'exemple du «petit jardin séparé du grand, où il y avait un petit parterre de fleurs, enfermé de palissades de myrtes [...] dans ce jardin, [...] un petit cabinet, qui était à un coin de ce parterre» (*Clélie. Histoire romaine*, quatrième partie, p. 427), ou encore l'exemple du jardin pour

temple, de la tente, de la chambre, sans oublier le cabinet lui-même[22]. Toutefois, comme un appliqué tout en nuances, le tracé d'une sphère particulière se découpe sur celui de la sphère publique, métamorphosant/enrichissant de fait cette fonction sociale : avec la foule qui déserte le lieu solitaire, l'attention se reporte sur le sujet; aux conversations succèdent un silence réflexif ou des aveux personnels; l'observation d'autrui est délaissée au profit de l'introspection; la contenance cède la préséance aux passions.

---

lequel sont mis en évidence certains éléments symboliques d'intériorité : «Ah! [Célanire], s'écria Cléandre, vous êtes la plus injuste personne qui fut jamais, mais, ajouta-t-il, donnez moi lieu de vous prouvez le contraire en m'accordant la grâce de vous entretenir quelquefois en particulier. Vous le pourriez, si vous aviez de la tendresse et du courage : les jardins du Palais ont des allées, des fontaines et cent lieux où je pourrais vous parler et vous verriez alors s'il y a des moments où je ne pense qu'à vous» (*La Promenade de Versailles*, p. 185). Le jardin apparaît en fait comme un «[lieu]-frontière situé à mi-chemin entre nature et culture» (Nathalie Grande, *Stragégies de romancières*, p. 143), servant aussi bien le social que le particulier. Au sujet du jardin, on se reportera notamment à l'étude incontournable d'Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, à l'article de Jean Weisgerber, «Quelques jardins littéraires en France vers 1650», p. 36-50, et celui d'Isabelle Krywkowski, «Poétique du jardin et poétique du lieu», dans *Poétique des lieux*, p. 185 et suivantes.

[22]Ceci est vrai également pour les lieux évoqués dans *Clélie*. Prenons la tente, par exemple : «ils furent tous ensemble à la tente de Brutus, pour apprendre s'il n'y avait point d'ordres à recevoir. [...] tout ce qu'il proposa fut approuvé, et il donna tous les ordres nécessaires pour faire exécuter l'attaque qui avait été résolue [...], on permit aux chefs et aux soldats de donner trois heures au repos» (troisième partie, p. 531). De même, si la chambre peut à l'occasion servir de retraite [«[Adherbal] dit à Donilcar qu'il demeurât chez lui, et s'enfermant dans sa chambre, il fut quelque temps à se promener sans rien dire, et sans pouvoir attacher son esprit à nul objet» (*ibid.*, p. 270); «Au sortir de chez Artélise, [Lisydas] fut dans sa chambre, où il passa le soir et la nuit sans manger, sans dormir, et même sans se coucher. Tantôt il marchait lentement, tantôt il marchait vite, tantôt il s'appuyait sur sa table, tantôt il levait les yeux au ciel, tantôt il prononçait quelques paroles confuses [...] tantôt il était dans un profond silence» (*ibid.*, p. 512)], elle se présente aussi comme lieu de civilité : «Comme cette princesse était veuve depuis peu de jours, et que le premier deuil est plein de beaucoup de cérémonies à Syracuse, sa chambre était tendue de noir; toutes les fenêtres étaient fermées; cinquante lampes de cristal l'éclairaient; et en un coin de la chambre était un lit couvert d'un grand pavillon noir retroussé par les quatre coins avec des cordons de houppes noires, sur lequel la belle Lindamire était appuyée négligemment sur des carreaux, mais de telle sorte que sans aucune affectation, on lui voyait les plus belles mains du monde» (*ibid.*, p. 310).

1.1.1. Côté jardin : au bout de l'allée, sous le couvert de l'allée

Les lieux du *Grand Cyrus* se rattachent les uns aux autres comme un long fil[23]. Le texte est truffé d'évocations de lieux-refuges où sont conduits les personnages par un trajet balisé, grâce à certains repères extérieurs que le sujet reconnaît, comme les allées ou différents couloirs[24].

Lorsqu'il est question d'itinéraire menant vers un lieu-cabinet, l'allée de jardin joue un rôle-clé, ce que ne sauraient faire les corridors d'un palais ou d'un temple que n'empruntent jamais les personnages du *Grand Cyrus.* Ces corridors existent-ils ? À la limite, non. Étant donné l'architecture en enfilade[25], les individus passent plutôt de pièce en pièce, aboutissant directement dans les chambres et les cabinets sans qu'il ne soit fait mention d'emprunt de couloirs ou de montées

---

[23]Il en est de même dans la plupart des écrits narratifs de Scudéry, comme dans *Isabelle Grimaldi* où l'emboîtement des lieux mène fréquemment jusqu'à la sphère particulière. Rappelons le passage lors duquel l'amant souhaite voir sa maîtresse : «Comme je fus arrivé au bout de l'allée, je remarquai qu'il n'y avait plus de lumière en tout ce pavillon qu'à une fenêtre grillée que je m'imaginais être le cabinet d'Isabelle : je m'en approchai donc le plus doucement qu'il me fut possible, et comme la croisée était basse, je pus voir aisément tout ce qui s'y faisait à travers les vitres. J'aperçus donc Isabelle, mais avec tant de grâce en la négligence où je la vis, que je connus bien que l'art n'ajoutait rien à sa beauté. Elle était appuyée du bras gauche sur une petite table où, ma lettre était ouverte, elle y attachait les yeux» (Madeleine de Scudéry, *Isabelle Grimaldi, princesse de Monaco*, édition de E. Seillière, Paris, Éditions du Monde Nouveau, 1923 [1641], p. 61).

[24]Nicole Boursier précise que «[l]e XVII[e] siècle a passé ses heures de loisir dans les allées, l'institution de la promenade nous le prouve. Dans le contexte aristocratique, l'allée présente l'avantage d'appartenir à tous les extérieurs, et comme élément nécessaire des parcs publics et des jardins privés, elle n'a pas l'air d'être là par un choix gratuit de l'auteur, elle offre toutes les garanties de naturel et de vraisemblable. Il n'en fallait pas davantage pour qu'elle devînt le lieu de prédilection des rencontres, autres ressorts de l'action» (*Le Centre et la Circonférence*, p. 49).

[25]L'architecture en enfilade, le XVII[e] siècle la doit à la marquise de Rambouillet, «qui [a] inventé à la fois les enfilades de pièces de plain-pied, créatrices de grands espaces, et les alcôves, créatrices d'intimité et de secret, ainsi que les cabinets pour y loger "mille raretez". [Cette initiative] est suivi[e] par mainte dame qu'on voit s'occuper de construire ou d'aménager son hôtel» (Noémi Hepp, «Dames en leur hôtel : promenade littéraire», *XVII[e] siècle*, vol. CLXII, n° 1, janvier-mars 1989, p. 69). Au sujet de cet ordonnancement des pièces, voir de Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique* (Paris, Auguste Picard Éditeur, 1943-1957, volume 2) et de Peter Thornton, *L'Époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920* (Paris, Flammarion, 1984, p. 14-47).

d'escaliers (hormis quelques rares évocations d'escaliers dérobés[26]). Dans le jardin, il en est autrement. Les personnages n'y débouchent pas automatiquement. Ils s'y rendent, s'y promènent[27], s'assoient et se reposent selon leur humeur[28].

Qu'elles mènent à un siège de gazon[29], à l'ombre d'un agréable cabinet de verdure[30], à proximité d'une haute palissade qui rappelle l'*hortus conclusus*[31] ou qu'elles débouchent sur une splendide fontaine, les allées de jardin tracent dans la

---

[26]Évoquons par exemple la visite de Feraulas à Mandane lors de laquelle il lui remet une lettre d'Artamène, que tous croient mort : «comme je ne voulois voir que Mandane, je fis le tour de la Ville par dehors : & je fus mettre à terre à la porte qui est la plus proche du Chasteau [...]. Apres avoir dit à ceux qui m'arresterent à cette porte, que je venois de Themicire, ils me laisserent passer : de sorte que j'entray mesme dans le Chasteau sans estre connu, parce qu'il estoit presque nuit : & ainsi montant par un Escallier dérobé, qui respondoit à l'Appartement de la Princesse, j'entray dans son Antichambre, sans que personne m'eust veû» (II, 1, 66). De là, Feraulas est conduit dans le cabinet de Mandane. L'escalier dérobé, qui apparaît de manière exceptionnelle dans *Le Grand Cyrus*, sert ici à la complétion d'une mission secrète. Il permet de passer en catimini d'un espace extérieur à un lieu intérieur, tout en signalant une montée (laquelle anticipe l'affliction croissante de Mandane lorsqu'elle apprend la mort d'Artamène).

[27]«À la différence de la ruelle, règne sans partage de la parole féminine et de ses thuriféraires, ou du cabinet studieux, le jardin apparaît comme le lieu par excellence de la conversation mixte» (Delphine Denis, «Du *Parterre* aux *Promenades* : une scène pour la littérature au XVII[e] siècle», p. 662). Lire aussi les conclusions d'Isabelle Trivisani-Moreau dans son article «Romans au jardin : aspects et évolution de quelques stéréotypes», dans *Recherches de jeunes dix-septiémistes*, p. 219-227.

[28]Le jardin remplit alors une double fonction, publique (divertissement et promenade) et particulière (solitude). Nathalie Grande explique que «[l]e jardin et son double sauvage, la forêt, se présentent donc comme des espaces de liberté qui rompent avec le cadre social et ses pesanteurs. En même temps, le jardin reste aussi un espace architecturé, un lieu social, plus libre certes, mais qui possède aussi ses règles. La nature dans le jardin reste une nature policée, domestiquée [...]. [Tenant] à la fois du salon et de la forêt : préservé du monde et dans le monde, il synthétise les antagonismes sociaux dans un espace de liberté sous surveillance» (*Stratégies de romancières*, p. 145).

[29]Il s'agit d'un «banc de jardin sans dossier ni accotoirs, constitué par un monticule de terre couvert de gazon ou de mousse» (Marie-Hélène Benetière, *Jardin : vocabulaire typologique et technique. Principe d'analyse scientifique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000, p. 218). Cet ouvrage fournit des explications pertinentes pour tout le vocabulaire typologique et technique relatif au jardin.

[30]Dans la *Clélie*, le cabinet sur lequel débouche une allée n'est pas nécessairement de verdure. Pensons à celui de Mérigène : «il faut que vous sachiez qu'au bout d'une grande allée en terrasse, dont la vue est fort belle, est ce grand cabinet carré, dont l'architecture est fort régulière» (troisième partie, p. 290). C'est là que Thémiste se rend, un lieu «assez beau, et assez galamment imaginé, pour mériter d'être le dépositaire des pensées de Lindamire» (*ibid.*, p. 361).

[31]À ce sujet, on consultera notamment l'ouvrage de Gaëtane Lamarche-Vadel, *Jardins secrets de la Renaissance* (Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997).

nature les limites de la sphère particulière. Étroites ou larges, elles se présentent souvent elles-mêmes comme des sphères particulières[32] ou encore elles proposent aux promeneurs un lieu d'arrivée solitaire[33]. C'est dans un jardin en bordure de la mer que Parthénopée conduit Aglatonice afin qu'elle partage avec elle ses sentiments sans se voir inopinément interrompues. Si le jardin constitue un lieu d'aboutissement en marge de la ville, l'allée mène à l'emplacement particulier où les confidences se livreront :

> je vous conjure de me vouloir ouvrir vostre cœur [...] en quelque Jardin solitaire [...] elles furent toutes deux dans le *Chariot* de Parthenopée [...] [Aglatonice] y fut en resvant : & fut mesme tout le long de la grande *Allée* de ce *Jardin* sans parler : & lors qu'elles furent arrivées au bout, elles s'assirent sur des *Sieges de gazon*. Apres quoy, Parthenopée parlant la premiere; si nous n'estions venuës icy que pour voir la Mer, luy dit-elle, & pour entendre l'agreable murmure qu'elle fait contre ces Rochers, vous seriez comme il faudroit estre pour cela : car vous la regardez bien attentivement, & vous faites comme si vous l'escoutiez; quoy qu'à mon advis, vous n'y songiez pas. (IX, 2, 425-426; nos italiques)

«Véhicule d'intériorité», le chariot — carrosse — laisse place à l'image du jardin, lui-même réduit à cette simple allée où les deux amies avancent jusqu'à son point d'arrivée («au bout»), à savoir le siège de gazon. Si celui-ci est l'ultime lieu-cabinet où Aglatonice lève le voile sur ses secrets, la sphère particulière se construit graduellement par cette juxtaposition significative d'éléments et de lieux (notamment le «chariot», le silence dans lequel se campent les amies, le sourd murmure de la mer faisant écho aux réflexions d'Aglatonice, etc.). L'allée y tient le rôle prédominant, soit celui d'ouvrir la voie vers le lieu-cabinet. S'avançant au milieu de l'allée, Aglatonice s'enfonce en elle-même, dans ses rêves, distante de ce qui l'entoure, d'une mer qu'elle regarde sans la voir, qu'elle écoute sans l'entendre. «Au bout» de

---

[32]Dans *Mathilde*, nous avons l'exemple d'une allée devenant elle-même un couloir/chemin particulier où la figure féminine rêve en marchant, sans chercher un quelconque point d'aboutissement (p. 196).

[33]Pensons à la Célanire de *La Promenade de Versailles* qui s'engage dans une allée sombre du jardin afin de partager un secret avec Glicère, sa confidente (p. 194-195).

l'allée, nulle échappatoire : arrivée au bout de ses pensées, la chagrine se confie.

Tandis que les larges allées orientent spatialement les personnages du *Grand Cyrus* vers un lieu-cabinet, ces derniers entrevoient cet endroit comme un emplacement favorable aux aveux partagés, au moment opportun. Le Prince de Phocée, désireux de se déclarer à Cléonisbe, la rejoint donc un soir dans les jardins du palais,

> & luy aidant à marcher, il la conduisit le long d'une grande Allée d'Orangers, au bout de laquelle il y avoit des Sieges de Gason [...] [pour] s'arrester en un lieu, où l'on sentoit si bon, & où l'on pouvoit se reposer si commodement : & en effet, la Princesse Cleonisbe s'y estant assise, & y ayant fait asseoir le Prince de Phocée, leur conversation commença d'abord par des choses esloignées de celles par où elle finit. (VIII, 2, 527)

Si, pour la figure féminine, la promenade est d'abord envisagée comme un délassement, pour le Prince, elle devient une «avenue» pour s'extérioriser. C'est elle qui, tout du long, conduit les personnages vers le lieu-cabinet, les sièges de gazon, où ils s'assoient à distance des autres[34], qui ne sont pas même évoqués. Là, le Prince oriente la conversation dans un sens particulier (à l'instar de l'allée empruntée) afin qu'elle débouche sur la question de l'amour.

Dessinées dans les lieux naturels, les allées à proximité les unes des autres ou contiguës servent à définir des existences individualisées qui ou bien se rejoindront ou bien croiseront une même intersection ou encore évolueront toujours en parallèle. Lorsqu'un duel survient dans un jardin entre Léontidas et Timésias, deux amants d'Alcidamie, parce que le premier possède un portrait de celle-ci, la composition des

---

[34]C'est le rappel ultérieur des dames qui fait plus tard éclater la sphère particulière où s'isolent le prince et Cléonisbe : «Le Prince de Phocée eust bien voulu la retenir encore quelque temps, mais il n'y eut pas moyen : au contraire ayant apellé une de ses Femmes, pour racommoder quelque chose au Voile qu'elle avoit sur la teste, elle ne voulut plus luy donner l'occasion de luy parler de sa passion» (VIII, 2, 533). En fait, cela n'est pas sans conséquence qu'elle abaisse son voile... Tout en construisant une solitude autour de la figure féminine, les voiles «symbolise the rebirth through the lifting of their veils» (Ruth Carver Capasso, «Sun, Veil and Maze : Mlle de Scudéry's Parthenie», p. 105). Cléonisbe ne pourra se cacher à elle-même bien longtemps sa propre passion pour le prince, une prise de conscience venant avec la levée du voile. Comme les mains placées devant le visage d'un personnage romanesque, le voile constitue ce que Stéphane Lojkine appelle «un archétype de l'écran [...] [qui] corporise [...] l'interdit du regard» (*La Scène du roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, «U-Lettres», p. 93) et, de ce fait, positionne le sujet «voilé» à distance.

lieux et la disposition des allées témoignent de deux destinées qui, parce qu'orientées —intérieurement — de même manière, ne peuvent se recouper. Ainsi raconte Léontidas :

> je fus me promener seul dans des Jardins publics [...] pour y resver avec plus de liberté, je pris une Allée fort couverte, où quelque temps apres ne pouvant m'empescher de regarder le Portrait d'Alcidamie, je le tiray de ma poche : & trouvant un siege de gazon contre une Palissade, je me mis à le considerer avec beaucoup de plaisir. [...] ma jalousie me fit prononcer quelques paroles, qui obligerent Timesias qui se promenoit sans que j'en sçeusse rien dans une Allée qui touchoit à celle où j'estois [...]. Il s'aprocha donc de la Palissade : & passant curieusement : les yeux à travers l'espaisseur des branchez & des feüilles, il vit d'abord que je tenois un Portrait : & un instant apres, il connut que c'estoit celuy d'Alcidamie [...] il fit le tour de l'Allée en diligence : & passant dans celle où j'estois, il me trouva encore si attentif à regarder ce Portrait que je tenois à la main, que tout ce que je pûs faire, fut de refermer la Boiste, auparavant qu'il fust prés de moy. [...] A peine eut-il achevé de parler, & eut il fait cette action, que sans luy respondre je mis aussi l'Espée à la main, & que nous commençasmes de nous battre. (III, 1, 275-278)

Le choix d'une allée «fort couverte» murée par une palissade «de branches & de feüilles» traduit un besoin d'isolement (de retranchement)[35] : aussi Léontidas entre-t-il dans un lieu «fermé» et obscur (à l'instar de la boîte et, symboliquement, de son cœur). À l'image d'un tunnel qu'emprunterait le sujet, l'allée désigne l'entrée de Léontidas en lui-même, inquiet et préoccupé. De surcroît, la palissade, comme «clôture artificielle [...] [qui] convertit le fragment de nature en espace de culture[36]»,

---

[35]Sur une allée couverte, les sujets y font abstraction de ce qui les entoure, reportant leur attention sur leurs sentiments, rappelant certains souvenirs. C'est d'ailleurs sous une sombre allée que s'engage Otane, perturbé par des pensées qu'il ne peut ordonner, s'interrogeant sur les raisons qui ont motivé Amestris à l'épouser au détriment de rivaux qu'elle estimait : «Il fut se promener seul [...] que de bizarres pensées l'entretinrent durant cette promenade [...]. [J]e suis possesseur d'Amestris : & tous ces Rivaux autrefois plus heureux que moy en apparence, sont malheureux en effet. Que veux-je donc? disoit-il, & que peut il manquer à mon bonheur? Il se promenoit alors avec un peu plus de tranquilité : & croyant avoir bien estably son repos : il vouloit détacher son esprit de toutes ces choses : & il pensoit estre en estat de prendre plaisir à la diversité des Fleurs dont le parterre du jardin où il se promenoit estoit pleint en cette Saison. Il quitta donc une sombre Allée qu'il avoit choisie d'abord, & fut en un lieu plus descouvert : mais malgré l'Esmail du Parterre, à peine eut il changé de place, que se comparant luy mesme à tous les Rivaux qu'il avoit eux, il ne pouvoit trouver la raison pourquoy Amestris l'avoit choisi» (IV, 2, 234-235).

[36]Delphine Denis, «Du *Parterre* aux *Promenades*, p. 657.

sépare concrètement l'amant d'une réalité extérieure, favorisant une plongée dans une seule réalité intérieure. Un parallèle peut même être établi entre l'endroit à couvert où il fait une pause et la poche contenant le portrait d'Alcidamie, deux «lieux» sombres rattachés à l'idée d'«intérieur» et de mystère.

Il arrive que certains personnages du *Grand Cyrus* se croisent dans les allées des jardins ou qu'ils aillent s'y balader avec un(e) confident(e). Empruntant alors côte-à-côte une même avenue naturelle, ils y prennent leur distance vis-à-vis de la compagnie[37]. C'est pourquoi Isménie incite son amie Cléonice à s'avancer sur l'allée qui borde la maison dans le but de découvrir la cause de son humeur taciturne : «je luy parlay en particulier; & la menant dans une Allée qui est assez prés de la Maison où nous estions; qu'avez-vous Cleonice? luy dis-je; & d'où vient cette profonde melancolie» (IV, 3, 566-567) ? Bien qu'Isménie perçoive chez Cléonice un certain malaise, seule celle-ci peut lui en confier la raison... Elle retarde néanmoins l'aveu véritable, sentant le besoin de parcourir encore un peu de chemin (sur l'allée) avant de dévoiler ses secrets. En signalant son dépit à Isménie, elle se dévoile discrètement quoique clairement... Parce que Cléonice ne la regarde pas, Isménie sait ce qu'elle veut vraiment dire. Ainsi informée des pensées de sa compagne, la confidente peut se substituer à celle-là pour révéler à Ligdamis, lorsqu'il la rejoint dans cette «mesme» allée, les secrets intérieurs de l'autre :

> Il arrivoit : elle ne l'eust pas plustost sçeu, qu'elle se mit à me prier de ne luy rien dire ce qu'elle m'avoit dit, & de ne luy en faire aucun reproche : mais

---

[37]Amoureux, Artamène se promène dans le jardin du château en rêvant à Mandane : «Il luy sembloit la revoir à chaque pas qu'il faisoit : & apres se l'estre figurée avec tous ses charmes; & s'estre dit plus de cent fois à luy mesme, que s'estoit la plus belle chose du monde & la plus aimable [...] Feraulas l'advertit qu'il voyoit paroistre la Princesse au bout d'une Allée; qui suivant sa coustume, venoit se promener dans le jardin, sur le point que le Soleil s'abaissoit. Artamene voyant qu'elle venoit vers luy, eust sans doute passé par respect dans une autre Allée qui touchoit celle où elle se promenoit, si elle ne luy eust fait signe de s'approcher. [...] en cette promenade; Artamene descouvrit tant de nouvelles beautez, & tant de sagesse en l'esprit de Mandane» (I, 2, 241-242). À travers ces allées croisées, deux intériorités se découvrent l'une à l'autre : c'est la Mandane intérieure que décèle Artamène. Pour faire voir qu'il s'agit là d'une stratégie narrative qui aura une longue vie, nous reprendrons les termes d'Isabelle Daunais, laquelle précise que «[c]e mouvement procède de la configuration et de l'utilisation des lieux. Les personnages, dont les destins se superposent, empruntent les mêmes couloirs et les mêmes itinéraires, d'où les rencontres et les déviations de parcours» (*Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 112).

> comme il sembla qu'elle vouloit bien que je ne luy accordasse pas ce qu'elle me demanda; aussi tost que la bien-seance me le permet, j'entretins Ligdamis en particulier. (IV, 3, 568)
>
> [C]omme nous [Isménie et Ligdamis] fismes cette conversation dans la mesme Allée où j'avois entretenu Cleonice, estant arrivez au bout, nous la vismes qui se promenoit seule dans une autre : de sorte qu'allant droit à elle, injuste personne, luy dit il, vous pouvez donc m'accuser de n'avoir plus que de l'amitié pour vous? Au contraire, interrompit elle, je vous en louë : & c'est pour cela que j'en ay parlé à Ismenie. (IV, 3, 569)

Cette croisée d'allées devient l'intersection, le point de contact entre deux sphères particulières[38], entre deux intériorités. Lorsque Ligdamis rejoint Cléonice sur son allée, Isménie est démise de ses fonctions de porte-parole, alors que la voix de Cléonice peut s'y faire entendre sans avoir recours à aucun truchement.

Si les caractéristiques des allées de jardin sont multiples, leur ambiance s'harmonise le plus souvent avec l'état d'esprit des promeneurs qui s'y aventurent. Parce que l'allée, dans sa diversité, est susceptible de leur fournir le refuge qu'ils espèrent, il va de soi que le choix d'une telle allée au détriment d'une telle autre n'est jamais insignifiant. Nul étonnement à ce que la triste Araminte et sa confidente Hésionide privilégient une allée sombre, à l'instar de Clélie qui souhaite entretenir Horace dans une «grande allée de Myrtes, vers le soir[39]» :

> [L]a Princesse [Araminte] estant donc dans une melancolie estrange [...] je l'obligeay [...] à descendre un soir dans les Jardins du Palais [...] elle choisit une Allée sombre & estroite, qui estant palissadée des deux costez, entre les grands Arbres qui la couvrent, fait que c'est la plus melancolique, & pourtant la plus agreable chose du monde : car il y a deux fontaines aux deux bouts & une au milieu, de qui le murmure excite encore à la resverie. La Princesse choisit donc cette Allée pour se promener, elle n'y voulut estre accompagnée que de moy. (III, 2, 449-450)

En plus d'être caractérisée par son obscurité, «cette Allée solitaire» (III, 2, 457) est construite comme un lieu fermé dont l'ambiance renvoie à l'humeur assombrie

---

[38]Voir à ce sujet Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 408.

[39]*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 219.

d'Araminte qui a vu mourir ses père et frère et dont l'amant est parti. Palissadée des deux côtés, cette allée protège ainsi des indiscrets tout en répondant à un besoin de solitude, voire de claustration. L'obscurité du soir puis l'éclairage diffus de la lune, en superposition à celle de l'allée, les plongent dans une atmosphère mystérieuse[40] où le regard est suspendu dans le vide, arrêté, devant être reporté sur la figure féminine :

> repass[ant] tous ses malheurs [...] [Araminte] donna quelques unes de ses pensées au malheureux Spitridate [...] [s'il] sçavoit la justice que je rends à son merite [dit-elle] [...] j'aurois quelque consolation, de ce qu'il seroit consolé [...] [R]emarquant que la nuit s'approchoit [...] [Hésionide] voulu[t] luy persuader de se retirer, mais voyant que la Lune esclairoit, [Araminte] n'en creut pas [s]on conseil : & elle voulut au contraire s'aller asseoir à un des bouts de l'Allée, aupres d'une de ces Fontaines. (III, 2, 450-451)

Bornée par deux fontaines, ceinturée de palissades, l'allée devient un lieu clos favorisant l'expression de sentiments tristes. Elle seule est mentionnée; toute autre allée est passée sous silence. L'isolement des figures féminines se voit symboliquement figuré par ce lieu-corridor naturel qu'un seul mot résume : «l'Allée».

Notamment au moyen de ses allées, le jardin s'enrichit d'une valeur symbolique associée à l'idée d'intériorité, qu'il stimule, interpelle et canalise. Délimitant un parcours, les allées conduisent les promeneurs à des endroits précis qui deviennent d'étroites sphères particulières, des lieux-cabinets.

1.1.2. Le temple et ses contemplations

Dans le temple, le mouvement est d'une tout autre nature que la promenade au jardin. Il appelle essentiellement le regard associé à l'activité contemplative. En elle-même, la contemplation renvoie à des activités de nature antithétique. Les uns

---

[40]Intimité et ombre font souvent la paire. Les personnages scudériens aiment à se promener sous des allées couvertes, au coucher du soleil, à fixer un ciel faiblement éclairé par la lune, à se réfugier près d'une lumière scintillant au coin d'une table. Embrassés par cette lumière tamisée, noyés dans une ambiance quelque peu voilée, ils sont en quête de lumière intérieure. Au demeurant, l'obscurité répond fréquemment aux états d'âme et à l'humeur des sujets : saturniens, mélancoliques, dévastés, irascibles, jaloux, vengeurs. Si le lieu-cabinet favorise les rencontres particulières, certains moments y sont plus propices que d'autres (soir ou nuit).

s'exhibent pour être vus alors que les autres les admirent et les contemplent; quelques-uns se recueillent pour prier[41]. Le temple répond ainsi à une double fonction. D'abord, il est lieu d'exposition (balayé par des regards se délectant de beauté), car au XVII[e] siècle, «[l]'on aime en effet à être regardé; l'image que l'on donne à autrui est plus précieuse que ce que l'on est réellement[42]». Par ailleurs, il est lieu de méditation (création parallèle d'un espace purement spirituel). En fait, suivant une perspective d'intériorité, la contemplation renvoie à un type de recueillement silencieux qui reconstruit symboliquement l'image du temple à l'intérieur même du sujet, où celui-ci se terre.

En déterminant les moments où ils paraissent dans les endroits publics, les personnages du *Grand Cyrus* peuvent se soustraire à la mascarade sociale et fuir la foule : «[Amestris] alloit mesme si matin au Temple, que non seulement toutes les Dames, mais tous les Galants d'Ecbatane dormoient encore quand elle en revenoit : de sorte que jamais Mary n'a deu estre plus en repos qu'Otane» (IV, 2, 242). Désert tôt le matin, le temple devient, bien que ce soit dans une perspective païenne[43], l'oratoire personnel où trouver l'isolement que requièrent prières et dévotions. La contemplation spirituelle n'interpelle alors que le sujet au cœur d'un silence méditatif aménagé comme un «espace mental tout intérieur[44]». Tourné vers lui-même et les dieux, le sujet ne regarde personne. Le contact avec autrui étant rompu, se modèle au cœur du temple une sphère particulière abstraite où glisse le sujet, seul. Les colonnes du temple quelquefois évoquées, dont la hauteur lie symboliquement celui-ci aux

---

[41]Un extrait est, à ce sujet, explicite : «Anaxipe ne pouvoit souffrir la galanterie d'Artelinde : & Artelinde ne pouvoit endurer la severité d'Anaxipe. Celle-cy vouloit tousjours estre au Temple pour prier les Dieux; & l'autre n'y vouloit presque aller que pour voir & pour estre veuë» (IV, 3, 409).

[42]Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, p. 416.

[43]Dans son *Dictionnaire français* (1680), Pierre Richelet écrit au sujet du temple qu'il constitue un «mot général qui se dit des lieux où anciennement le peuple de Dieu prioit, & faisoit ses sacrifices. Il se dit aussi des édifices que les Païens bâtissoient à l'honneur de leurs Dieux & où ils faisoient plusieurs choses qui regardoient la Religion Païenne».

[44]John Lyons, «*Clélie* et la pratique sociale de l'imagination», p. 214.

divinités dans un rapport unique d'intériorisation, distancient matériellement le contemplatif des contemplateurs.

Lorsqu'ils prient, les sujets n'observent personne, n'échangent aucune parole. Il arrive toutefois qu'ils lèvent la tête le temps de croiser brièvement le regard d'un tiers. Est alors mise en scène la double nature de l'activité contemplative, tournée vers l'autre (un amant, souvent, dévisageant son amante) ou tournée vers soi (une amante recueillie sous les yeux de son amant)[45]...

> Je fus au Temple où je sçavois qu'elle devoit aller. J'y trouvay Androclide, & la plus grande partie de ceux qui aimoient Telesile avant mon départ : Mais ils avoient tous changé de place [...] moy qui n'avois pas changé comme eux, je fus me mettre selon ma coustume, en lieu où je pouvois voir Telesile, & estre veû d'elle : d'abord elle n'y prit pas garde, parce qu'elle prioit les Dieux avec beaucoup d'attention : mais ayant tourné les yeux de mon costé, je la salüay avec je ne sçay quel respect[46]. (III, 1, 117)

Dévotion et méditation inspirent le désir d'une retraite intérieure. Ainsi en marge de la sphère publique, les sujets scudériens remercient ou se plaignent aux dieux, questionnent leur fortune ou s'interrogent sur leur destinée. Le lecteur est rarement mis au fait de la teneur de leurs prières, toutes intériorisées. Même s'il se trouve parmi la foule qui se presse au temple, l'individu peut s'y isoler, recueilli au fond de son silence. Contrairement à Artamène qui désire revoir Mandane en se rendant au temple de Sinope, celle-ci cherche à y satisfaire un besoin de méditation. Intérieurement à distance de la foule, la figure féminine se replie sur elle-même, forçant le retrait des autres :

> La porte du Temple ne fut-elle pas plus tost ouverte, qu'[Artamène] [...] se mesla parmy d'autres gens qui estoient venus depuis nous [...] La Princesse mesme, sembla encore plus belle à l'amoureux Artamene, qu'elle n'avoit fait

---

[45]Les coups de foudre prennent souvent d'assaut les cœurs dans l'atmosphère «contemplative» du temple. Là où parade va de pair avec séduction, l'Amour se manifeste rapidement. Prenons pour exemple la première rencontre d'Artamène et de Mandane au temple de Sinope.

[46]Thimocrate revient en ville après une longue absence. Il s'inquiète alors de la froideur de son amante Télésile. Il se rend au temple tôt le matin où il prend sa place habituelle, alors que les anciens amants de sa maîtresse, déshéritée, n'y sont plus.

> la premiere fois qu'il l'avoit veuë : & comme l'Amour est ingenieux dans ses caprices; il fit remarquer à mon Maistre, que Mandane prioit les Dieux avec plus de ferveur, & plus d'attention, qu'elle n'avoit fait l'autrefois; ce qui d'abord luy donna beaucoup de joye [...] [211] Mais un moment apres il passa de la joye à l'inquietude : car qui sçait, disoit il, si de l'heure que je parle, elle ne prie point pour mon Rival? & si les vœux secrets qu'elle fait en son cœur, ne contredisent point ceux que l'on fait en public? [...] la plus grande partie du Peuple, sçachant la coustume qu'elle avoit, d'y estre tousjour assez long temps apres la Ceremonie [...] se retira insensiblement, & la laissa dans la liberté d'achever ses devotions. (I, 2, 210-211)

Ce n'est pas tant un lieu pour être vu que ce passage décrit, même si c'est là qu'Artamène a aperçu Mandane la première fois. L'extrait met davantage l'accent sur l'intériorité où baigne la figure féminine, priant avec ferveur. Le bruit environnant se fait silence, les gens qui s'entassent se font oublier... Entrée en elle-même avec «plus d'attention» et parallèlement fermée à autrui, Mandane ne peut être observée qu'extérieurement[47] alors que la nature de ses prières reste secrète, dans un rapport exclusif à soi. Les vœux particuliers font ainsi contrepoint aux vœux communs, une opposition renvoyant aux deux facettes d'une même personnalité : intérieure (celle qui distingue) et extérieure (celle qui prend part au collectif[48]). Puis, avec la sortie progressive de la foule, le temple joue vraisemblablement le rôle de l'oratoire où Mandane se retrouve enfin «complètement» seule.

1.1.3. La tente : le lieu d'une identité en alternance

Ce n'est pas parce que le camp militaire se rattache à l'idée d'action et de mouvement en premier lieu qu'il ne présente aucune caractéristique répondant à un

---

[47]D'ailleurs, le domaine du spirituel semble bien traduire l'individualité propre aux personnages scudériens qui se distinguent les uns des autres par les demandes qu'ils dirigent vers les dieux : «Enfin toutes ces diverses personnes, firent des prieres si differentes, que les Dieux qu'ils invoquoient, n'eussent pû les leur accorder» (VII, 1, 9).

[48]Sur la scène publique, dans l'esprit de la galanterie notamment, il importe de plaire. À ce sujet, Delphine Denis ajoute que pour y parvenir, il faut offrir aux autres «par son discours et l'ensemble de son "action", une "image de soi" [ethos] agréable, c'est-à-dire *reçue pour telle*» («Réflexions sur "le style galant" : une théorisation floue», *Littératures classiques*, vol. XXVIII, automne 1996, p. 149).

quelconque besoin d'intériorité. Évidemment, dans la tente du camp militaire, les missions sont distribuées, les comptes-rendus, faits, les stratégies, élaborées[49], les blessés, soignés. Pourtant, une fois seul ou auprès d'un confident, le gentilhomme d'armes n'hésite pas à se préoccuper de soucis personnels. À l'homme vaillant succède le désespéré, l'infortuné, sous l'emprise de tracas qu'il ressasse sans trêve, à l'instar du malheureux Artamène :

> chacun s'estant retiré à sa Tente, Artamene fut se faire penser à la sienne [...] Le Roy vint voir Artamene dés le mesme soir [...]. [Artamene] n'avoit jamais eu un si fort soubçon, de l'amour de Philidaspe pour la Princesse, comme il en eut ce jour là. Comment est il possible (nous dit il le soir, apres que Ciaxare fut sorty de sa Tente) que Philidaspe [...] si ce n'est qu'il soit Rival [du roi de Pont], ait pu se resoudre de le faire tuer si cruellement comme il s'y preparoit. [...] Ha! non non Chrisante, me disoit il, Philidaspe aime Mandane, si je ne suis le plus trompé de tous les hommes. (I, 2, 348-349)[50]

Tandis que le retrait de chacun dans sa tente isole Artamène, l'entrée du roi suspend cette trêve de solitude. Particulière puis publique, la tente redevient toutefois sphère privée à la sortie du roi, ce qui permet alors à l'amant-rival de se dévoiler.

Alors que l'émotivité individuelle ne peut se faire voir au sein du camp militaire, la tente permet au gentilhomme d'armes du *Grand Cyrus* de s'intéresser à lui seul. Sa vie intérieure peut l'y absorber entièrement. Il trouve ainsi dans le repos du jour qui s'achève, dans le silence de la tente, un moment et un lieu où laisser chevaucher des réflexions souvent fort éloignées de la guerre. En s'y dépouillant de ses armes, il apparaît à cet instant «nu» devant ce qu'il est :

---

[49]«Cyrus, qui s'en alla à sa Tente, se pleindre de ses infortunes, avec un peu plus de liberté. [...] il eut employé prés de deux heures à considerer l'opiniastreté de son malheur [...] on luy vint dire que Cleandre, Menecée, & Tegée estoient arrivez. Faisant donc tresve avec sa douleur pour un moment; ou pour mieux dire, en renfermant une partie dans son cœur pour carresser un Prince, de qui la reputation estoit si grande; il commandast qu'on le fist entrer» (IV, 2, 206).

[50]Autre exemple : «[Cyrus] se retira à sa Tente, où il fut contraint par civilité, de donner une heure à tous les Chefs de son Armée qui le vouloient voir : & en suitte encore une autre, aux ordres necessaires pour les choses de la guerre : apres quoy se retirant en particulier avec Chrisante seulement, il passa le reste du soir à considerer la grandeur de ses infortunes, & la multitude de ses malheurs [...] Il passa donc une partie de la nuit à s'entretenir avec Chrisante : mais à la fin [...] il le congedia, & demeura seul à se pleindre de ses malheurs» (V, 1, 7-8).

> Ces trois illustres Rivaux passerent le reste de la nuit dans une mesme Tente, avec des sentimens bien differents, quoy que Mandane fust l'objet de toutes leurs pensées : car Cyrus dans l'incertitude d'estre aimé, malgré toutes les menaces des Dieux, avoit quelques momens agreables au milieu de ses souffrances [...] le Roy d'Assirie, malgré le favorable Oracle qu'il avoit reçeu à Babilone, sçachant qu'il n'estoit point aimé, & que Cyrus l'estoit, avoit des momens de fureur, dont il avoit peine à este le Maistre [...] Mazare, quoy que ses sentimens fussent moins violens, sa douleur estoit [...] tres sensible [...] quand il venoit à penser, qu'il s'estoit imposé à luy mesme, la necessité de ne pretendre plus qu'à l'amitié de Mandane, il ne sçavoit pas s'il pourroit demeurer dans les bornes qu'il s'estoit prescrites. (V, 2, 743)

La sphère particulière occupée par Cyrus, le roi d'Assirie et Mazare («une mesme Tente») se fragmente ici en petites unités «privées». Même si leurs pensées convergent vers un même sujet, celui-ci éveille en eux des passions différentes. Ces dernières les singularisent (comme le laisse entendre l'emploi du pluriel «toutes leurs pensées») en dépeignant côte-à-côte trois types d'individus : l'amant, l'ennemi, l'ami.

Si la tente dans *Le Grand Cyrus* est principalement un lieu militaire réservé à la gent masculine, elle désigne aussi, de manière exceptionnelle, le lieu particulier où la reine Thomiris, engagée dans une guerre qui l'oppose à l'armée de Cyrus, se réfugie après avoir présenté à sa rivale Mandane, qu'elle tient captive, la tête tranchée de Spitridate dégoulinante de sang qu'elle croit être celle de Cyrus :

> La fiere Thomiris qui vit sur le visage de tous les siens, que l'action qu'elle faisoit leur donnoit de l'horreur, en eut elle mesme [...] apres quoy faisant refermer la Tente de Mandane, elle retourna dans la sienne. Mais elle y retourna avec tant de rage contre elle mesme, & avec des sentimens si tumultueux, qu'elle ne se haïssoit guere moins qu'elle haïssoit Mandane. (X, 3, 644-645)

Après ce coup d'éclat public, Thomiris retourne à sa tente, réel terreau de disgrâce, pour y saisir l'intensité de la violence qui l'anime. Rage et désir de vengeance s'y font jour pour modeler une figure féminine singulière et méprisable (pour elle-même). L'impassibilité extérieure qu'elle affichait sous le regard horrifié des gens se refond en agitation intérieure. Si Mandane croule de douleur, Thomiris s'effondre devant l'horreur de son propre geste, se détestant avec plus de force qu'elle ne hait sa rivale. Sa fureur, originellement canalisée vers celle-ci, se retourne vers elle-même

à la fin du «spectacle», ce qui l'oblige à regagner sa tente. Un rétrécissement spatial est alors sensible : à l'ouverture des tentes au début de la cérémonie succède leur fermeture à la fin, où Thomiris reste seule, tourmentée par une avalanche de questions et de raisonnements qui résonnent dans son for intérieur (X, 3, 647-648). Pour Thomiris[51], «[l]'amour-passion est une gageure, souligne Henriette Goldwyn. [Elle] veut posséder, veut conquérir. Rien ne l'arrête, ni vertu, ni gloire... elle préfigure cette passion sombre et dévastatrice qui deviendra la mœlle du théâtre racinien[52]».

Certains moments de l'existence peuvent s'avérer ou bien publics ou bien privés, comme l'agonie[53] ou la maladie. À l'instar de la chambre, la tente du camp militaire devient alors le lieu qui accueille les derniers instants de vie[54] : «comme

---

[51]Thomiris représente l'excès et la démesure au féminin. Contrairement aux affirmations de Maurice Magendie, à savoir que «[l]es femmes du *Grand Cyrus* et de la *Clélie* sont maîtresses d'elles-mêmes, et ne connaissent pas l'abandon aux inclinations du cœur ou aux impulsions des sens; elles obéissent à la raison, aux bienséances, et elles exigent que leurs amants s'y soumettent aussi; elles méprisent et haïssent tout ce qui est brutal, grossier, vulgaire; elles sont ingénieuses à découvrir dans un mot, dans un geste, des apparences suspectes; elles conservent jalousement leur réputation d'honneur, leur gloire» («Les Romans de Mlle de Scudéry», dans *La Politesse mondaine*, volume 2, p. 652), *Le Grand Cyrus* joue ici sur l'emportement féminin et la violence passionnelle. Voir aussi l'article de Henriette Goldwyn, «Types de rapports amoureux dans *Le Grand Cyrus*», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, «Biblio 17-25», 1986, p. 320-330. Le personnage de Tullie, motivé par la gloire et le pouvoir, est à la *Clélie* ce que Thomiris est à *Cyrus* : «pour réussir, Tullie doit en passer par le mariage avec Tarquin et par le crime contre Servius Tullius son père et Amériole, son époux. Il s'agit d'une psychologie féminine sans illusions qui a conduit Alain Niderst à comparer Madeleine de Scudéry et Molière pour leurs "rêves humanistes d'amour, d'équilibre et d'amitié"» (Andrée Mansau, «La femme romaine au XVII[e] siècle de *Clélie* aux essais de Saint-Evremond et Saint-Réal», *Bulletin de la société toulousaine d'études classiques françaises*, n° 179-180, 1979-1980, p. 52).

[52]Henriette Goldwyn, «Types de rapports amoureux dans *Le Grand Cyrus*» dans *Actes de Bâton Rouge*, p. 324. C'est sans doute à elle, entre autres, que Jean Rohou pensait lorsqu'il a écrit qu'«*Artamène* faisait place aux bizarreries de l'amour, aux frustrés, aux extravagants, aux déséquilibrés» (*Histoire de la littérature française du XVII[e] siècle*, Paris, Nathan, 1989, p. 172).

[53]Se reporter à l'ouvrage de Constance Cagnat, *La Mort classique. Écrire la mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVII[e] siècle* ou à celui d'Edwidge Keller, *La Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, 1999.

[54]Dans *Clélie*, l'agonie de la Princesse empoisonnée par Tarquin (son mari) se passe dans la chambre, laquelle devient le lieu de transition entre la vie et la mort : «lorsqu'elle sortit du cabinet où [Tarquin] l'avait fait entrer, ses femmes luy voyant une pâleur mortelle sur le visage, lui dirent qu'il la fallait mettre au lit; mais elle leur répondit sans s'emporter qu'on la mettrait bientôt au

[Cyrus et Thrasibule] entrerent dans la Tente où [Tisandre] estoit, les Chirurgiens l'avoient desja fait revenir : toutefois avec si peu d'esperance de vie [...] qu'ils ne croyoient pas qu'il peust passer le jour» (III, 3, 699). Lieu transitoire entre la vie et la mort, la tente remplit une double fonction, publique et particulière. Si l'agonie de Tisandre devient scène de «spectacle» à laquelle assistent d'autres individus[55], elle traduit également un rapport particulier à soi rattaché aux dernières volontés :

> [il] tourna la teste du costé de Thrasibule : & luy donnant cette mesme Lettre qui l'avoit fait tomber en foiblesse apres l'avoir escrite, & qu'il s'estoit fait rendre depuis qu'il estoit revenu à luy; Tenez, luy dit il, mon cher Thrasibule : je vous fais depositaire de mes dernieres volontez : rendez s'il vous plaist cette Lettre, à nostre chere Alcionide. (III, 3, 700)

En ne lisant pas la lettre sous les yeux de celui qui expire, Cyrus et Thrasibule confirment la connotation particulière associée à la tente, où l'intériorité s'expose pour soi, s'écrit pour soi. La lettre ne sera lue que dans un autre pavillon :

> [ce] Prince s'affoiblissant tout d'un coup, mourut en voulant encore dire quelque chose d'Alcionide [...] & laissa tous ceux qui le virent mourir charmez de sa constance [...703...]. Aussi tost que le Prince Tisandre eut poussé le dernier soupir, & qu'on ne vit plus en luy nul signe de vie; Cyrus emmena Thrasibule hors de cette Tente malgré luy [...]. Ayant donc mené Thrasibule à son Pavillon, il prit la Lettre qui s'adressoit à Alcionide, qui estoit ouverte : & l'ayant regardée avec le consentement de Thrasibule, il y leut ces paroles [...]. (III, 3, 702...)

---

tombeau» (*Clélie. Histoire romaine*, première partie, p. 353).

[55]Au XVII[e] siècle, il est communément admis qu'il existe une «bonne» manière de mourir, dont les autres devront suivre le modèle, traduisant «une attitude qui confirme qu'au XVII[e] siècle, on ne meurt pas seulement pour soi», remarque Constance Cagnat (*La Mort classique*, p. 322). À ce sujet, nous lisons dans l'*Histoire de la vie privée* : «Vie publique au cœur de la vie privée. Mort familière. Le lit où gît le mourant est au centre d'une convivialité où se presse le monde des vivants, par une ultime visite, d'ultimes paroles, en présence du prêtre, avant le dernier instant» (Madeleine Foisil, «L'écriture du for privé», volume 3, p. 335). Ceci fait foi de la double interprétation associée à la situation agonistique : à savoir qu'il s'agit d'un moment particulier (mort solitaire) vécu socialement (deuil collectif). Consulter *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI[e] au XX[e] siècle* (Stéphane Lojkine (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001) où il est question de la ritualisation associée à la mort (p. 10-11).

La tente sert ainsi aussi bien l'action que le repos, les échanges que les confidences, ayant des fonctions qui alternent suivant le besoin et la disposition des personnages qui y sont présents, comme l'est la chambre, entre autres lieux.

1.1.4. Chambre, compagnie et solitude

Au XVII[e] siècle, la chambre est une pièce de réception où la compagnie se réunit, «[l]a maîtresse de maison s'y tient, assise ou couchée sur le lit d'apparat. Entre ce lit et le mur est aménagé la *ruelle*, garnie de sièges, où prennent place des hôtes choisis. Ainsi se trouve déjà délimité un espace ménageant une certaine intimité[56].» Les individus y tiennent vraisemblablement des poses, comme le font voir les personnages de Scudéry :

> Clarinte était ce jour-là dans un grand cabinet en dôme lambrissé, ayant tout à l'entour des tablettes toutes pleines de choses curieuses et magnifiques. Cette princesse était sur un petit lit de repos, toutes les dames sur des carreaux, et les hommes debout, ou à demi à genoux auprès des dames, sur un grand tapis qui partageait ce grand cabinet[57].

C'est la ruelle[58] qui souvent, tout en prolongeant la chambre comme un couloir, trace symboliquement le «chemin» menant au cœur du sujet. Dans cet étroit «lieu-cabinet», l'intensité d'une vie intérieure peut se manifester. C'est là que se réfugie Timarète, dont la condition royale vient d'être mise au jour, quand Sésostris vient lui faire ses adieux : «[elle] sentit [...] que les larmes luy en venoient aux yeux. De sorte que

---

[56]Alain Mérot, *Retraites mondaines*, p. 109. Émile Colombey fait ainsi le lien entre les ruelles et les précieuses au XVII[e] siècle : «Elles tenaient leur bureau d'esprit, étendues sur un lit qui ne touchait au mur que par le chevet et qui offrait ainsi trois accès formant autant de ruelles, où se rangeaient les visiteurs. De là le nom des ruelles, donné aux assemblées de ce genre. Chaque précieuse avait à sa dévotion un alcôviste, sorte de cavalier servant chargé des fonctions de maître des cérémonies» (*La Journée des Madrigaux suivie de la Gazette de Tendre et du Carnaval des précieuses*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 10).

[57]*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 520.

[58]Frédéric Charbonneau souligne que «[l]a ruelle, au XVII[e] siècle, désigne aussi bien la petite rue que l'espace entre mur et lit où recevaient les dames de qualité» («Alvéoles et points de fuite», p. 13). Au XVII[e] siècle, Furetière écrit à propos de la ruelle : «se dit aussi des alcoves, et des lieux parez où les Dames reçoivent leurs visites, soit dans le lit, soit sur des sieges» (*Dictionnaire universel*, 1690).

voulant cacher ce petit desordre de son cœur, aux Femmes qu'on luy avoit données; apres que Sesostris l'eut salüée, avec un profond respect; elle se mit à sa Ruelle où il la suivit» (VI, 2, 499). Dans cette enclave isolée au cœur de la sphère publique, la nature de la figure féminine ne dépend plus d'aucune condition sociale (rattachée à l'idée de naissance). Sésostris l'implore d'y être ce qu'elle a toujours été pour lui : «[soyez] s'il vous plaist encore aujourd'huy la Bergere Timarete. Vous serez Princesse tout le reste de vostre vie : & ce n'est que pour une heure seulement, que j'ay besoin de ne vous considerer pas comme ce que vous estes» (VI, 2, 500). Tout en insistant sur le besoin de se soustraire au regard d'autrui[59], cet extrait fait s'opposer la figure princière sur la scène publique (paraître/être pour autrui) à la simple figure féminine dans la sphère particulière (être pour soi). Dans *Le Grand Cyrus*, cette dynamique de l'un à l'autre est continue, signalant la complexité d'une nature humaine valsant entre extériorité et intériorité.

C'est ainsi une dimension humaine particulière qui peut transparaître au cœur du lieu-cabinet. À cette facette intérieure du sujet scudérien se rattache toutefois une part de mystère et de secret. Comme le particulier ne peut se faire voir sur la scène publique, le secret qui l'enveloppe commande la solitude pour se découvrir. La visite de Ligdamis chez Isménie, où il souhaite voir Cléonice, sa maîtresse, l'illustre bien :

> quelle surprise fut la mienne de le voir arriver un soir dans ma Chambre, avec un habillement à la Phrigienne, qui pensa me le faire mesconnoistre [...541] Je vous laisse à penser combien Ligdamis murmura de cette avanture, dans la croyance qu'il eut qu'il ne pourroit parler à sa chere Cleonice [...542...] je le fis entrer dans mon Cabinet, & je me mis sur mon lict pour attendre Stenobée. (IV, 3, 540-542)

La conversation échangée dans un murmure précise la nature «intime» de l'entrevue désirée. Pour la satisfaire, Isménie mène Ligdamis dans son cabinet, «place "par

[59]Si les sujets ne peuvent se déplacer vers la ruelle, leurs mouvements de tête témoignent d'une même volonté de mise à l'écart face au public, comme le fait voir la réaction du roi d'Assirie, alité : «Cyrus entra dans la Chambre du Roy d'Assirie [...] Ha trop genereux Rival (s'escria le Roy d'Assirie, en levant les yeux au Ciel!) ne m'accablez pas davantage de generosité! & contentez vous d'avoir celle de me tenir exactement vostre parole. Apres cela ce Prince violent n'estant plus maistre de luy mesme, se tourna brusquement de l'autre costé : & se mit à accuser la Fortune, de l'opiniastreté qu'elle avoit à s'oposer à tout ce qu'il souhaitoit» (VIII, 1, 29, 31-32).

excellence" of secrecy[60]» où les amants pourront s'entretenir librement. À la chambre, associée aux plaisirs et aux conversations à haute voix[61], où chacun entre à son gré, s'oppose le cabinet, lieu de l'attente clandestine et silencieuse, où n'y entrent que ceux qui y sont invités («il n'y avoit personne dans cette compagnie qui osast entrer dans [s]on Cabinet» (IV, 3, 542)).

Pour recomposer l'atmosphère intimiste dissipée par l'entrée de la compagnie dans sa chambre, Isménie doit la lui faire quitter :

> à la fin perdant patience, je me pleignis tant, & je dis si clairement que je n'avois eu dessein de voir ce soir là que Cleonice toute seule, que cette aimable Fille croyant en effet que le bruit me faisoit mal, suplia sa Mere de s'en aller [...] [qui] se levant la premiere, emmena tout le reste, & ne me laissa que Cleonice. (IV, 3, 542)

Puis Cléonice réalise que «toutes [ces] pleintes n'ont esté que pour chasser cette compagnie» (IV, 2, 543). Lieu-charnière — à la fois public et privé —, la chambre sépare le monde extérieur du principal lieu particulier, soit le cabinet : «j'ouvris la porte de mon Cabinet : & l'y faisant entrer en la poussant doucement de la main, j'entray vistement apres elle, afin d'en refermer la porte» (IV, 3, 543). L'extrait joue d'ailleurs sur un effet de rétrécissement : la chambre est envahie par la compagnie puis elle est désertée et, enfin, la porte du cabinet se referme sur Cléonice et Isménie. Délimitant la sphère particulière de la scène publique, la porte symbolise cette intériorité vers laquelle les individus sont attirés au-delà de la surface[62]. C'est

---

[60]Margaret Anne Trotzke, *Préciosité and* La Promenade de Versailles, p. 207.

[61]Il arrive que la chambre, qui est à l'origine un lieu public, se fragmente en plusieurs sphères particulières : «Comme [Astidamas] estoit donc un jour chez [Arpasie], il arriva que les choses se disposerent d'une certaine façon que la conversation fut tellement partagée entre toutes les Personnes qui s'y trouverent alors, que quoy qu'on fut placé pour pouvoir parler tous ensemble, on parloit pourtant deux à deux : & Astidamas avoit esté si heureux, que c'estoit luy qui parloit à la belle Arpasie» (X, 1, 70). Alors qu'il profite de l'occasion pour lui découvrir sa passion, Arpasie tente de détourner la conversation... «mais ce que j'admire le plus, adjousta-t'elle, est que toutes les Personnes qui sont icy, se soient trouvées avoir toutes à dire chacune un secret à une de celles qui les touchent : & que le hazard les ait si bien placées, qu'elles ayent pû s'entretenir en particulier» (X, 1, 70-71).

[62]Dans *Mathilde*, nous croisons une situation calquée en plusieurs points sur celle-ci, alors qu'Alphonse vient revoir Mathilde, ignorante de cette visite qu'il lui rend chez Lucinde, sa confidente : «Alphonse attendit qu'il fût nuit et, comme les jours étaient déjà assez courts, la nuit vint

seulement une fois la porte close derrière les figures féminines que l'homme déguisé révèle son identité.

La chambre, c'est aussi le refuge possible du lit. Les personnages masculins gardent le lit essentiellement pour guérir de blessures encourues lors de combats. Quant aux figures féminines, la maladie (éprouvée ou feinte) devient un motif d'isolement [63]. Tirant profit d'une tranquillité propice à la convalescence, les malades demandent à n'être dérangées par personne. C'est pourquoi Noromate, planifiant un départ en douce, considère la «retraite de la maladie» au cœur de la chambre comme un sauf-conduit vers la liberté (intérieure, physique) :

> [A]fin qu'on ne pûst sçavoir son départ que lors qu'elle seroit assez loin de Typanis pour faire qu'on ne la pûst joindre [...]; cette vertueuse Personne ordonna [...] de ne laisser entrer personne dans sa Chambre durant trois jours : & de dire mesme à ses propres Domestiques qu'elle se trouvoit mal [...] comme si elle eust effectivement esté malade. (IX, 1, 259)

Répondant à un besoin de repos, la chambre voit sa fonction sociale s'éclipser, dès lors considérée comme un lieu-cabinet d'où la figure féminine peut «ne sortir point; [...] ne voir personne» (IX, 1, 261).

1.1.5. Solitude extrême : tombeau réel, tombeau symbolique

La solitude extrême implique le retrait définitif de la sphère sociale. À travers elle, les personnages du *Grand Cyrus* envisagent l'isolement comme la solution à une vie insatisfaisante. Se décidant à «mourir» socialement, ils se retirent donc dans un endroit en attente du repos éternel, se situant alors dans un entre-deux, entre la vie et la mort : le tombeau constitue, à ce titre, la sphère particulière exclusive aux morts.

---

de bonne heure, et il entra dans la ville sans craindre d'être connu et fut chez Lucinde par des rues détournées. Il envoya son écuyer auparavant; on lui ouvrit la porte du jardin et il fut enfin dans le cabinet de Lucinde, où Mathilde, sans savoir qu'il y dût venir, s'était rendue» (p. 259-260).

[63]Dans *Clélie*, le procédé est aussi observable : «Galerite feignit d'être plus malade qu'elle était, afin d'obtenir que ses gardes ne fussent plus dans sa chambre» (première partie, p. 90). Lire les propos généraux de Nathalie Grande à ce sujet dans *Stratégies de romancières*, p. 402-403.

«[R]eprésentation "visuelle" de l'absence[64]», près duquel certains amants se réfugient afin de rester à proximité (abstraite) d'un être cher disparu, le tombeau confirme cette volonté de quitter une réalité extérieure qui ne répond plus à leurs attentes[65]. Totalement en marge du public, ces individus s'abandonnent à des passions qui ne se sont pas évanouies avec la fin d'une vie. D'ailleurs, le tombeau, comme lieu intérieur construit, symbolise l'attrait du sujet scudérien pour une vie intérieure stimulée par le souvenir du ou de la disparu(e), à l'instar de Ménestée qui ne s'éloigne jamais du tombeau de son amante :

> [il] n'a jamais voulu abandonner celle qui avoit suivy sa fortune, & quitté sa Patrie pour l'amour de luy, il a fait bastir son propre Tombeau aupres du sien, [...] devenu son Habitation & son Palais, en attendant la mort qui doit finir ses peines, & l'y enfermer pour tousjours. [...] il passe les journées entieres, dans le Tombeau de la personne qu'il a perduë, & ne se retire dans le sien, qu'aux heures où le sommeil le force de faire tréve avec sa douleur. (VIII, 1, 306)

L'évocation de son propre tombeau (comme ultime retraite) met l'accent sur le rapport de Ménestée face au monde : détaché de la sphère publique, il se voue corps et âme à une intériorité qui appelle sa mort[66]. En fait, comme on le lit dans *Célinte*,

---

[64]Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 42. Henri Lafon ajoute : «l'espace de retraite devient le tombeau lui-même, la clôture du tombeau fait la "retraite"» (*Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, p. 19).

[65]Un parallèle peut être institué avec *Célinte* : «The tomb which Célinte constructs for Poliante's remains functions as a locus in which the subject's individuation process is concretized; hidden (albeit in plain sight), the proximity of Poliante's remains offers Célinte a hard-won sense of security, a defense against the torments associated with removing herself from the arena of social commerce» (Suzanne Toczyski, «Performing Secrets in Madeleine de Scudéry's *Celinte*»,p. 189).

[66]Dans le cas d'un tombeau où les corps de deux sujets reposent, il devient lieu d'une intimité partagée dans l'au-delà, comme celui d'Abradate et Panthée : «[Cyrus] commanda dés lors à Chrisante, de faire venir des Architectes, pour leur bastir un superbe Tombeau de Marbre & de Porphire, au mesme lieu où Panthée estoit morte [...] un Sacrificateur Egyptien embauma ces deux Corps [...] apres quoy ils furent mis en dépost dans un Temple qui estoit assez prés de là, jusques à ce que le Tombeau fust basty» (VI, 1, 37). Plus loin, Cyrus se rend près de ce tombeau où sont conservées les cendres d'Abradate et Panthée : «La veuë de ce Tombeau ayant mis de la melancolie dans l'ame de Cyrus, une resverie assez forte le surprit, & l'obligea de se promener quelque temps sans rien dire le long de ce Tombeau, apres l'avoir regardé : de sorte que ceux qui l'accompagnoient n'osant l'interrompre, se tinrent à dix ou douze pas de luy sans luy rien dire. [...] Cyrus resvoit donc profondément, au desplorable destin d'Abradate & de Panthée; & [...] se souvenoit aussi, du malheureux estat où il estoit lors qu'il les avoit perdus» (VII, 3, 764). Ce passage se rattache de deux manières à l'«intérieur» : le tombeau enferme les cendres et l'esprit de Cyrus enferme ses souvenirs.

«c'est un crime en amour, de vouloir mourir, tant que la Personne aimée est vivante, & de desirer de vivre, quand elle est morte[67].» Ainsi isolé, à la jonction du monde des vivants et celui des morts, Ménestée se rapproche de l'aimée dont il sent et rêve la présence[68]. Présentant une certaine correspondance avec l'image de la grotte[69], le tombeau transporte ainsi le sujet dans un ailleurs, allant du «moi extérieur» au «moi de l'âme», qui renonce à la vie.

Le temple des vierges voilées remplit une fonction similaire, mais à l'usage exclusif des personnages féminins. Afin de respecter ce qu'elles sont, ce qu'elles ressentent, afin qu'elles ne deviennent pas les objets d'une tyrannie paternelle ou qu'elles se voient offertes à un mari détesté, les figures féminines choisissent occasionnellement de se retirer parmi les vierges voilées (ce qui entraîne leur mort sociale). Évoluant dans un silence monacal, elles y sont protégées; personne ne peut les en retirer[70]. C'est là que Célanire se réfugie, dans *La Promenade de Versailles*, pour conserver une liberté menacée à l'extérieur[71]. Ainsi Bélésis peut-il sensément

---

À l'image des morts, dont les cendres reposent à l'intérieur du tombeau, Cyrus s'isole des autres en pénétrant dans un univers onirique. Son silence rappelle le «silence de mort» enveloppant ce lieu, tout façonné d'intériorité. En longeant le tombeau (symbole illustrant la frontière entre deux mondes [celui des vivants et celui des morts, l'extérieur et l'intérieur, le monde du silence et celui du verbe, de soi et des autres]), Cyrus entre dans une sphère particulière à l'intérieur de lui-même.

[67]*Célinte. Nouvelle première*, p. 110.

[68]«[D]és qu[e Menestée] fut dans ce Tombeau, il fut si absolument possedé de sa douleur : que sans regarder presques ny Cyrus, ny Mandane, ny ceux qui les accompagnoient, il se mit à regarder fixement ce Cercueil, soûpirant de temps en temps, avec une amertume au cœur inconcevable» (VIII, 2, 313-314).

[69]«Ce Tombeau rapellant en [l]a memoire [de Mazare], la triste vie qu'il avoit menée dans sa Grote, lors qu'il croyoit que Mandane fust morte, il estoit assez occupé à s'entretenir luy mesme sans entretenir les autres» (VIII, 1, 316).

[70]Mégaclès veut faire partir sa femme et sa fille Cléorante d'Athènes, une fuite qui conduirait cette dernière à épouser contre son gré un homme qu'elle déteste : «[Erophile] ne pût pourtant pas luy obeïr : car le tumulte estoit si grand dans la Ville, que son Chariot ne pouvant passer, elle se resolut de se retirer dans le Temple de Minerve, qui est un Asile inviolable : & d'y demeurer elle & Cleorante avec les Vierges voilées» (IX, 3, 663); «Cleorante avec la permission de sa Mere (qui haïssoit Lycurgue, & qui aimoit Pisistrate) se servit du Privilège du Temple, qui est un lieu inviolable, à quiconque s'y retire» (IX, 3, 671).

[71]Voir *La Promenade de Versailles*, p. 205-206.

croire avoir perdu à jamais Cléodore, réfugiée chez les vierges voilées car, «depuis cela, elle n'a voulu voir personne, non pas mesme ses plus cheres Amies [...] cette excellente Fille a bien fait voir qu'elle estoit Maistresse d'elle mesme quand elle le vouloit estre» (VII, 3, 624). Si Bélésis regrette la perte de Cléodore, Hermogène ne voit pas son sort plus favorisé :

> nous fusmes avec une diligence incroyable à ce Temple [...] dans un Apartement destiné à recevoir les Estrangers [...] apres quoy une porte qui donne dans l'enclos des Vierges s'ouvrit, d'où nous vismes sortir Cleodore [...] mais avec tant de melancolie sur le visage, qu'elle auroit attendry l'ame la plus dure. [...] sçachez donc, poursuivit Cleodore, que je serois indigne de l'affection que vous avez pour moy, si je vous espousois, apres avoir descouvert des sentimens dans mon cœur, depuis le départ de Belesis, qui me font voir que je ne suis pas estat de vous pouvoir rendre heureux. [...] Comme Hermogene alloit respondre, la mesme porte par où Cleodore estoit entrée où nous estions, s'ouvrit une seconde fois : Cleodore qui nous quittant apres m'avoir prié de faire sçavoir à sa Tante le lieu où elle estoit [...] il eut beau se pleindre, il n'y eut plus moyen de parler à Cleodore. (V, 3, 718-721)[72]

Dans l'isolement, Cléodore se résout à refuser Hermogène, qu'elle aborde comme l'étranger avec qui elle ne partage plus aucun lien particulier. La porte traversée atteste de cette coupure consentie face au monde agité de l'extérieur pour privilégier un silence intérieur où personne ne peut pénétrer. Lorsque la porte s'ouvre une seconde fois, Cléodore quitte définitivement la sphère publique pour se replier sur sa vie intérieure, laquelle n'a pourtant rien à voir avec une quelconque sérénité ou état d'ataraxie[73]. Ainsi, «elle ne s'est informée de rien des choses du monde : excepté

---

[72]Les propos de Célanire à Cléandre dans *La Promenade de Versailles* constituent un écho à la situation de Cléodore : «après cette assurance [de vous aimer] que je vous donne, accommodez-vous à mon humeur et souffrez que le temps m'assure de votre affection car, de la manière dont j'ai le cœur fait, je mourrais si, après vous avoir épousé, vous veniez à ne m'aimer plus. Si vous changez auparavant, les vierges voilées sont un asile assuré contre de pareils désespoirs mais, si vous changiez après, il n'y aurait que la mort pour moi» (p. 146). Ces situations semblent renvoyer à la réalité des cloîtrées du XVII[e] siècle qu'a étudiée Geneviève Reynes dans *Couvents de femmes. La vie des religieuses cloîtrées dans la France des XVII[e] et XVIII[e] siècles* (Paris, Fayard, 1987).

[73]Paradoxalement, la retraite chez les vierges voilées (comme un couvent) enferre l'amante dans des pensées qui ne la quittent jamais et la confrontent chaque instant avec elle-même : «le couvent, monde de la clôture et du renoncement, conserve en fait un rapport étroit avec l'espace et les tentations du monde. La retraite amoureuse, loin de s'opposer à l'amour, entretient avec lui un rapport ambigu : l'absence ne permet-elle pas de prolonger et d'attiser une passion que la vie

qu'elle a demandé quelquesfois si on ne sçavoit point en quel lieu de la Terre Belesis vivoit» (V, 3, 721). C'est entre ces murs que l'amante meurt symboliquement, entretenant l'image du bien-aimé, comme le signale Clarinte à Célinte dans la nouvelle du même titre... «demeurez ensevelie dans l'oubly, mais vivez cachée dans ce Désert, pour y conserver la memoire de la personne que vous avez perduë[74].»

1.1.6. Le cabinet, un foyer particulier

Si le temple, la tente, la chambre, le tombeau peuvent faire office de sphères particulières, le cabinet en demeure néanmoins l'emplacement privilégié. Nous devons d'abord distinguer deux fonctions qui lui sont associées, publique et particulière. Par exemple, le cabinet du roi remplit un rôle public, puisqu'il est utile au règlement des affaires, à la prise de décisions, à l'élaboration de politiques. Il est d'abord un lieu d'autorité, où les sujets se conforment à l'image qu'on y attend d'eux. Pas étonnant qu'Artamène ne se découvre pas pour être Cyrus devant Ciaxare, sachant ce qu'il lui en coûterait de se révéler sous cette identité :

> Comme [Artamène et Mandane] entrerent dans son Cabinet, ils le [Ciaxare] trouverent qui se promenoit seul [...] Vous aviez raison ma Fille (luy dit il, le visage tout changé) de ne vous trouver pas au dernier Sacrifice que l'on fit, pour remercier les Dieux de la mort de Cyrus. (II, 1, 186)

Toutefois, le cabinet (celui du roi comme celui de chacun), lorsqu'il est «privé», constitue un lieu d'individuation, une fonction particulière qui enrichit son rôle public :

> [Mandane] n'eust pas sans doute voulu descouvrir qu'Artamene estoit Cyrus [...] Elle se retira, & fut conduite par Artamene jusques dans son Cabinet : où elle entra, sans estre accompagnée que de Martesie. Elle n'y fut pas si tost, que regardant mon Maistre d'un air fort melancolique, & bien, luy dit elle, Artamene, il n'y a pas moyen que Cyrus ressuscite : & il faut mesme qu'Artamene parte bien tost. (II, 1, 190)

---

quotidienne aurait malmenée? Le couvent, loin de tarir l'amour, n'y incite-t-il pas?» (Nathalie Grande, *Stratégies de romancières*, p. 153).

[74] *Célinte. Nouvelle première*, p. 123.

Dans le prolongement du cabinet royal, le cabinet «privé» où les amants se réfugient permet à Artamène-Cyrus de ne plus travestir son identité. Du cabinet public au cabinet particulier, le sujet transite d'une identité d'artifice (paraître) à une identité intérieure (être)[75]. La fausse identité d'Artamène affichée devant le roi sert à mettre l'accent sur la dimension «cachée» associée au lieu-cabinet, dans la mesure où la distorsion devient apparente entre l'extériorité et l'intériorité du sujet scudérien.

À l'image de la chambre où la compagnie entre et sort, le cabinet constitue donc un endroit où la nature du sujet est en perpétuelle mouvance, oscillant entre son paraître public et son être particulier. L'extrait où Myrinthe demande à Cléobuline, sa reine (amoureuse de lui), d'avaliser son projet d'épouser Philimène, en est révélateur. Ancré dans le cabinet, ce passage dépeint principalement une souveraine qui succombe lentement à l'intensité d'une passion qu'elle s'efforce de dissimuler. Une fois Myrinthe sorti, dans la solitude retrouvée du cabinet où sa confidente la rejoint, la reine se confesse[76] :

> à peine Myrinthe fut il sorty du Cabinet de la Reine, que Stesilée y entra; & à peine y fut elle entrée, que Cleobuline deffendit qu'on ne laissast entrer personne, & se mit à luy raconter ce qui venoit de se passer [...] : mais avec tant d'agitation d'esprit, qu'il estoit aisé de voir, qu'elle estoit la passion

---

[75]Lorsque la compagnie déserte la chambre, elle peut jouer le rôle du cabinet, permettant alors à Artamène de découvrir son identité à Mandane, en échange du dévoilement de ses sentiments pour lui : «Un jour donc qu'il estoit dans la Chambre; emporté par la violence de son amour, & voyant qu'il n'y avoit que Martesie aupres d'elle; il la supplia les larmes aux yeux, de luy vouloir dire les veritables sentimens qu'elle avoit pour luy. [...] Ce que je veux aprendre, Madame, repliqua-t'il, n'est pas de petite importance [...] Ce que je veux aprendre de vous, repliqua la Princesse, ne m'est guere moins important : car enfin puis que vous n'estes pas Artamene, je ne dois pas vous considerer comme tel & je dirois des choses à un Medes, que je ne dirois pas à un Scithe» (II, 1, 142-143). «[V]enant à considerer [qu']il faloit enfin se descouvrir pour ce qu'il estoit : & jugeant bien que quelque bonté que la Princesse peust avoir pour luy, elle ne la luy tesmoigneroit pas, tant qu'elle ne le connoistroit point : il se resolut tout d'un coup, de luy advoüer la verité» (II, 1, 144).

[76]Henriette Goldwym précise que «[c]ornélienne dans toute sa grandeur et son abstinence, à mi-chemin de la négociation et de l'acceptation totales, [Cléobuline] ne peut s'abaisser à aimer un subordonné et — de peur de succomber à sa passion — Cléobuline fait épouser à celui-ci la femme dont il est épris. [...] Elle maîtrise son amour au lieu de permettre à celui-ci de la dominer. Coincée dans le triangle amoureux qu'elle a érigé elle-même, elle avoue souffrir de l'amour et de l'attention réciproque que les deux amants se portent. [...] Néanmoins, elle sortira de ce combat gagnante dans la mesure où sa fierté et son honneur resteront intacts grâce à sa volonté» («Types de rapports amoureux dans *Le Grand Cyrus*», dans *Actes de Bâton Rouge*, p. 322-323).

> qu'elle avoit dans l'ame. Si vous sçaviez, luy disoit elle, avec quelle ardeur Myrinthe m'a demandé Philimene, vous seriez estonnée comment j'ay pû la luy refuser; ou comment j'ay pû ne le haïr pas; ou comment j'ay pû cacher la jalousie que j'avois dans l'ame. [...] Helas (disois-je en moy mesme, durant qu'il parloit) que je serois heureuse, si Myrinthe avoit pour moy, la passion qu'il a pour une autre! (VII, 2, 477)

La sortie de Myrinthe et l'entrée de Stésilée modifient la fonction du cabinet : lieu de raison d'État, il devient lieu d'expression sentimentale. D'abord reine impassible (en apparence) devant son sujet, Cléobuline livre pour sa confidente le discours intérieur de l'amante tourmentée. L'agitation quelque peu dissimulée au regard de Myrinthe se laisse «aisément voir» dans l'isolement. L'opposition est clairement signalée entre la nécessité de «feindre» devant l'autre, que la stratégie soit réussie ou non, et l'aveu sincère de soi dans la solitude[77].

La complexité de la figure féminine se nourrit de l'alternance entre l'être de raison et l'être de passion qui s'expose dans la chambre-cabinet (le texte renvoyant l'un à l'autre en continu). Par étapes successives, la personnalité de Cléobuline se définit de l'intérieur :

> [Cléobuline soupçonne Stesilée d'avoir révélé son amour à Myrinthe...] apres que la Reine eut fait dire à Stesilée tout ce qu'elle en vouloit sçavoir, la colere la transporta d'une telle sorte, quoy qu'elle eust resolu de n'esclater point contre elle, parce qu'elle sçavoit sa foiblesse, qu'elle luy dit tout ce que cette violente passion peut faire dire. (VII, 2, 515)

À la suite de ce coup d'éclat, Cléobuline reste seule dans un cabinet où le monologue ouvre les portes closes d'une intériorité secouée par un combat soutenu entre la raison

---

[77]Pensons aussi à Mandane qui se doute de la passion d'Artamène pour elle. Ses soupçons sont confirmés par Martésie lors d'un entretien dans son cabinet : «La Princesse rougit à ce discours, plus qu'elle n'avoit encore fait : & baissant la voix, comme si elle eust peur d'estre entenduë de Martesie mesme à qui elle parloit [...] j'ay quelque soubçon de ce que vous dites» (II, 1, 24). Mandane supplie Martésie de ne jamais s'éloigner d'elle en présence d'Artamène pour lui soutirer toute occasion de lui révéler ouvertement sa passion (ce qui l'obligerait à le maltraiter) : «je vous ordonne tant qu'il sera aupres de moy, de faire avec adresse que toutes vos Compagnes y soient aussi, & de ne m'abandonner point du tout» (p. 24). Puis Mandane «congedia Martesie, & demeura seule dans son Cabinet : Mais Dieux, que de facheuses & de tyranniques pensées, s'emparerent de son esprit pour le troubler! & que cette profonde tranquilité dont elle avoit joüy jusques alors, se retrouva peu en son ame» (26). En tentant d'éclairer le cœur d'Artamène, Mandane sonde le sien.

et la passion : «[elle] se taisoit, & s'examinant elle mesme [...] Rapelle toute ta vertu, & toute ta force pour cela : souviens toy de la gloire que tu as acquise : & fais tout ce qu'il faut faire pour la conserver» (VII, 2, 519-520). Cet habile emploi de la deuxième personne du singulier positionne l'amante face à elle-même. Ce regard dédoublé tourné vers elle («s'examinant elle mesme») martèle l'idée d'intériorisation et révèle une conscience qui se perçoit dans sa dualité :

> il se fit un si grand & si opiniastre combat dans son ame, entre l'Honneur & l'Amour, que le Soleil ramena le jour dans sa chambre devant qu'il fust fini. Elle se leva mesme sans sçavoir encore precisément ce qu'elle vouloit faire : mais dés qu'elle eut jetté les yeux sans y penser, sur un grand Miroir devant lequel elle passa pour entrer dans son Cabinet : & qu'elle vit sur son visage, le changement que l'inquietude & la mauvaise nuit qu'elle avoit euë y avoient aporté; elle rougit de honte de sa foiblesse : & sans considerer l'interest de sa beauté qu'elle destruisoit, la seule gloire fit qu'elle eut une confusion estrange de se sentir si peu Maistresse d'elle mesme. (VII, 2, 525)

En allant vers le cabinet, Cléobuline fixe le miroir, moment d'ultime confrontation, certes troublante, «entre l'être et le paraître, principal enjeu du roman préclassique[78].» Objet transitionnel par excellence (entre surface et profondeur)[79], le miroir reporte sur Cléobuline son regard, «éclairé» par la lumière du soleil[80]. Il lui retourne l'image d'un

---

[78]Marie-Christine Pioffet, «Diversité et métissages culturels dans *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*», *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 55. Chantal Morlet-Chantalat précise que «[p]lus encore que les rivières et les ronds d'eau, et le plus souvent combinés avec eux, les miroirs, qui constituent l'essentiel de la décoration des galeries et des cabinets, [de la chambre] jouent sur [l]es incertitudes» (*La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*, p. 537).

[79]«[L]a splendeur et [le] caractère [du miroir] confèrent au lieu de la passion une importance égale à celle de l'analyse psychologique : le miroir conjugue les thèmes de la Nature et du cœur; il est le lieu géométrique du paysage extérieur et du paysage intérieur», de préciser Julien Eymard (*Le Thème du miroir dans la poésie française (1540-1815)*, p. 133). Dans le présent cas, le miroir représente dans une certaine mesure un portrait à partir duquel, pour emprunter les propos de Jacqueline Plantié, Cléobuline cherche «à atteindre l'invisible par le visible, le "dedans" par le "dehors"», du moins à en prendre conscience (*La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, p. 31). Le miroir, tout en agrandissant le lieu où il se trouve, permet d'en étendre les limites virtuellement, comme le souligne Michel Foucault, à savoir qu'il «troue le mur du fond et fait naître derrière lui un autre espace» (*Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 28). Dans le présent cas, cet espace n'est autre que l'espace de l'intériorité.

[80]Contrairement aux miroirs de certains cabinets de la *Clélie*, principalement, où ils sont partout, créant des effets de réflexion sans pareils à l'image de «ruches de verre» (Johanne Biron, «*La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry ou l'ambiguïté du secret», dans *De secrètes*

visage sculpté par les passions, ce qui pousse la figure féminine à privilégier la gloire à un amour qui la flétrirait et la détruirait (à ses yeux et à ceux d'autrui). De retour dans son cabinet, elle donne à Myrinthe son aval, offrant l'image (construite) de la femme de tête et de pouvoir : «faisant un grand effort sur elle mesme, elle renferma sa douleur dans son cœur : & composa si bien son visage, qu'elle ne paroissoit qu'un peu malade & serieuse, sans paroistre ni inquiette ni affligée» (VII, 2, 526-528), confirmant l'idée de Lucie Desjardins, à savoir que «la passion est susceptible de glisser du côté de l'artifice et de la construction[81]». Si la figure féminine privilégie l'honneur, elle ne désavoue toutefois jamais sa passion. Figure complexe, elle le devient par ses allers-retours de sa chambre au cabinet.

Les sujets scudériens pénètrent fréquemment dans le cabinet afin d'y assouvir un désir de liberté, telle «[Cylénise] [qui] fut trouver [Palmis] un soir dans son Cabinet, où elle s'estoit retirée pour mieux cacher la melancolie qu'elle avoit dans l'ame[82]» (IV, 1, 82). Par exemple, la désolation qui succède à l'annonce d'une triste nouvelle stimule bien souvent la quête d'un refuge intérieur (spatial et psychologique) où les sujets pourront pleurer, vociférer, se quereller eux-mêmes :

---

images... [Paragraphes 6], Françoise Siguret (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1991, p. 14), comme le cabinet de Mérigène [*Clélie*, III, 3, 1386-89] qui «serait [...] l'aménagement représentatif, dont les parois de verre ouvrent sur le jardin pour le rassembler comme le monde en raccourci sur la surface d'un miroir» (Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature*, p. 407), le miroir du *Grand Cyrus* est principalement présent dans les cabinets de retraite pour conduire le regard du sujet vers lui-même, et non vers un extérieur spéculaire.

[81]Lucie Desjardins, «Du regard de l'autre à l'image de soi : mouvements intimes et lectures du corps», dans *L'Autre au XVII^e siècle*, p. 249.

[82]Se doutant de l'amour que lui porte Cléandre, Palmis se résout toutefois à agir avec lui comme à l'habitude pour aussi longtemps qu'il lui taira sa passion. Un soir, Cylénise vient lui rapporter une fable d'Esope dans laquelle il est dit que Cléandre sera un jour aimé de Palmis : «Cylenise connut qu'elle avoit quelque fascheuse pensée qui l'occupoit [...]; Madame, luy dit-elle, je pense que j'ay fait une faute, de venir vous entretenir de folies & de bagatelles, dans un temps où vous avez peut-estre quelque chose de plus grande importance dans l'esprit : mais l'honneur que vous m'avez fait à diverses fois, de me confier vos plus secrettes pensées, m'avoit fait croire que vous n'aviez point de chagrin extraordinaire, puis que je ne le sçavois pas. La Princesse qui estoit si accablée d'inquietude, qu'elle ne pouvoit plus en effet la renfermer dans son cœur : se resolut d'avoir une confiance entiere en Cylenise [...] qu'elle luy aprit ce qu'elle croyoit de la passion de Cleandre» (IV, 1, 87-88).

> [Amoureuse d'Antigène, Philiste accepte de ne plus le revoir si Philoclès, qu'elle déteste, promet de ne jamais la forcer à l'épouser...]
> je fais pour vous tout ce que je puis, faites pour moy tout ce que vous devez, & ne me voyez plus je vous en conjure. En disant cela, elle me quita, & rentra dans son Cabinet : mais si pasle, si changée, & avec tant de douleur dans les yeux, que je connus aisément malgré la mienne, qu'Antigene estoit encore mieux avec elle que je ne pensois. (III, 1, 214)

Retranchement protégé, le cabinet de Philiste, ce que Marie-Gabrielle Lallemant appelle «le lieu de prédilection des mélancoliques héroïnes [de Scudéry][83]», se prête aux manifestations de douleur. Là, Philoclès ne peut la rejoindre pour l'inciter à changer sa résolution.

Les secrets, les entretiens mystérieux, le besoin d'isolement, entre autres, trouvent dans le lieu-cabinet un foyer salutaire. Prolongement de la chambre, le cabinet principalement offre aux personnages ce que le lieu public ne peut leur accorder, la possibilité d'être différent des autres : «Arpalice, qui estoit ce jour là en humeur de n'estre pas du sentiment des autres, [...] nous dit qu'il y avoit un certain petit Cabinet solitaire, qu'elle preferoit à tout le reste de ce superbe Bastiment» (VI, 3, 633-634). Ce ne sont pas les somptueuses pièces de cette maison que visite la compagnie qui mobilisent l'attention d'Arpalice, mais plutôt son lieu de solitude. À cette splendeur architecturale qui charme chacun[84], Arpalice préfère ce «certain petit Cabinet solitaire», décrit avec plus de sobriété. L'imprécision pour désigner cette petite enclave solitaire conforte l'idée de distanciation de la figure féminine par rapport à la société (de ses sentiments par rapport à ceux des autres). À la verve descriptive qui s'attache à présenter la maison succède l'économie du détail : l'exiguïté signalée suffit seule à caractériser un lieu où la figure féminine se met à

---

[83]Marie-Gabrielle Lallemand, «La chambre et le cabinet dans le roman du XVII[e] siècle», dans *Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire*, Henriette Levillain (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, «Recherches actuelles en littérature comparée», p. 36.

[84]«Lycaste en loüoit l'Architecture & la scituation; Zenocrite, un grand Vestibule, à trente-deux Colomnes, & un grand & magnifique Escalier; Cydipe une Salle admirable, & digne de la magnificence des Rois d'Egypte : pour moy je loüay principalement la belle veuë; les Jardins, les Fontaines; & les Balustrades» (VI, 3, 633-634).

«resver agreablement» (VI, 3, 634), confirmant l'idée que, suivant l'esthétique de l'hôtel parisien du XVII[e] siècle, «la solennité trouve sa place dans le grand escalier et les grands appartements, tandis que l'intimité est préservée dans les petits[85]».

Si, pour le précédent cabinet intérieur, le texte se montre avare de précisions descriptives, il fait toutefois état, avec soin, de sa vue sur un extérieur déserté :

> [Il] est scitué de façon, qu'encore qu'il soit ouvert de deux faces, & qu'on descouvre aussi loing que la veuë peut s'estendre, on n'aperçoit pourtant rien que de solitaire. Les Jardins que l'on voit de ce costé là, ne sont que des Parterres de gazon, & des Vergers pleins d'Arbrisseaux : les Fontaines qui y coulent, n'ont que des Bassins rustiques [...]. Au delà de ces Jardins, on voit une grande Forest : & par dessus un coing de cette Forest, on voit des Prairies; des Plaines; & des Rivieres : sans voir ny Villages, ny Villes, ny autres Habitations, que quelques petites Cabanes, semées en divers endroicts de ce Païsage : de sorte que quand on seroit seul en tout l'Univers, on ne seroit presques pas plus solitaires, qu'on paroist l'estre en ce lieu-là. Jugez donc [...] quel plaisir il y a de trouver un Cabinet, tel que je vous le represente, dans un Palais magnifique [...] l'aymable solitude de ce Cabinet. (634-635)[86]

Ce passage, où la nature extérieure (éloignée de tout espace de société) enrichit significativement un intérieur de solitude, rappelle que le lieu-cabinet se donne toujours comme le prolongement d'un autre lieu, le plus souvent public. Cette

---

[85]N. Hepp, «L'architecture dans quelques grands romans du premier XVII[e] siècle», p. 297.

[86]Ce passage fait écho à plusieurs autres en raison de l'énumération qu'il propose des éléments évoquant la solitude, comme dans les propos suivants d'Aglatidas : «Je montay à cheval, suivy seulement d'un Escuyer, avec intention de m'en aller pour quelques jours joüir de la solitude, dans une assez belle Maison qu'avoit mon Pere, à deux cens stades d'Ecbatane. Je m'en allay donc assez melancolique, & assez resveur, sans que j'en eusse aucun sujet : & sans avoir autre dessin, que d'aller visiter les Peintures, les Statuës, les Jardins, & les Fontaines, de la Maison de mon Pere : afin de retrouver apres la conversation plus douce, quand je retournerois à la Ville» (I, 3, 408). Citons également un passage de la description de la maison de campagne de Sapho : «tout ce que l'on peut desirer en une Maison de la Campagne s'y trouve : car elle est assez prés de la Mer, & elle a pourtant les plus belles Fontaines qu'on puisse voir. Elle a de plus des Bocages, des Prairies, des Jardins, & des Grottes : & elle est mesme fort agreablement bastie / [elle nous conduisit] dans un petit Bocage espais, au milieu duquel est une Fontaine admirable, qui par sa propre impetuosité, fait un grand Rocher d'Eau, au milieu d'un Bassin rustique, bordé de Gazon, qui est au pied d'un grand Arbre : dont les branches sont si estenduës, & si espaisses, qu'elles ombragent non seulement toute la Fontaine, mais encore plusieurs Sieges de Gazon qui l'environnent» (X, 2, 512 / 513 / 514). Malgré la présence de cette compagnie, l'environnement en reste d'abord un de retraite : «[Sapho] nous demanda des nouvelles de Mytilene : en suitte nous luy demandasmes à nostre tour, ce qu'elle avoit fait dans sa solitude» (X, 2, 515).

ouverture du lieu clos vers un vaste espace naturel met ici à l'avant-plan l'intérêt du solitaire pour une errance (du corps, du regard et de l'esprit) le menant à définir à l'écart du social sa propre «nature».

Certes, la vue à partir du cabinet peut s'étendre vers l'horizon[87], mais peut également, de l'intérieur, cibler un objet précis. Cette fixité du regard rend alors compte d'une préoccupation significative de la part du sujet. À titre d'exemple, Philoxipe, au retour d'une promenade, se réfugie dans sa galerie[88] où est suspendu un portrait de Policrite, dont il est éperdument amoureux sans le savoir[89]. Ce portrait «sert à rendre présent[e] l'absente[90]» :

> le Prince Philoxipe qui avoit plus accoustumé d'estre dans son Cabinet que dans sa Galerie : s'apercevant que malgré luy, la veuë de cette Peinture l'y retenoit, en sortit avec quelque espece de chagrin : de voir qu'une fois en sa vie, il n'avoit pas esté Maistre de ses sentimens. Il en sortit donc, en se faisant quelque violence : & passa le reste du jour & toute la nuit, sans pouvoir se deffaire de cét agreable Phantosme qui le suivit par tout. (II, 3, 586)

Prolongeant le cabinet, la galerie devient le réel lieu-cabinet, où la vue du portrait de Policrite, transmuant l'instant en présence, excite les émotions de Philoxipe,

---

[87]Il peut arriver, dans ces cas, qu'au cœur de ces lieux, de ces cabinets, «la diversité des perspectives produi[se] l'émerveillement du spectateur. [...] [par exemple] la multiplication des fenêtres offre d'un même objet des vues à la fois semblables et différentes» (Chantal Morlet-Chantalat, «Évolution d'un lieu romanesque : le cabinet enchanté dans les romans de Madeleine de Scuréry», dans *Les Trois Scudéry*, p. 428). Si cela se fait voir principalement dans *Clélie*, *Le Grand Cyrus* semble quant à lui privilégier les perspectives orientées au détriment de la démultiplication des points de vue.

[88]Entendons par galerie la pièce «issue de la salle des gardes ou des grandes salles du moyen âge, qui étaient ornées de tapisseries ou de peintures» (Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, volume 1, p. 54). Dans les grands hôtels du XVII[e] siècle, de préciser Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard, cette pièce «rectangulaire, très longue, [était] destinée uniquement aux réceptions, en général richement décorée» (*Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII[e] - XIX[e] siècles*, Bruxelles, Architecture d'archive moderne, 1989, p. 31).

[89]Le portrait est longuement décrit dans un passage précédent, alors que Philoxipe fait visiter sa maison (II, 3, 575-578). C'est dans cette perspective que, pour emprunter les termes d'Anne Elizabeth Spica, «[l]a peinture de plume se fait l'art de suggérer une image visible pour mieux instruire d'une image sensible au cœur», au cœur de Philoxipe principalement («Une Madeleine au chevalet : Mademoiselle de Scudéry et les peintres», p. 20-21).

[90]Anne-Élisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature*, p. 172.

lesquelles rythment la cadence de ses pas. Dans la galerie, en se postant devant Policrite, il se place face à lui-même, cherchant à interpréter les agitations inaccoutumées qui le tourmentent.

En somme, le sujet scudérien s'isole pour clarifier ses inquiétudes, ordonner ses pensées, bref pour se considérer au-delà des apparences. Le cabinet (les cabinets), dans cette perspective, lui ouvre des portes qui se referment sur la scène publique, «qui "encadre[nt]" telle scène d'intérieur[91]» et derrière lesquelles le sujet trouve le silence venant avec l'étroite réclusion.

2. Ce lieu au-delà, derrière les portes

Signaler la présence d'un lieu-cabinet au cœur de certains endroits construits, c'est par la même occasion voir se refermer les architectures, s'ériger les murs, se clore les portes. Derrière les cloisons qui tiennent hors de vue, qui imposent un silence secret, les personnages se retirent : ce qui confirme que la vie particulière est souvent «dérobée à des regards profanes[92]». Le lieu d'accueil les protège d'un extérieur qui ne perçoit plus le bruit des confidences faites en soi, à soi, pour soi au grand dam de quelques fouinards, ceux-là mêmes qui, comme il en est fait état dans *Célinte*, «prestent l'oreille pour escouter ceux qui parlent bas, qui s'arrestent aux Portes devant que d'entrer, ou quand ils sont sortis, pour entendre ce que l'on dit d'eux, qui voudroient percer les murailles, & qui ne peuvent souffrir qu'on dise rien en leur présence qu'ils ne sçachent[93].»

---

[91]Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une Anthologie,* Philippe Hamon (éd.), Paris, Macula, 1991, p. 267. Il établit d'ailleurs un parallèle intéressant entre la porte et la fenêtre (une composante scénographique sur laquelle nous reviendrons dans une section ultérieure), voyant en la première une variante de la seconde.

[92]Victor Cousin, «De l'importance historique du *Grand Cyrus*, roman de Scudéry», *Revue des Deux Mondes*, vol. III, janvier 1858, p. 920-937, p. 933.

[93]*Célinte. Nouvelle première*, p. 50-51.

2.1. Cabinet, cloisons et architecture close

Les personnages du *Grand Cyrus* lorsqu'ils pénètrent dans les lieux-cabinets sont confortés dans l'idée qu'ils se cloîtrent par rapport au reste du monde. Les murs, les palissades et les cloisons fractionnent un environnement déterminé en lieux particulier et public, où, dans l'un et l'autre, le sujet scudérien évolue différemment dès l'instant où il choisit entre le cloisonnement et l'ouverture.

2.1.1. Séparation à l'égard du «social»

Les démarcations matérielles d'un lieu par rapport à un autre ne sont pas toujours clairement affichées. Parce que suggérées, elles sont occasionnellement «intangibles». Toutefois, le recours à des verbes tels «se retirer» ou «s'enfermer» signalent leur présence en filigrane. La présence sous-entendue d'un mur sert alors à distinguer deux environnements. Pensons au passage au cours duquel l'épée d'Aglatidas, celle-là même qui a prétendument été utilisée pour tuer Otane, est montrée à la compagnie dans l'antichambre[94]. Adjacente à la chambre d'Amestris qui, désertée de tous, troque sa fonction mondaine pour une fonction particulière, l'antichambre devient un lieu «public» où les curieux s'entassent pour «voir».

> Dinocrate estoit dans l'Anti-chambre, qui aportoit cette Espée : Aglatidas y fut donc, & toutes ces Dames aussi, à la reserve de Menaste, qui demeura auprés d'Amestris. [...] nous la reconnusmes effectivement pour estre à [Aglatidas] [...] Mais enfin ne sçachant que dire, & ne pouvant effectivement assurer luy mesme avec sincerité qu'il n'avoit pas tüé Otane : il se preparoit pourtant à rentrer dans la Chambre d'Amestris pour s'aller jetter à ses pieds, sans sçavoir bien precisément ce qu'il luy vouloit dire; lors que Menaste par l'ordre absolu d'Amestris, luy vint ordonner de ne rentrer pas : & d'avoir ce respect là pour elle de ne la voir point, que son innocence ne fust mieux connuë. (IV, 2, 350-351)

---

[94]Jean Feray décrit comme suit l'antichambre : «Invention récente, cette pièce n'existe que dans les grandes demeures. C'est une première salle de réception où l'on fait attendre ceux qui vont être reçus dans la chambre et où l'on reçoit ceux que l'on n'admettra pas plus loin. Elle est bien différente du vestibule qui n'est qu'un simple passage et un dégagement de la cage d'escalier» (*Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, p. 102).

L'inversion des fonctions habituellement associées aux lieux est significative : la chambre devient une sphère particulière lorsque tous en sortent pour n'y laisser qu'Amestris et sa confidente[95], alors que l'antichambre tient un rôle public. Bien qu'il ne soit pas concrètement évoqué, le mur séparant ces deux endroits symbolise le fossé qui se creuse entre Aglatidas et Amestris et fait obstacle à leur passion. Au moment où Aglatidas confirme qu'il s'agit de son épée, Amestris lui défend, par la voix de Ménaste, de revenir dans sa chambre et de la revoir. L'intériorité se clôt sur elle-même. Cette interdiction de tout contact visuel semble faire état d'une réelle démarcation (mur ou cloison) entre la chambre et l'antichambre, tout en faisant référence au combat que se livre Amestris partagée entre son amour pour Aglatidas (de l'autre côté du mur) et son honneur (de ce côté-ci du mur). En privilégiant la vertu à la passion, Amestris contraint Aglatidas à demeurer derrière le mur, forçant une séparation spatiale et affective : «je ne pourrois pas estre contente sans gloire : & que malheur pour malheur, il faut du moins choisir celuy où on ne pourra pas m'accuser d'avoir fait une chose contre la bien-seance & contre la vertu» (IV, 2, 352).

2.1.2. Se découvrir de l'«intérieur»

C'est à l'intérieur que l'intériorité se dévoile, se manifeste, s'exprime. Une fois à l'abri d'un extérieur curieux, isolé, silencieux même, le sujet scudérien peut là se préoccuper de sentiments refoulés, de pensées secrètes.

Lieu par excellence de claustration, la prison dans *Le Grand Cyrus* stimule les moments réflexifs alors qu'il ne peut en sortir et où les gens ne peuvent pénétrer à leur gré. Ainsi mis en marge de la sphère publique (bien que ce soit contre son gré), le prisonnier évolue dans un lieu exclusivement intérieur, replié sur lui-même. Dans ces conditions, la prison devient plus qu'un lieu, elle apparaît comme un état intérieur caractéristique du sujet incarcéré. Ainsi, «[Artamène] supportoit sa prison, avec une constance admirable. L'incertitude de la vie de sa Princesse, estoit la seule chose qui

[95]Troublée à l'idée qu'Aglatidas ait tué son époux, ce qui empêcherait leur union, Amestris attend dans sa chambre pour savoir si Aglatidas reconnaîtra cette épée pour la sienne (IV, 2, 351).

touchoit son cœur sensiblement : & le malheur de sa propre captivité luy sembloit trop peu considerable, pour pouvoir esbranler son esprit» (I, 3, 397). Sa passion pour Mandane l'obsède à un point tel qu'il semble même perdre tout repère identitaire : «il ne pouvoit presque se croire soy mesme : & se voyant seul dans sa chambre, il y avoit des momens où il ne sçavoit trop bien, s'il estoit Cyrus ou Artamene, ou s'il n'estoit ny l'un ny l'autre» (I, 3, 398). «Se voyant seul», il est en fait face à lui-même, à sa vie intérieure, affranchi de toute influence extérieure, de son identité, de sa condition. En vérité, le verbe pronominal «se voir» s'allie à une prise de conscience singulière manifeste par le biais du monologue auquel l'amant s'adonne :

> je sçay que ma Princesse est ou morte, ou entre les mains de quelqu'un qui la retient contre sa volonté : je sçay qu'elle est infailliblement, dans le Tombeau, ou dans la Prison [...] Ce n'est pas, ô illustre Princesse, [400] s'escrioit il, que vous ayez eu raison de me faire cacher mon amour, comme une amour criminelle : ny la bonté que vous avez euë pour moy, comme une chose qui eust pû offenser cette vertu. (399-400)

Cette adresse à l'amante qu'il imagine combinée à un apparent brouillage temporel dans son esprit («[c]'estoit de cette sorte, que l'amoureux Artamene, passoit les jours & les nuits» (I, 3, 401)) coupe Artamène de toute réalité extérieure. Dans cet environnement clos, Artamène devient son unique point de référence dans l'ordre de l'intériorité[96].

De ces lieux construits où la fortune le mène et le laisse face à lui-même, le sujet scudérien sort souvent transformé. Dans cette mesure, comme elle l'était pour les espaces de nature, l'image du labyrinthe construit paraît particulièrement signifiante[97]. C'est au cœur d'un labyrinthe naturel que la passion de Timante pour

---

[96]Pas étonnant qu'il ne cherche pas à s'évader d'un lieu propice à l'exploration intérieure : «il avoit pourtant cét advantage dans sa prison, que ses Gardes le pleignoient & le respectoient : & s'il eust esté d'humeur à rompre ses fers, il ne luy eust pas esté difficile» (I, 3, 401).

[97]C'est à proximité d'un labyrinthe que Bérélise, dans *Clélie*, partage avec Lysicoris ses états d'âme. Le symbolisme associé à l'image du labyrinthe semble confirmer la progression de l'intériorité spatiale vers l'intériorité psychologique : «Lysicoris ayant remarqué que Bérélise était fort chagrine, et ne prenait nul plaisir à l'harmonie, la tira à part, et s'asseyant sur un siège qui est auprès d'un labyrinthe de cyprès, la pressa de lui dire le chagrin qu'elle avait dans l'âme. Bérélise qui s'en trouvait accablée, lui dit tout ce qu'elle avait sur le cœur, lui exagérant avec empressement la peine qu'elle

Parthénie prend racines. D'ailleurs, l'image du labyrinthe construite dans l'extrait anticipe l'histoire d'amour qui se dessine, alors que la véritable rencontre des amants sera continuellement retardée, suivant le souhait de Parthénie de se faire aimer pour elle-même et non pour sa beauté[98]. Le labyrinthe fait ainsi symboliquement voir cette relation «comme un dédale d'émotions et de sensations. [...] Remettant sans cesse à plus tard le plaisir»[99] :

> Timante avançant donc le premier, fut droit à la porte, qu'il trouva ouverte; & entra dans une grande Basse-Cour, où il ne vit personne. Il ne laissa pourtant pas [...] d'entrer dans un Jardin d'une grandeur prodigieuse, dont il vit aussi la porte ouverte [...] à peine Timante eut il fait deux pas dans ce Jardin, qu'il vit au delà du Parterre, une si grosse Touffe de Palissades de Mirthe, qu'il ne douta point du tout que le hazard ne l'eust conduit au lieu où il avoit eu dessein d'aller : & que ce qu'il voyoit ne fust le Labirinthe qu'il avoit souhaitté de voir. [...] il n'eut pas plustost traversé cinq ou six Salles ou Cabinets, qu'il vit qu'il n'en connoissoit plus les destours [...] il estoit desja tellement esgaré, que plus il pensoit chercher par où il en sortiroit, plus il s'enfonçoit avant. (VI, 1, 129-131)

La succession de portes (ouvertes) qui alimentent la curiosité de Timante et sur lesquelles s'ouvre cette présentation annonce l'entrée du sujet dans un monde

---

avait à traiter un peu plus civilement Térille qu'à l'ordinaire, afin de faire dépit à Artémidore» (deuxième partie, p. 368). En fait, le labyrinthe détient une signification particulière, comme le notent A. Moles et E. Rohmer : «Le labyrinthe est un couloir, un tuyau ou une suite de salles [...] les parois sont toujours présentes, le labyrinthe est inséparable de l'idée de *parois*, de *contraintes* de l'espace [...]. Le labyrinthe qui est un des archétypes de la civilisation constructrice, représente donc un espace *semi fermé* : en tout point du labyrinthe, il existe *au moins* une ouverture, mais l'*univers visuel* se clôt sur lui-même et non sur l'infini : nous parcourons du regard l'espace qui nous entoure dans une apparente clôture. Le labyrinthe est donc une succession de Point-Ici, au sens visuel du terme, et puisque ses parois — au moins certaines d'entre elles —, sont rapprochées dans ma vision, il ne peut contenir en ce lieu qu'un nombre restreint d'êtres, souvent un seulement — moi-même» (*Psychologie de l'espace*, p. 95). Sur le sujet, on lira aussi *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions* d'Abraham A. Moles et Elisabeth Romer (Paris, Librairie des Méridiens, 1982, «Sociologies du quotidien»).

[98]Aimer pour sa seule beauté dans la société, Parthénie a fui le monde pour se retirer à la campagne où elle s'est fait bâtir un labyrinthe. Tout en véhiculant l'idée d'une désorientation, le labyrinthe devient en parallèle le symbole de la volonté de retrouver son chemin (le fil d'Ariane), de se retrouver soi, dans cette (sa) profondeur.

[99]Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, p. 253.

intérieur. Lentement, ce lieu enclos se stratifie, laissant le sujet s'enfoncer toujours plus avant dans un mouvement de distanciation vis-à-vis de la sphère publique : il n'y voit rapidement plus personne, captif d'un lieu dont il ignore l'issue. Au départ, Timante semble mu par une impulsion que traduit cette présentation en accordéon : porte, grande basse-cour, puis porte et majestueux jardin. Par la suite, cette dentelle de salles et de cabinets compose une trajectoire menant vers un endroit précis : le cœur du labyrinthe (cœur du sujet[100]). La combinaison de termes renvoyant à l'égarement (détours, s'égarer, s'enfoncer) suggère une avancée automate vers cette «voix [qui] est présence[101]», vers la palissade donnant sur la retraite de Parthénie.

> De sorte que se taisant, & marchant vers la voix qu'ils entendoient, ils firent enfin si bien, qu'il ne pouvoit y avoir qu'une Palissade entre eux & celle qui chantoit : mais elle estoit si espaisse & si pressée, qu'ils ne pouvoient trouver moyen de voir celle qu'ils entendoient, ny mesme celuy de s'en approcher davantage. (VI, 1, 129-131)[102]

L'être de société qu'est Timante (venu initialement dans ce labyrinthe pour son plaisir) se retrouve aux côtés de la figure féminine esseulée ayant volontairement opté pour la retraite. Opposant divertissement et isolement, la palissade démarque alors deux univers qui, quoiqu'identiques, répondent à des motivations divergentes. Elle

---

[100]Jean Rousset écrit que «le moi, dès qu'il se contemple, est un dangereux labyrinthe; il ne découvre en s'explorant qu'un fond obscur où il se perd sans rien saisir» («Les difficultés de l'autoportrait», *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. LXIX, 1969, p. 544).

[101]Philippe-Joseph Salazar, *Le Culte de la Voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Honoré Champion, 1995, «Lumière classique», p. 13.

[102]Le labyrinthe détient une signification particulière dans l'optique de l'intériorité : il mène symboliquement «au pays d'Amour», cet espace fait de multiples détours qui «traduisent les innombrables possibilités et hésitations liées à [cette passion]» (Isabelle Trivisani-Moreau, *Dans l'empire de Flore*, p. 100). De surcroît, la présence de Parthénie au cœur du labyrinthe renvoie en quelque sorte au mythe de la «Déesse du centre», thème connu et retrouvé dans plusieurs légendes évoquant la présence d'une jeune fille ou d'une femme prisonnière au centre d'un labyrinthe (voir Sig Lonegren, *Les Labyrinthes. Mythes traditionnels et applications modernes*, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1993). Dans *Le Grand Cyrus*, l'amoureux Timante est celui qui viendra à bout de «délivrer» Parthénie de son isolement, même si son cœur sera difficile à gagner, car «[l]e centre du labyrinthe, centre de l'idée, ne saurait être atteint dans la normalité de la vie; il faut le mériter et parcourir un long voyage initiatique» auquel s'adonnera notre amant scudérien (Jean-Pierre Bayard, *Symbolique du labyrinthe sur le thème de l'errance*, Paris, Éditions du Huitième Jour, 2003, p. 7).

incarne la frontière séparant intériorité et extériorité humaines (ce qui suppose une double connaissance du sujet : l'une de surface[103], l'autre intérieure). À l'image de la surface corporelle, la palissade constitue une barrière matérielle au-delà de laquelle personne ne peut aller. Malgré ses efforts, Timante ne pourra jamais apercevoir Parthénie, confinée dans son propre labyrinthe dont les détours calquent les méandres de son cœur : «la Princesse de Salamis : qui ayant fait planter chez elle un Labirinthe tout pareil à celuy là, sinon que les Palissades n'en estoient encore eslevées qu'à deux pieds de terre, en sçavoit les détours admirablement» (VI, 1, 131). C'est pourquoi Timante demandera à Parthénie la manière d'en sortir[104]. Ruth C. Capasso ajoute :

> If the labyrinth can also be seen as the unconscious, her fascination with it, her need to master and replicate it, suggests her confusion and preoccupation with unspoken needs and desires. In the maze she can organize and master her world, but it is a formal, restricted and closed setting, a safe but ultimately sterile environment.[105]

À l'«intérieur» de la palissade, du côté de Parthénie, il est possible de voir à l'extérieur sans être vu, mais le contraire n'est pas vrai : de l'extérieur, il est impossible de voir à l'intérieur[106].

---

[103]Après sa conversation avec Timante, Parthénie hésite à penser que la connaissance «extérieure» d'une personne puisse stimuler le désir d'accéder à une connaissance «intérieure». Elle demande : «comment voudriez vous que j'eusse pû blesser Timante, à travers une Palissade si espaisse? je sçay bien qu'on donne des aisles à l'Amour, poursuivit elle en raillant tousjours, mais je ne pense pas qu'elles soient assez fortes pour le faire voler par dessus des Palissades si hautes» (VI, 1, 145). Toutefois, une discrète intrusion dans l'«intimité» d'un tiers n'est pas sans modifier l'idée qu'autrui s'en fait, car en vérité, «ceux qui regardent à travers une Palissade fort espaisse, & par une ouverture fort petite, ne voyent plus ce qu'ils voyoient» (VI, 1, 136).

[104]Ce passage suscite la réminiscence du labyrinthe mythique de Minos : «réclamer le secours de la pitoyable Ariane et désirer le fil qu'elle bailla au déloyal Thésée pour le guider parmi le labyrinthe» (Michel Saudan et Sylvia Saudan-Skira, *De Folie en Folies*, p. 4), c'est ici le calque des débuts de l'histoire entre Timante et Parthénie.

[105]Ruth Carver Capasso, «Sun, Veil and Maze : Mlle de Scudéry's Parthenie», p. 104.

[106]Entre intérieur et extérieur, les confidents jouent le rôle d'intermédiaires : «Pendant que Parthenie parloit avec Timante, Amaxite & Antimaque, poussez d'une mesme curiosité, faisoient tous deux tout ce qu'ils pouvoient, chacun de leur costé, pour entre-ouvrir les branches de Mirthes : mais elles estoient tellement entrelassées, & la Palissade avoit tant d'espaisseur, qu'Amaxite travailla long-temps inutilement : toutefois à la fin le hazard fit qu'elle aperçeut un petit rayon de Soleil, qui penetroit toute l'espaisseur de la Palissade : si bien que portant les yeux à cét endroit, elle vit Timante

Circonscrivant les lieux et quelquefois les espaces (la ville), à l'instar des palissades sur une plus petite échelle, les murailles isolent un intérieur. À ce titre, une ville emmurée se présente comme un espace intérieur où s'enracinent des lieux plus étroits comme les jardins citadins, par exemple. C'est dans l'un d'eux exclusivement que Mandane se promène depuis les récentes tentatives d'enlèvement dont elle a été l'objet : «Depuis ce que le Prince d'Assirie avoit entrepris contre elle [...] toutes ses promenades estoient bornées, aux Jardins qui sont dans l'enceinte des murailles [de la ville], & qui ne sont pas de fort grande estenduë» (II, 1, 131). «Bornées», les balades de la princesse font écho aux jardins où elles se déroulent, délimités par les mêmes murailles que la ville. La «petitesse» des jardins contribue de plus à accroître l'atmosphère d'isolement, également accentué par la venue d'Artamène à la suite de laquelle les gens autour d'elle et lui s'éloignent : ainsi il «n'eust pas plustost commencer d'aider à marcher à Mandane, que [ses femmes] demeurerent dix ou douze pas derriere elle» (II, 1, 132-133) :

> [Mandane] se trouva alors du costé du Parterre qui est directement opposé à la porte du Jardin [...] Elle voulut donc commencer de parler, afin d'oster les moyens à mon Maistre : qui emporté par sa passion, & tenté par une occasion si favorable, l'interrompit [...] je vous supplie tres-humblement, Madame, de ne vous retirer pas si tost : & de me donner la liberté de vous entretenir une heure en particulier. (II, 1,135-134)

Ces éléments (muraille et porte, entre autres) modèlent le décor particulier où évoluent Mandane et Artamène, en marge des autres : «ayant veû un siege de gazon assez prés d'elle, elle s'y assit : & mon Maistre demeura debout, se baissant à demy pour l'entendre : pendant que les Filles de la Princesse, s'apuyant contre une Palissade, s'amuserent à parler ensemble, à sept ou huit pas de leur Maistresse» (II, 1, 135). En contrepoint des femmes debout près de la palissade (qui matérialise le maintien d'une distance entre elles et les amants), Mandane, assise, et Artamène, penché, occupent une sphère particulière d'où tout autre est exclu. Marquant un décalage physique par rapport à la sphère publique que ces dames occupent toujours,

---

qui parloit à Parthenie : & ne vit point Antimaque, qui estoit à quatre pas de là aussi occupé qu'elle, mais moins avancé, car il ne voyoit encore rien» (VI, 1, 134).

les positions de Mandane et Artamène traduisent un rapprochement particulier (d'un autre niveau). Ce n'est qu'au moment où d'autres gens viennent à eux que Mandane fuit les aveux amoureux d'Artamène en se réfugiant dans son cabinet[107]. Les murs du château puis ceux du cabinet rappellent alors les murailles encerclant villes et jardins.

L'édification progressive de la sphère particulière résulte des mentions successives de murailles, portes et palissades, réelles composantes d'enfermement. Leur agencement morcelle la sphère publique en laissant deviner le tracé fin d'une discrète sphère particulière où les personnages choisissent de se reclure, seuls.

2.1.3. Un lieu de choix, une intériorité accessible et entendue

Bien qu'ils se retirent derrière murs et palissades pour se mettre à l'écart des curieux, les personnages du *Grand Cyrus* se font à l'occasion finement observer à leurs dépens alors que leur entretien devient l'objet d'une écoute attentive. C'est parce qu'ils voient dans les lieux-cabinets «murés» une assurance de confidentialité que les individus ne prennent pas toujours soin de s'épancher à basse voix. Leur manque de vigilance laisse alors quelquefois s'envoler des aveux au dehors qu'il aurait mieux valu retenir[108]. À proximité de cloisons qui filtrent subrepticement les bruits et la lumière, il arrive en effet que certains prêtent l'oreille aux échanges

---

[107]«Quoy, Madame, reprit mon Maistre, vous me deffendez de parler? Ouy, luy respondit elle en rougissant, si ce n'est pour me dire le veritable [141] Nom d'Artamene. [...] Ils en estoient là, lors qu'il vint du monde qui interrompit leur conversation : & comme la Princesse avoit l'esprit un peu esmeû, elle se retira : & ne fut pas plustost arrivée au Chasteau, qu'elle entra dans son Cabinet» (II, 1, 140-141).

[108]Tel est le cas de Spitridate qui, se reposant pour soigner d'importantes blessures, exprime un désarroi qu'Anaxaris entend par bribes derrière les planches séparant leur chambre : «je [Anaxaris] fus mis dans une Chambre qui touchoit la sienne [Spitridate] [...]. Comme je couchay à une Chambre qui touchoit la sienne, ainsi que je l'ay desja dit, & que la separation n'en estoit que de planches, j'entendis qu'il passa la nuit sans dormir : il parla mesme diverses fois fort haut, sans que je pusse presque entendre rien [...] il s'escria plusieurs fois, Araminte, infidelle Araminte, pourquoy ne puis-je t'oublier? Ces pleintes m'ayant donné une nouvelle curiosité de sçavoir qui estoit celuy que j'avois servy, je m'en informay à son Escuyer devant que de partir : mais il me tesmoigna qu'il avoit un ordre si exprés de son Maistre de ne le dire à personne, que je ne l'en pressay plus» (IV, 3, 591). Seul dans sa chambre, Spitridate expose ses angoisses intérieures, parlant même à haute voix à Araminte, son amante absente, sans même tenir compte de la possibilité d'être entendu à l'extérieur... Toutefois, le fait qu'Anaxaris ne perçoive pas clairement les propos de Spitridate confirme leur présence dans des sphères particulières distinctes malgré leur contiguïté (d'où l'importance des planches), et donc l'impossibilité pour Anaxaris de connaître exactement cet étranger.

particuliers d'autrui[109]. Lorsque le roi de Pont, ravisseur de Mandane, se confie à Pharnabase, il se dit également pour Otane, sans le savoir :

> [le roi de Pont] n'estoit pas non plus en repos : & estant passé dans une autre chambre, avec [...] Pharnabase, qui avoit beaucoup de part à sa confidence, il se mit à luy parler de l'estat present de son ame. Orsane [...] estoit dans une autre petite tout aupres, d'où il pouvoit entendre tout ce que je m'en vay vous dire [...] [car il] entendit à travers les planches de sa Chambre. (II, 2, 522-523)

Si la chambre où se trouvent le roi et son confident est propice aux aveux, la petite chambre d'Orsane renvoie au lieu de l'«espionnage» et de l'intrusion. À l'instar des palissades de jardin, les planches séparant les chambres du roi de Pont et d'Orsane mettent l'accent sur la juxtaposition de sphères distinctes où s'expose une nature humaine particulière (le roi de Pont) et où la confidence est recueillie dans un silence attentif (Orsane).

Le plus souvent toutefois, les personnages scudériens choisissent de s'immiscer dans les secrets d'autrui en cherchant à voir entre les planches d'un mur, entre les feuilles d'une palissade serrée, ou en prêtant attentivement l'oreille à une conversation qui ne leur est pas destinée (mais qui souvent les concerne d'une quelconque manière)[110]. Ils tentent ainsi de tirer profit de ces objets-écrans

---

[109]Citons l'échange entre Cléodore et Bélésis au sujet de Léonise qui, dans un cabinet contigu, les entend : [Cléodore à Bélésis] «si [Léonise] vous dit qu'elle n'aime point à desobliger personne; dittes luy qu'elle ne doit plus raisonnablement aprehender de n'obliger jamais un honneste homme à l'estimer : & en effet, comment pourra t'on croire qu'elle ait autant d'esprit qu'elle en a, si elle continuë d'avoir une civilité si égalle pour tous ceux qui la voyent? Comme Cleodore disoit cela, sans penser estre entenduë que de Belesis, Leonise qui estoit dans un Cabinet où elle ne pensoit pas qu'elle fust, sortit en riant : & venant à Cleodore avec une bonté extréme; du moins, luy dit elle, ne me faites pas mon procés sans m'entendre...» (V, 2, 572-573).

[110]Ainsi en est-il de Thimocrate, intéressé par un entretien particulier entre sa maîtresse et son rival qui, selon toutes rumeurs, devrait l'épouser malgré la haine de Télésile pour lui : «Androclide, adjousta Telesile, je veux vous faire voir que je ne suis pas coupable du crime que je vous reproche : & que ce n'est pas l'estat present de ma fortune, qui me fait vous parler si fortement. Sçachez donc,... je confesse que lors que Telesile en fut là, j'eus un battement de cœur estrange : & je m'aprochay davantage de la Tapisserie : & je fis mesme assez de bruit pour estre entendu : si ce n'eust esté que Telesile estoit en colere, & qu'Androclide estoit fort interdit» (III, 1, 134).

Au sujet des scènes manifestes de curiosité, Henri Lafon note que «[c]ertes l'espace joue son rôle protecteur : il assure que les amants sont présents l'un à l'autre, laissant dehors les autres, leur loi et leur regard. Mais rien n'est parfaitement clos : palissades, parois des charmilles, plantations des bosquets, portes mal fermées ou vitrées, reflets des glaces, fenêtres peuvent laisser passer au moins les regards, parfois même les corps. Et même si l'on veut croire la clôture efficace, le trajet du regard,

dispensateurs d'isolement[111]. C'est dans cet esprit que Thrasibule observe furtivement Alcionide, après l'avoir entendue s'entretenir avec Tisandre, son époux :

> [Thrasibule] estant dans une Chambre de son Vaisseau, qui touchoit celle où estoit Alcionide, [Tisandre] fut la voir sans qu'il sçeust que j'estois en ce lieu là : & sans songer que toutes les separations des diverses Chambres d'un Navire n'estant faites que de planches, on peut aisément entendre d'un lieu à l'autre tout ce qu'on y dit. [...] il creut à propos de luy dire quelque chose de mon desespoir, afin qu'elle ne s'en trouvast pas surprise : & peut-estre aussi pour descouvrir ses veritables sentimens. (III, 3, 683-684)

Malgré les efforts de Tisandre qui mendie les confidences, Alcionide reste imperturbable, conservant la vérité de ses sentiments pour son ancien amant. Une fois seule toutefois, du moins le croit-elle, elle ne se les dissimule plus ni à Thrasibule, devenu son «confident» invisible. La chambre se fait le théâtre d'une scène «intime» captivant un spectateur indiscernable[112]. Celui-ci épie diligemment ses gestes; il écoute avec avidité les révélations qu'il capte au vol. En pénétrant par le regard et par l'ouïe dans la sphère particulière de l'amante, Thrasibule souhaite démystifier ses secrets. Les planches qui cloîtrent Alcionide symbolisent une fois de plus cette façade derrière laquelle s'anime la vie intérieure :

> [Tisandre] fut sorty, j'entendis encore qu'Alcionide apellant une de ses filles [...] & se faisant donner sa Cassette, l'ouvrit, & en tira plusieurs Tablettes :

à l'intérieur, n'est pas libre, mais limité par les obstacles qui lui sont opposés» (*Espaces romanesques du XVIII^e siècle*, p. 48). Ces fenêtres qui laissent passer les corps sont les portes-fenêtres propres au XVII^e siècle, qui mettent directement les pièces en communication avec l'extérieur. Il s'agit là d'une topique de l'architecture française. Voir Béatrix Saule, «La décoration intérieure», dans *Le XVII^e siècle. Diversité et cohérence*, Jacques Truchet (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1992, p. 351.

[111]Sur la notion d'écran, qui attire le regard et le polarise sur un secret, on lira l'article d'Anne Larue «Un simple voile sur le visage du roi», dans *L'Écran de la représentation*, p. 189-197. Pour Henri Lafon, le mur ou la cloison représentent «l'élément privatif dans "voir sans être vu", il est le "sans", l'écran qui permet parfois le plaisir de voir mais le limite à cela. Dans ce sens il n'est pas seulement le cadre du regard, mais le regard lui-même matérialisé dans sa double composante de plaisir et d'interdit, d'obstacle» (*Les Décors et les choses*, p. 82).

[112]Dans ce même esprit, nous pouvons rappeler le cas de Mandane qui, retirée dans le cabinet, surprend les propos d'un soldat qui informe Martésie et Arianite de la passion nouvelle de Cyrus pour Araminte : «Celuy qui nous parloit ainsi, prit son temps de nous dire la chose, durant que la Princesse estoit dans le petit Cabinet qu'on luy avoit fait dans sa Chambre, par un retranchement qui n'avoit point d'espaisseur, de sorte que nous disant cela fort haut, elle l'entendit, & en eut toute la douleur & toute la colere, dont elle peut estre capable» (VI, 3, 775). La douleur et la colère s'expriment à l'intérieur («dans le petit cabinet» et en soi).

> car je trouvay une jointure entr'ouverte entre les Planches peintes & dorées de cette Chambre, par où je vy ce que je dis. [...] elle en tira celles où estoit la Lettre que je luy avois escrite, que je reconnus fort bien : & luy commanda de les rompre & de les jetter dans la Mer [685...] il faut absolement bannir de mon cœur, le souvenir de la passion d'un Prince, dont j'avois pensé pouvoir conserver la memoire sans crime ; dans la croyance où j'estois, que je ne pourrois plus jamais le voir. Mais presentement qu'il est aupres de moy, je ne le dois pas faire. (III, 3, 684-685)

Sans se savoir observée ni écoutée, Alcionide s'avoue à elle-même l'intensité émotive rattachée à un souvenir amoureux. Dans ces conditions, la cassette, «ce petit coffre portatif où on enferme ce qu'on a de plus précieux» (Furetière, *Dictionnaire universel*), symbolise en quelque sorte les tréfonds du cœur d'Alcionide[113]. Derrière les planches que son regard traverse, derrière le visage impassible d'Alcionide, c'est cette intériorité que l'amant cherche à sonder. Un parallèle s'établit alors entre l'image de Thrasibule toujours vive dans le cœur d'Alcionide et sa présence devenue bruyante :

> je fus si touché de la cruelle resolution qu'elle prenoit de m'oublier, que je fis du bruit malgré moy : si bien que comme je touchois presques la ruelle de son lict, elle m'entendit sans doute : car elle se teût, & fut assurément bien marrie d'avoir parlé si haut : quoy qu'elle ne s'imaginast pas que je fusse en ce lieu là. Je pense mesme que j'eusse eu beaucoup de peine à m'empescher de luy dire quelque chose à travers ces planches qui nous separoient, si je n'eusse oüy qu'il entroit quelqu'un dans sa Chambre. (III, 3, 684-687)

Sans n'être plus essentiellement abstraite, la proximité à l'autre se concrétise physiquement : elle et lui pourraient presque se toucher, échanger quelques paroles (la ruelle servant les entretiens particuliers lorsque la compagnie s'en éloigne). Toutefois, les planches rappellent cet écart infranchissable qui les éloigne l'un de l'autre dans la réalité.

---

[113] À ce sujet, on lira notamment l'article de facture générale de Marie-Gabrielle Lallemand, «La chambre et le cabinet dans le roman du XVIIe siècle», dans *Poétique de la maison*, p. 29-40.

Si l'acte secret de violation se justifie le plus souvent par des motifs personnels[114], il arrive que l'«espion» œuvre pour un tiers. Prenons Artabane qui veut blanchir Amestris aux yeux d'Aglatidas qui doute de sa fidélité. Il l'aperçoit dans un jardin solitaire, près de Ménaste, sa confidente...

> la curiosité luy prit d'entendre leur conversation : il se cacha pour cét effet, derriere une Palissade fort espaisse : & les suivant des yeux, il vit qu'elles allerent s'assoir dans un Cabinet de verdure. Il y fut en se glissant entre les arbres d'une grande Allée qui y respondoit : & se coucha derriere une petite Palissade de Mirthe, qui estoit au delà du Cabinet. Il n'y fut pas plus tost, qu'il entendist [...547...] que pretendez vous faire? M'affliger de mon malheur, reprit [Amestris] : m'en pleindre eternellement; me repentir de ma foiblesse; tascher d'oublier Aglatidas, sans pouvoir peut-estre en venir à bout [...548] Artabane qui estoit ravy d'avoir entendu tout ce que ces deux Personnes avoient dit; se leva tout doucement, & sortit du Jardin sans estre aperçeu. (I, 3, 545-548)

Cette succession de palissades conduit les figures féminines dans un cabinet où elles s'arrêtent. Tout en dérobant à la vue la présence d'Artabane, elles construisent l'atmosphère secrète de réclusion propre au lieu-cabinet. Cloison naturelle, la palissade «fort espaisse» tire ainsi un trait au cœur du jardin entre le lieu du particulier (cabinet de verdure) et le lieu du public (jardin). Les arbres autour, la hauteur de la palissade ainsi que la position assise des figures féminines accentuent leur isolement physique et intérieur auquel répond ce cabinet de verdure bordé d'une petite palissade en fin d'allée. Les figures féminines s'y croient innocemment à l'abri des curieux, au nombre desquels figure Artabane. Cependant, parce qu'Artabane ne réussit pas à rejoindre Aglatidas pour lui confirmer l'innocence d'Amestris, l'entretien particulier des deux figures féminines restent de l'ordre du secret intérieur, comme si Artabane ne l'avait jamais surpris.

---

[114]Si l'allée trace la voie à la confidence amoureuse, le mur de feuilles qui la délimite sert à l'occasion à distinguer la sphère particulière occupée par des amants et celle du jaloux. Toutefois, comme le précise Isabelle Trivisani-Moreau, «[e]n croyant trouver à l'extérieur l'espace nécessaire à leur intimité, les amants courent le risque de se tromper, car si le jardin leur est facilement accessible, cette commodité existe également pour les autres. La même palissade, qui, croient-ils, les préserve des regards d'autrui, peut en réalité servir à quelqu'un qui voudrait épier leurs rencontres» (*Dans l'empire de Flore*, p. 376).

Bref, l'«intimité» est à la limite affaire de perception. Le fait que les personnages ignorent qu'ils sont épiés conserve à la sphère particulière son rôle de lieu-refuge. Ce n'est qu'au moment où cette intrusion est découverte que le silence renaît, les paroles se taisent. L'atmosphère propice à l'intériorité est dès lors anéantie.

2.2. Une porte, une entrée pour et vers soi

À l'instar des cloisons et des murs qui intériorisent le lieu-cabinet, la porte, comme «paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible, qui modifie d'un instant à l'autre l'idée de dedans et de dehors[115]», distingue par son mouvement perpétuel la sphère propice à l'intériorité de la scène publique[116] : la porte «concentre en elle la dynamique entre l'intérieur volontairement limité, la conscience de l'autre et l'élan vers l'extérieur[117]». En la franchissant, les personnages du *Grand Cyrus* s'éloignent d'autrui pour s'approcher d'eux-mêmes. D'ailleurs, seule la mention d'une porte peut réussir à suggérer le lieu particulier ou encore à symboliser la relation unissant deux individus. Pensons à la porte de la résidence d'Amestris que fixe Aglatidas ne croyant plus l'aimer :

> quel trouble d'esprit fut le mien, en approchant d'Ecbatane; en y entrant; & en passant devant la porte du Palais d'Artambare [...] Je craignois de rencontrer Amestris : & je la cherchois pourtant exactement des yeux, en passant dans toutes les ruës : je me persuadois pour me tromper, que je ne voulois sçavoir le lieu où elle estoit. (I, 3, 524)

---

[115]Abraham A. Moles et Élisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, p. 38. On lira aussi le chapitre rédigé par G. Simmel, «Pont et porte», dans *Les Symboles du lieu : l'habitation de l'homme* (Horia Damian, Jean-Pierre Raynaud *et al.*(dir.), Paris, Éditions de l'Homme, 1983, p. 98).

[116]Signifiant le clos, la porte renvoie fréquemment au secret et au dissimulé, surtout lorsqu'il est question de rencontres secrètes : «le Jardin de la Tante de Cleonide, & celuy de son Amie se touchent : qu'il y a une Porte de communication de l'un à l'autre [...] la Tante de Cleonide qui ne soubçonne rien de l'intelligence d'Astidamas & de sa Niece, luy permet d'aller se promener le soir dans le Jardin de son Amie [...] ainsi Astidamas la voit tant qu'il veut. Mais afin de la voir sans qu'on le sçache, il passe par la Maison d'un de ses Amis, qui est dans une autre Ruë : & qui a une Porte de derriere, qui donne justement vis à vis de la Porte du Jardin de cette Amie de Cleonide, qui bien souvent la luy ouvre elle mesme. Si bien que les Gens d'Astidamas l'attendent à la Porte de devant de son Amy, avec qui ils croyent qu'il est : & de cette sorte, il n'y a presques que le Confident, & la Confidente de cette amour, qui en sçavent quelque chose» (X, 1, 167). La présence de ces portes enferme les amants au sein d'une sphère particulière où les aveux amoureux deviennent possibles.

[117]Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, p. 138.

La surimpression est signifiante entre l'amante et la porte de sa demeure. Et au-delà de ce que préfigure la porte, c'est l'intériorité de l'amant qui s'éclaire.

2.2.1. Vers un lieu toujours plus étroit : vers soi

Comme nous l'avons mis en lumière précédemment, l'engrenage des lieux les uns à la suite des autres, orientés vers une destination précise, souvent fermée, détermine un itinéraire que les personnages scudériens suivent dans l'espoir d'atteindre cet ultime point d'arrivée. Pas étonnant alors que la présence récurrente de portes dans *Le Grand Cyrus* sert à les conduire dans un lieu où la réclusion prend un sens «particulier»[118].

Les portes soutirent au regard extérieur des choses qui ne doivent pas être vues, des aveux qui ne doivent pas être ouvertement divulgués[119]. C'est donc «par une porte de derriere, qui donnoit vers les Murailles de la Ville, afin de luy parler au travers des Grilles de ses Fenestres» (VI, 1, 182) que Parthénie fait venir son amant Timante dans le jardin. En lui permettant de franchir cette porte (à l'image d'un obstacle), elle le laisse en quelque sorte lentement s'immiscer dans son intériorité

---

[118]Lorsque Thimocrate arrive près de la porte (entr'ouverte) où sont ensemble son rival Androclide et sa maîtresse Télésile, il hésite entre entrer et écouter la conversation : «je sçeus en bas qu'Androclide estoit seul avec elle, je montay avec precipitation & arrivant à la porte de la chambre, je m'arrestay; ne sçachant si je devois escouter ce qu'ils disoient, ou entrer sans les escouter. [...] la porte estoit ouverte, & [...] la Tapisserie qui me cachoit, n'empeschoit pas que je n'entendisse ce que l'on disoit dans la chambre [...]» (III, 1, 132-133). La porte marque un point d'arrêt au-delà duquel se trouve une sphère particulière. Si la porte (qui aurait dû être close) impose habituellement une interdiction de passer, parce qu'elle est là légèrement ouverte, l'intérieur devient accessible de l'extérieur, de la même façon qu'il est possible d'écouter une conversation derrière une cloison. L'atmosphère intimiste ne s'effrite qu'au moment où Thimocrate entre en poussant la porte : «j'entray promptement dans la chambre : & surpris si fort mon Rival, qu'il ne se remit pas aisément [...] Un moment apres il vint beaucoup de Dames; & la conversation generale ne se passa pas» (III, 1, 135).

[119]C'est à cette fin que Cyrus referme la porte de la chambre où se trouve Arianite afin d'entendre le récit des aventures de Mandane : «Cyrus entrant dans la Chambre de cette Dame, connut que s'estoit Arianite : il ne l'eut pas plustost veuë, qu'allant droict à elle (voyant qu'il ne pouvoit estre entendu que de Ligdamis qui l'avoit suivy) [...] qu'avez vous fait de ma Princesse?» (VI, 3, 762-763) «Si bien qu'apres avoir fait fermer la Porte, & avoir donné commission à une Femme qu'on envoya aupres d'Arianite pour la servir, d'empescher que personne n'entrast; Cyrus s'estant assis au chevet de son Lict, se mit à la presser de luy dire tout ce qu'elle sçavoit de Mandane» (VI, 3, 764-765). La porte concrétise l'isolement total face à l'extérieur. Le lieu se rétrécit même jusqu'au seul lit où repose Arianite et près duquel s'approche Cyrus.

(encore protégée par les grilles de la fenêtre, «at once an opening and a barrier[120]»). Émanant de la «porte de derrière» et de la fenêtre grillagée, l'atmosphère de mystère paraît propice à ce type de rencontres lors desquelles Parthénie voile son identité et retient aussi longtemps que faire se peut ses sentiments (alors que du côté ouvert, Timante a déjà partagé les siens avec elle). Il ne reste plus qu'une seule étape à franchir (simulée par une grille dont les ouvertures anticipent un éventuel rapprochement) pour que Timante et Parthénie partagent une même sphère privée.

Tout en limitant les intrusions indésirables, les portes coupent l'intérieur de l'extérieur. Mégabise ne saurait mieux procéder, pour avoir la satisfaction de s'entretenir en tête-à-tête quelques instants avec Amestris, que de payer le portier de la maison afin qu'il ne laisse entrer personne chez elle[121]. La seule évocation de la porte peut donc venir modifier instantanément la fonction d'un lieu. S'étant assuré que la porte ne s'ouvrira pas, Mégabise découvre sans crainte d'être surpris sa passion à Amestris. Ce lieu paraît doublement clos dans la mesure où la porte de la chambre, dans une dynamique de redondance avec la porte de la maison, reste aussi inévitablement interdite. À cet isolement ainsi construit se rattache une impression d'«emprisonnement» que seule l'arrivée d'autres gens peut venir dissiper, comme le pense Amestris : «voyant que c'estoit en vain qu'elle tournoit la teste du costé de la porte de sa chambre pour voir s'il ne venoit personne à son secours; se resolut du moins à respondre precisément & promptement, de peur qu'il ne vinst quelqu'un auparavant qu'elle eust respondu» (IV, 2, 319-320). Contrairement au sujet masculin qui peut parler librement, la figure féminine devient captive d'un lieu clos dont la porte ne s'ouvrira pas.

---

[120]Ruth Carver Capasso, «Sun, Veil and Maze : Mlle de Scudéry's Parthenie», p. 105.

[121]Dans cette perspective, Michelle Perrot écrit au sujet de la maison du XVII[e] siècle : «Forteresse du secret, la maison ferme sa porte, y place des sentinelles, portiers ou concierges, met un sas à l'entrée des visiteurs, filtrés dès le vestibule par des serviteurs zélés» (en introduction du livre de Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre, *Architectures de la vie privée*, p. 6).

Les personnages du *Grand Cyrus* repèrent aisément les portes dissimulées, les entrées arrière, les ouvertures cachées[122]. Empruntant ce genre d'ouvertures, les individus pénètrent dans un environnement particulier venant se greffer à un univers public. Si, une nuit, Cylénise se décide à aller parler à Cléandre, prisonnier de Crésus, c'est essentiellement parce que la porte qu'elle doit franchir pour le rejoindre semble lui garantir la sécurité nécessaire à l'achèvement de son entreprise secrète[123] :

> elle pourroit luy parler la nuit prochaine, la chose ne se pouvant pas à une autre heure [...] les Jardins du Palais donnent presques jusques sur la contr'escarpe des fossez de la Citadelle, y en ayant mesme une Porte de derriere de ce costé là : & justement à l'endroit par où il faloit aller, pour pouvoir parler à Cleandre, par une fenestre grillée & fort basse qui y donnoit [...] faisant abaisser un petit Pont qui estoit sous cette fenestre, & d'où elle pourroit l'entretenir assez commodement sans qu'on s'en aperçeust. (IV, 1, 166)

Si cette «porte de derrière» symbolise le secret de la mission confiée à Cylénise (secret amplifié par la référence nocturne), elle fait aussi voir comment cette entreprise va à l'encontre de l'autorité royale qui prime dans la sphère publique. Le rétrécissement spatial inscrit dans l'extrait cité, grâce entre autres à cette avancée de la porte à la fenêtre grillagée, confirme cette mutation du lieu public en lieu particulier. La présence d'un pont raccordant la porte à la fenêtre dans un tracé rectiligne rappelle de manière significative l'étroitesse du lieu de l'entretien secret :

> souffrez que je [Cylenise] gagne une de mes Compagnes, & que je suborne aussi le Portier des Jardins, du costé de la Citadelle; afin qu'apres nous estre promenées assez tard elle & moy, nous allions avec cette lampe que Tegée me

---

[122]Il en est de même notamment dans *Mathilde*, alors qu'Alphonse vient faire ses adieux à sa bien-aimée : «[Alphonse] fut chez Lucinde qu'il avait avertie par un billet, afin qu'il pût entrer chez elle par une porte de derrière qu'elle avait, l'ayant priée qu'il pût dire adieu à Mathilde» (p. 218).

[123]Voici le contexte : Palmis, ne peut se résoudre à voir son amant Cléandre croupir en prison alors qu'elle sait qu'il est prince. Elle se décide à le découvrir au roi, comme est chargée de le lui faire savoir Cylénise, envoyée vers lui. Lors de cet entretien secret, Cylénise est arrêtée et menée vers Crésus, désireux de connaître la nature de cette mystérieuse rencontre nocturne.

> doit envoyer, par cette grande Allée de Cyprés, qui donne jusques à la Porte qui est vis à vis du bout de ce Pont sur lequel je dois parler à Cleandre. (IV, 1, 167)[124]

Après avoir franchi la porte, Cylénise peut s'entretenir dans un quasi-murmure avec Cléandre. La fenêtre qui sépare la confidente et l'amant ne démarque plus alors un lieu intérieur d'un lieu extérieur, mais traduit plutôt symboliquement l'éloignement physique de Palmis et Cléandre. Grâce à cette fenêtre qui permet le contact verbal avec la figure-interprète de la maîtresse, la prison de Cléandre n'interdit plus une certaine liberté, intérieure : «Assurez la donc, luy dit-il, qu'elle peut me laisser mourir, sans que j'en murmure : dites luy, Cylenise, que je ne sens mon malheur, que pour l'amour d'elle : que je ne trouve ma prison rude, que parce que je ne la voye plus» (IV, 1, 170). En fin de parcours, la fenêtre, plus étroite que la porte, scelle l'entrevue d'un cachet secret.

Cette sphère particulière, instituée lorsque Cylénise a franchi en catimini la porte du jardin, redevient publique lorsque la porte s'ouvre à nouveau, envahie d'officiers : «Comme ils en estoient là, un Soldat [171...] fut à la Chambre de Cleandre; fit ouvrir la porte de ce Pont [...] Cylenise & sa Compagne oyant ce bruit, & entendant ouvrir la porte, voulurent fuir, & regagner celle du Jardin, mais il leur fut impossible» (IV, 1, 171). Le caractère particulier de la rencontre est brisé par cette cascade d'ouvertures et de fermetures de portes qui redonne au lieu sa valeur publique et qui fait se pétrifier les figures de la confidente amoureuse et de l'amant derrière le visage de simples sujets dans l'ordre de l'univers public.

Un des exemples les plus révélateurs montrant de quelle manière les portes du *Grand Cyrus* permettent de s'introduire non seulement dans un lieu clos mais aussi dans cette intériorité des personnages qui les singularise est sans doute l'épisode

---

[124]«Elles furent seules dans les Jardins, avec cette Lampe obscure qui n'esclairoit que quand on vouloit. Elles furent donc par l'Allée de Cyprés, jusques à la porte du Jardin, qui donne vers le petit Pont dont Tegée avoit parlé à Cylenise [...] estant arrivées au bout du Pont, apres que le Jardinier qui estoit gagné leur eut ouvert la porte (car elles avoient traversé le Jardin & passé la porte à la seule clarté des Estoiles) un moment apres le Pont s'abaissa; la fenestre grillée fut ouverte; & Cleandre y parut, ou pour mieux dire s'y fit entendre [...] Comme la fenestre estoit fort basse, Cleandre prenant la parole sans hausser la voix : Est-il possible, luy dit-il, que je puisse encore avoir la satisfaction de vous parler, & n'est-ce point un songe agreable que je fais?» (IV, 1, 169)

au cours duquel le roi d'Assirie et Mandane, sa captive, se rendent tous les deux au temple pour entendre de l'oracle ce que leur réserve l'avenir. Le passage relate le détail de l'ascension de Mandane dans une avalanche de portes et d'escaliers jusqu'au sommet de la tour du temple :

> [Mandane] obtint la permission d'aller tous les jours au Temple de Jupiter Belus [...] à cause des Oracles qui s'y rendent [...472] Apres que l'on est entré dans la superbe enceinte du Temple, & que l'on a passé les magnifiques portes d'airain qui le ferment; l'on trouve la porte de cette prodigieuse Tour qui en soutient sept autres au dessus d'elle ; au haut desquelles l'on va par des degrez tournoyans, qui se jettent en dehors avec des Balustrades de cuivre. [...] comme l'on est arrivé au sommet de la derniere Tour, l'on trouve une espece de petit Temple fort magnifique [...]. Comme l'on sort de ce lieu là, l'on entre dans un autre encore plus petit [...] : ce lieu là n'estant ouvert de nulle part que la porte : qui estant engagée dans un autre lieu, ne l'esclaire point du tout [...473...] Nous entrasmes donc dans le petit lieu destiné pour les Oracles [...] cette Femme ouvrit une grande Grille d'or, qui est au chevet de son lit [...475] [avança] la teste [...] dans l'emboucheure d'une petite voûte obscure, qui est au-delà de cette Grille. (II, 2, 471-475)

En pénétrant dans l'enceinte du temple (la muraille dissociant public et particulier), en franchissant les portes qui ferment le temple, la figure féminine entre dans un lieu particulier où elle vient y entendre ce que lui réserve l'avenir, son avenir.

Cet extrait est construit par emboîtements continus : de l'enceinte du temple, aux portes d'airain, à la porte de la tour, à la porte de la chambre des oracles, à la grille de l'embouchure (figurant le mystère associé à la singularité du destin individuel). Les portes qui s'ouvrent les unes sur les autres calquent le trajet de plus en plus étroit qu'emprunte la figure féminine à la découverte d'elle-même. D'ailleurs, l'ambiance qui s'assombrit à mesure que Mandane monte semble favoriser l'intériorité. Caractérisés par la magnificence puis par la sobriété, les lieux témoignent d'un changement d'intérêt manifeste de la part de Mandane, peu soucieuse de ce qui l'entoure. Pas surprenant que les escaliers en spirale soient présentés comme «tournoyans», ramenant tout vers un centre qui n'est autre que la figure féminine singulière.

Épuration et économie descriptives sont privilégiées pour faire mention du lieu-cabinet dans *Le Grand-Cyrus*, laissant de fait parler la suggestion qui se fait

évidence : l'évocation du «cabinet», notamment au seul moyen de portes, recèle alors l'essentiel de ce qu'il représente au cœur du texte, voire une solitude claustrée.

3. L'intimité matérielle : composition du cabinet

Bien que très sobre dans son architecture, le lieu-cabinet contient néanmoins certains objets matériels, le plus souvent simplement mentionnés, qui soulignent sa fonction particulière[125]. *Le Grand Cyrus* reste donc fort modeste au sujet de toutes précisions relatives aux pièces du mobilier ou de décoration qui occupent les lieux qu'il dépeint, contrairement à ce qu'affirment les Scarron et Furetière à propos «[d]es descriptions interminables de chambres et de meubles dans un roman comme *Le Grand Cyrus*[126]», le premier osant même qualifier le roman de «livre du monde le mieux meublé[127].»

3.1. Ce lieu intérieur et ses objets

Respectueuse d'une rhétorique de la *brevitas*, la quantité des objets servant à l'élaboration des décors du *Grand Cyrus* importe moins que leur qualité et la

---

[125]Isabelle Daunais note que «[s]i très souvent le décor se réduit à l'objet, c'est que, seul élément de réel sur lequel le personnage puisse exercer quelque empire, l'objet constitue à l'intérieur du récit l'occasion de toutes les manipulations. La plupart des rapports qu'entretiennent les personnages avec la "scène" s'exercent à travers les objets et le décor» (*Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 154). Elle poursuit : «L'objet est à cet égard un des révélateurs les plus sûrs des activités et des idées des personnages. Il exprime non seulement les goûts et la sensibilité de ceux qui le manipulent mais, plus encore, leur conception de l'ordre et du réel. L'objet cristallise parfois un moment de la vie du personnage. Dans certains cas, il peut aller jusqu'à prendre le relais de toute une existence» (p. 161).

[126]Propos repris par Richard G. Hodgson dans son article intitulé «Problèmes d'esthétique du roman à l'époque classique : *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1986, «Biblio 17», p. 334. En fait, il semble juste de généraliser la portée des propos de Jean Weisgerber concernant quelques jardins dépeints dans certains textes du XVII[e] siècle, à savoir qu'«[e]n soi, les choses ne sont jamais individualisées. On nous parle d'une chambre, d'une maison [...]. Mais de quoi ont-elles l'air ? Nous nous interrogeons en vain, mais la question est oiseuse à cette époque. [...] La beauté ne fait l'objet d'aucune particularisation» («Quelques jardins littéraires en France vers 1650», p. 48).

[127]Paul Scarron, *Le Romant comique*, dans *Romanciers du XVIIe siècle. Sorel, Scarron, Furetière, Madame de La Fayette*, édition établie par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1958, «La Pléiade», p. 559.

signification qui leur est rattachée, confortant les propos d'un Michel Butor qui écrit : «Écrire un roman, [...] ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement[128]». Mis en scène pour leur utilité pratique d'abord, sans préexister aux personnages, ces objets (fort peu nombreux[129]) organisent un lieu où l'intériorité se fait voir.

3.1.1. Asseoir l'intériorité

Les sièges[130] et les carreaux (coussins couverts de velours souvent, sur lesquels on peut s'asseoir ou s'agenouiller[131]) qui apparaissent sporadiquement dans *Le Grand Cyrus* servent les manifestations d'intériorité. Dans la sphère particulière,

---

[128]Michel Butor, *Essais sur le roman*, p. 68.

[129]Nous ne parlons pas des objets qui abondent dans les cabinets de curiosités, lesquels ne font pas l'objet de notre étude. Dans *Le Grand Cyrus*, les cabinets de curiosités sont évoqués en quelques endroits seulement, par exemple celui de Mexaris que visite Panthée au tome 5, ou la galerie de Philoxipe où maintes peintures, dont celle de Policrite, reposent aux côtés les unes des autres, dans l'esprit de ce que soutient Anne-Élizabeth Spica : «[L]es nobles châtelains [y] renferment [...] des tableaux, des sculptures, des pierres précieuses ou de rares pièces d'orfèvrerie» (*Savoir peindre en littérature*, p. 185).

Nous ne pouvons passer sous silence le cabinet décrit dans les débuts de *La Promenade de Versailles* (p. 64 et suivantes), lequel détient cette double capacité «d'entassement et de monstration» (Johanne Biron, «*La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry ou l'ambiguïté du secret», dans *De secrètes images...*, p. 10). Ce cabinet du monarque, selon Mme Biron, circonscrit un espace public et provisoirement ouvert auquel les promeneurs ont accès. Il s'offre au public, il est ouvert, contrairement à la majorité des cabinets du *Grand Cyrus*. Dans *La Promenade*, le «cabinet est le lieu d'une abréviation du monde (le roi collectionne) et d'une reconstruction de la personne royale absente» (*ibid.*, p. 10). Le lecteur découvre ainsi une galerie d'exposition.

[130]Au XVII[e] siècle, le terme «sièges» évoque les chaises à bras, les chaises à vertugadins (sièges sans bras permettant aux dames ayant des robes bouffantes à volants de s'asseoir), des caquetoires, des escabeaux, des placets et des tabourets porte-carreaux, des perroquets et des sièges à tenailles. À ce sujet, on se reportera à l'ouvrage de Jean Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, p. 119.

[131]«Venue d'Espagne comme l'étiquette, la coutume des femmes mauresques de s'asseoir par terre sur des coussins est introduite par la reine Anne d'Autriche dans ses appartements pour ses dames qui l'entourent (mais sans jamais montrer leurs pieds)» (*ibid.*, p. 119).

les personnages scudériens, principalement les figures féminines, s'assoient[132]. Le lieu occupé se trouve ainsi réduit au minimum. En s'asseyant, les individus paraissent se replier sur eux-mêmes.

Enlevée par le roi d'Assirie, Mandane est menée dans un pavillon élevé au cœur d'un bois pour y passer la nuit. Nul détail de l'intérieur n'est fourni, exception faite des carreaux déposés sur le tapis couvrant le sol :

> apres que nous fusmes sous ce Pavillon, & que la Princesse à demy morte se fut assise sur des quarreaux que l'on avoit mis sur un grand Tapis de pied qui couvroit tout le parterre de cette Tente; & que je me fus rangée aupres d'elle, aussi bien qu'Arianite [...] [Philidaspe] vint se jetter à ses pieds. (II, 2, 398-399)

Philidaspe demande alors pardon à sa captive, qui le supplie de lui rendre sa liberté, ce qu'il refuse de lui accorder : «si cela est, dit la Princesse, je vous defens de me voir, & je ne vous regarderay jamais : allez Philidaspe, allez, sortez de cette Tente, & n'y rentrez pas, si vous ne voulez adjouster quelque chose à vostre crime. Allez, dis-je, sous ces Bois consulter vostre raison, si vous en avez encore» (II, 2, 403). Le décor se construit ici de manière aboutée de telle sorte que l'on passe du pavillon au grand tapis puis aux carreaux. En s'asseyant, les figures féminines se ferment aux autres suivant une dynamique de repli (effet redoublé par la sortie de Philidaspe du pavillon, qui se referme sur ses pas). L'isolement créé transparaît à travers l'image de la tente que quitte l'amant haï, puis à travers celle du carreau «où» Mandane se «resserre» sur elle-même :

---

[132]Si les personnages masculins sont rarement présentés assis dans *Le Grand Cyrus*, contrairement aux figures féminines, nous avons un cas particulier dans *Isabelle Grimaldi*, alors que ce n'est plus sous le poids de la désolation et du désespoir que s'affaisse Soliman, amoureux d'Isabelle, maîtresse d'Ibrahim, mais par l'assaut d'une vive inquiétude : «Ce prince eut néanmoins encore de grandes inquiétudes, il parut incertain en ses résolutions, et, durant les agitations de son âme, il s'écriait quelquefois : "O ciel, faut-il perdre Ibrahim ?" Puis, se reprenant tout d'un coup : "Mais aussi, disait-il, puis-je me résoudre à perdre Ibrahim ?" Après cela, il s'assit sur des carreaux, et, s'étant caché le visage en s'appuyant sur une table comme pour mieux penser à ce qu'il voulait résoudre, Rustan demeura dans une peine étrange» (*Isabelle Grimaldi, princesse de Monaco*, p. 268-269). Dans ce cas-ci, ce n'est pas seulement l'évocation des carreaux qui sert à la composition de la sphère particulière, la table joue aussi un rôle important étant celle-là même «sur laquelle» on s'apitoie : «Isabelle et Justinian arrivèrent en la chambre de Soliman qu'ils trouvèrent encore appuyé sur une table et situé de façon qu'ils ne pouvaient lui voir le visage» (*ibid.*, p. 270-271). Nous reviendrons un peu plus loin sur l'intérêt associé à un tel objet du mobilier.

> apres qu'il fut sorty nous demeurasmes seules [...] Cependant nous n'estions pas en une liberté entiere : car quoy que nous ne sçeussions pas encore qu'Arianite eust trahy; il est tousjours vray qu'elle n'avoit nulle part à la confidence de la Princesse [...] Ainsi ce n'estoit que des yeux que la Princesse me faisoit connoistre, qu'en ce deplorable estat, elle se souvenoit d'Artamene. Elle passa tout ce jour qui estoit devenu la nuit pour nous, à se plaindre de son malheur, ou à prier les Dieux de le vouloir faire cesser. (II, 2, 404-405)

Si le regard de Mandane lancé à Martésie trahit son souvenir d'Artamène, il dissimule néanmoins une intériorité qui la captive au point que plus rien autour d'elle n'a d'importance. Son rapport à la réalité s'embrouille, ne pouvant distinguer le jour de la nuit. Sur son carreau, Mandane est totalement recueillie, comme dans une bulle hors-lieu et hors-temps. Le recours aux verbes «se plaindre» et «prier», tout en confirmant un processus d'intériorisation, achève de distancer Mandane de ses compagnes. Martésie, même, ne peut d'ailleurs pas approfondir ce qu'elle lit dans les yeux de la princesse. En fait, ce passage marque une lente progression concrétisant l'intégration au sein de la sphère particulière : d'abord, les prisonnières sont toutes sous le même pavillon, sur le grand tapis, puis chacune s'assoit sur son carreau (à partir duquel Mandane parle des yeux à Martésie sans être entendue par Arianite), enfin Mandane se lamente en elle-même (ultime lieu d'isolement), sur ce carreau qui symbolise à lui seul la sphère d'intériorité[133].

---

[133]Dans la *Clélie*, lorsqu'il perd sa fonction de sociabilité, le carreau sert également à inclure la figure féminine dans une sphère particulière. L'exemple de Valérie, qui vient d'apprendre la fausse nouvelle que son ancien amant Herminius (que chacun croit mort) était amoureux de Clélie, en est révélateur : «à peine Valérie fut-elle hors de la chambre de Flavie, que malgré qu'elle en eût, son visage fut tout couvert de larmes; si bien que n'osant pas aller dans les rues en cet état, ni retourner chez elle jusques à ce qu'elle se fût un peu remise, elle abaissa son voile, et obligea une fille qui servait Flavie, de lui ouvrir le cabinet de sa maîtresse, qui avait une porte dégagée [...]; de sorte que Valérie s'étant assise sur des carreaux, après avoir fermé la porte où elle était entrée, se vit en liberté de laisser couler ses larmes. [...] lorsque [...] Flavie entra dans son cabinet, après avoir su que Valérie y était, cette belle affligée changea de sentiments. Car voyant une personne qui lui avait juré mille et mille fois qu'Herminius serait éternellement fidèle, la colère devint plus forte que la douleur» (troisième partie, p. 161-162). Plus loin, lorsque Valérie doit quitter Flavie, elle procède à l'inverse de ce qu'elle a fait à l'arrivée : «lorsqu'il fallut qu'elle se résolût à s'en aller, elle se leva, et abaissant son voile pour cacher ses larmes, elle était déjà sur le haut de l'escalier toute prête à descendre» (p. 165). Le lit succède alors au carreau comme lieu de retraite :«elle s'en alla chez elle, où elle ne fut pas plutôt, que feignant de se trouver mal elle se mit au lit» (p. 165).

Dans *Le Grand Cyrus*, le siège de gazon est au jardin ce que le siège est à la chambre. À l'occasion, au bout d'une allée, à l'ombre d'un cabinet de verdure, reposant sur un siège de verdure, les amants procèdent à une introspection. Si l'allée mène vers la sphère particulière, le siège en devient matériellement le point d'ancrage. En fait, il propose au sujet scudérien un poste de repos au cœur d'un paysage cultivé. Dans le recueillement du cabinet de verdure, les figures féminines, principalement, peuvent même y adopter des poses libérées des contraintes imposées par un monde d'exposition continue[134]. Ce n'est qu'une fois assise qu'Amestris communique à Ménaste sa décision de punir Aglatidas qu'elle croit infidèle :

> elles allerent s'assoir dans un Cabinet de verdure. [...] Non, luy disoit [Menaste], il ne faut pas vous vanger sur vous mesme : & il faut qu'Aglatidas tout seul, porte la peine de son crime. [...] [547] Mais apres tout, luy dit Menaste, que pretendez vous faire? M'affliger de mon malheur, reprit elle : m'en pleindre eternellement; me repentir de ma foiblesse; tascher d'oublier Aglatidas, sans pouvoir peut-estre en venir à bout; & mener enfin la plus malheureuse vie, que personne ait jamais menée. (I, 3, 545/547)

En s'asseyant, les deux figures féminines dissocient leur voix du murmure public. Le siège, non évoqué quoique sous-entendu par l'action, représente le retranchement particulier du jardin.

La situation est similaire lorsqu'Amestris s'épanche auprès de Ménaste après avoir refusé de voir Aglatidas, venu à la campagne pour elle. Otane, que l'on croit mort, les rejoint, pulvérisant alors l'atmosphère d'intimité où elles baignaient :

> estant donc à demy couchée sur des Carreaux, & Menaste estant assise aupres d'elle, sans oser luy dire qu'elle devoit moderer son affliction, tant elle la voyoit excessive : elles entendirent quelque bruit dans la Court [...] dans

---

[134]Ainsi Amestris, se croyant seule, prend une pose de détente sur un siège de gazon, comme sur un lit : «je fus estrangement surpris de trouver dans un Cabinet de verdure, que je voulus traverser, pour aller au Parterre; la plus belle personne que je vy de ma vie [...]. Et en effet, comme il faisoit assez chaud, & qu'elle n'avoit qu'une de ses femmes avec elle; elle avoit osté un Crespe qui luy coupoit la gorge, qu'elle a admirablement belle : & ayant les bras assez descouverts, elle estoit negligemment couchée sur un siege de gazon : la teste appuyée sur les genoux de cette fille qui estoit aupres d'elle. Je ne la vy pas plustost que je m'arrestay : & dés le premier moment qu'elle m'aperçeut, elle se leva avec precipitation, & se fit remettre son Crespe. Nous rougismes tous deux à cét abord : mais ce fut sans doute, par des sentimens differens : la modestie faisant en elle, ce que l'amour fit en moy» (I, 3, 409).

l'Escalier; & un moment apres oyant ouvrir la porte de la Chambre avec assez d'impetuosité; Amestris vit entrer Otane. (IV, 2, 366)[135]

Auprès d'Amestris qui est étendue, presque affaissée sur les carreaux (comme dans un lit), Ménaste récolte les pleurs de l'affligée. Si la position assise coïncide avec l'expression d'une vive mélancolie[136], le fait que la figure féminine soit étendue la montre croulant sous le poids d'une douleur d'autant plus indomptable (d'où le qualificatif «excessif»).

La proximité accrue des personnages lorsqu'ils sont assis est significative. Ce n'est pas sans raison qu'ils choisissent à l'occasion de rapprocher leur siège d'un tel plutôt que d'un autre. Ce côte-à-côte indique habituellement une quelconque complicité. Évidemment, ce genre de rapprochement s'accompagne souvent d'un certain type d'entretien. Échangée à voix basse, l'entrevue relève alors du privé[137]. Artelinde, voulant faire croire à Cléonice qu'elle entretient une galanterie avec un amant secret (Ligdamis, en l'occurrence, l'amant de cette dernière), tente d'attiser la jalousie de sa «confidente», qui veut savoir s'il s'agit bien de Ligdamis :

---

[135]Une scène se rapproche de celle-ci, alors qu'Élismonde reçoit secrètement dans la chambre d'une amie Hortense, celui qu'elle aime, et ce, malgré l'interdiction formulée par Mélante : «Comme Élismonde parlait ainsi on entendit un grand bruit dans l'escalier, et un moment après on vit entrer Mélante dans la chambre de Cléontine, mais avec tant de fureur dans les yeux, que jamais nul autre homme n'a paru si irrité» (*Clélie. Histoire romaine*, quatrième partie, p. 213). Il va sans dire que les confidences amoureuses sont alors suspendues.

[136]Par exemple, Mandane s'effondre quand le roi d'Assirie lui interdit de recevoir quelque visiteur que ce soit, de peur que ne s'infiltre auprès d'elle un espion d'Artamène : «Pendant que ce Prince parloit ainsi, Mandane estoit si accablée de douleur, qu'elle ne l'entendit presque point : & elle se trouva mesme si foible, qu'elle fut contrainte de s'assoir sur des Quarreaux qui estoient aupres du Balcon : de sorte que le Roy d'Assirie voyoit qu'il ne la pouvoit fléchir, & qu'elle ne vouloit mesme plus luy parler; la quitta, apres luy avoir baisé la robe, sans qu'elle s'en aperçeust» (II, 2, 453-454).

[137]De la même manière, on peut parler à voix basse sur un lit. Pensons à Mandane, feignant la maladie pour éviter d'assister au sacrifice célébrant la mort supposée de Cyrus, qui la rejoint : «Cette feinte fournissant un pretexte à mon Maistre de la visiter [...] & la trouvant sur son lit, sans qu'il y eust personne aupres d'elle que ses femmes, qui ne pouvoient pas entendre ce qu'il disoit, se tenant par respect assez esloignées : Je viens Madame, luy dit-il en abaissant la voix, vous rendre grace de ce que vous n'estes pas venuë remercier les Dieux de la mort de Cyrus : & je viens vous demander aussi, jusques à quand vous voulez qu'il ignore, s'il doit vivre, ou s'il doit mourir?» (II, 1, 166-167) En plus de faire du lit un lieu particulier (où le sujet naît et meurt), l'extrait insiste sur le ton de voix utilisé.

> Pour achever de s'esclaircir tout à fait, Cleonice fut trouver Artelinde dans sa Chambre : où elle ne fut pas plustost, qu'elle la conjura de vouloir luy descouvrir entierement son cœur. (IV, 3, 453)
> Comme elles en estoient là, Ligdamis qui avoit enfin apris où estoit Cleonice, & qui l'y estoit venuë chercher, entra dans la Chambre : dés qu'il parut, Cleonice rougit, & Artelinde contrefaisant l'interdite, retira un peu son siege de Cleonice, comme si elle eust eu peur que Ligdamis eust remarqué qu'elle luy parloit bas. (IV, 3, 455)

Le siège est employé dans cet extrait comme un objet de tromperie. En déplaçant son siège, Artelinde rompt le rapport de proximité préalablement institué. Parce que les figures féminines disposent leur siège l'un près de l'autre, Ligdamis pourrait supposer qu'elles se dévoilent quelque secret en sourdine. Lorsque les sièges sont proches, les sujets semblent participer d'une même sphère particulière; lorsqu'ils sont éloignés, ils se retrouvent au cœur du lieu public. La nature des relations qui se dessinent entre les personnages peut ainsi être décryptée à travers leur gestuelle et leur positionnement les uns par rapport aux autres (qui se rallie à une manière déterminée de se révéler) : à voix haute, à voix basse.

3.1.2. À la lumière de...

Bien que peu présentes dans *Le Grand Cyrus*, les lampes accompagnent de manière originale le processus d'intériorisation[138]. À elles s'adjoignent les notions de clarté et de visibilité. De facture naturelle ou artificielle, elles aident le sujet à voir clair au cœur de l'obscurité, dans la profondeur... Pour cette raison, les lieux-cabinets sont quelquefois munis de lampes, près desquelles le sujet se perçoit mieux. Évidemment, rares sont les passages où la sphère particulière est éclairée d'une lumière de plein jour, forte et aveuglante. L'«intimité» demande plutôt une lumière

[138]Au XVII[e] siècle, Peter Thorton note qu'«[i]l n'existe encore que deux moyens d'éclairer une pièce une fois l'obscurité tombée : à l'aide de bougies, ou avec de simples lampes à huile, composées d'un réservoir en métal peu profond contenant l'huile et dans lequel baigne une mèche» (*L'Époque et son style*, p. 26).

quelque peu «obscure»[139], tamisée, rendant inopérante toute référence spatio-temporelle extérieure[140].

Irradiant tout un lieu, la lampe éclaire particulièrement ce qui se trouve directement sous elle ou à proximité. En fait, la lumière fait souvent rayonner ce qui se trouve au cœur d'une pièce. Dans cette optique, la description intérieure du tombeau de l'amante de Ménestée insiste sur la voûte où sont suspendues cent lampes de cristal :

> on voyoit au milieu, un Cercueil de Bois incorruptible, couvert de Lames d'or, d'un travail inestimable [...]. De plus, cent Lampes de Cristal, estant penduës au haut de la Voûte, avec ordre & proportion, faisoient voir agreablement [...] douze superbes Niches, dans lesquelles on voyoit douze Figures de Femmes, qui sembloient pleindre & pleurer la perte de celle pour qui ce Tombeau estoit eslevé. (VIII, 2, 312-313)

Au cœur du tombeau est exposé le cercueil, principal centre d'intérêt. Sa seule présence justifie l'atmosphère d'intériorité de ce lieu clos. Les lampes qui le surplombent ainsi que la voûte (qui produit un effet de circularité renvoyant à un point central[141]) reconduisent le regard sur lui seul. Elles éclairent ainsi ce qui singularise l'intériorité même de Ménestée. À l'image des figures de femmes (éclairées) qui pleurent la perte de la défunte, le deuil de l'amant se trouve «mis en lumière». En fait, nous pouvons même voir dans cette mise en scène du décor la représentation symbolique du cœur de l'amant car, comme le précise Georges Poulet, «[c]ette mode de représenter l'activité amoureuse sous la forme d'un cercle mobile

---

[139]Nous reviendrons sur cet oxymore ultérieurement, alors qu'il sera question de l'opposition clair/obscur, jour/nuit. Pour l'instant, nous nous intéressons à la lumière artificielle des lieux-cabinets.

[140]Le fait, par exemple, que le lieu des oracles où se rendent Mandane et le roi d'Assirie soit éclairé exclusivement par une lampe renvoie à cette idée de suppression des références extérieures : «Comme l'on sort de ce lieu là, l'on entre dans un autre encore plus petit; dans lequel il n'y a qu'un Lit de parade tout couvert d'or, & une Table de mesme metal, avec une grande Lampe d'or, qui est tousjours allumée : ce lieu là n'estant ouvert de nulle part que la porte : qui estant engagées dans un autre lieu, ne l'esclaire point du tout» (II, 2, 472). La lumière, artificielle, est intérieure, voire intériorisée, sans rapport direct avec l'extérieur. La temporalité perd son importance au profit d'une individualité voulant être éclairée, peu importe le moment du jour.

[141]L'architecture pyramidale du tombeau («Base de la Pyramide» [VIII, 2, 312]) accentue aussi cet effet : un centre situé sous le sommet, lui-même caché par une voûte.

autour d'un centre fixe, était d'ailleurs [...] commune dès l'époque de la Renaissance[142]». Ainsi, ce centre qu'illuminent les lampes suspendues en arcade n'est pas tant le cercueil lui-même que le cœur de Ménestée[143] : «cét Amant affligé, qui dés qu'il fut dans ce Tombeau, fut si absolument possedé de sa douleur : que sans regarder presques ny Cyrus, ny Mandane, ny ceux qui les accompagnoient, il se mit à regarder fixement ce Cercueil, soûpirant de temps en temps, avec une amertume au cœur inconcevable» (VIII, 2, 313-314).

Si l'évocation de la lampe suggère l'idée de clarté intérieure (du lieu et du sujet), elle permet fréquemment la mise à nu d'une vérité singulière, de prime abord indéchiffrable, pour les personnages scudériens. Les effets surnaturels lumineux et prémonitoires ou les «apparitions», par exemple, surgissant dans des lieux particuliers servent à définir la nature d'un sujet. Pensons au cas de Mandane, future mère de Cyrus, soudainement auréolée de lumière lorsqu'Astiage, son père, la visite dans son cabinet. Les mages viennent d'interpréter un de ses songes, lui disant que le fils prochain de Mandane allait un jour usurper son trône :

> [E]stant un soir dans son Cabinet, qui estoit esclairé de plusieurs lampes de Cristal; on luy [à Mandane] vint dire que le Roy son Pere la venoit voir [...]. Mais à peine estoit il entré dans ce Cabinet, que toutes ces lampes s'esteignirent d'elles mesmes : à la reserve d'une qui estoit droit sur la teste de Mandane : & qui sembla redoubler sa lumiere, de toute celle que les autres avoient perduë. Astiage plus troublé de ce dernier Prodige, qu'il ne l'avoit esté de ses songes; consulta de nouveau les Mages : qui luy dirent que sans doute cela estoit une marque asseurée, que toute domination cesseroit; & seroit confonduë dans celle qu'un fils de Mandane devoit avoir. (I, 2, 113-114)[144]

---

[142]Georges Poulet, *La Métamorphose du cercle*, p. 14.

[143]Les personnages pénètrent dans le tombeau à la suite de Ménestée. La progression des individus allant d'«un superbe Portique [...] dans la Base de la Pyramide» jusqu'au cercueil conduit vers un intérieur construit qui renvoie étroitement à l'état d'esprit de Ménestée, lequel a institué le mouvement vers l'intérieur de ce lieu par rapport auquel il se définit (VIII, 2, 312-313). Voir le propos d'Anne-Élisabeth Spica (*Savoir peindre en littérature*, p. 442) qui met l'accent sur le tombeau comme topographie de la passion.

[144]Marie-Thérèse Hipp, dans son ouvrage *Mythes et réalités*, confirme ainsi l'importance des astres avant le Siècle des lumières : «En dépit de "la révolution mécaniste du XVII[e] siècle" qui a partiellement dépouillé les astres de leur "immutabilité transcendante", le déterminisme astral ne se

Si les quelques rares éléments de mobilier mentionnés dans *Le Grand Cyrus* y jouent un rôle particulier, les lampes de cristal, exclusivement mises en évidence, servent d'une part à confirmer les inquiétudes d'Astiage et, d'autre part, à singulariser symboliquement le mystère qui entoure Mandane.

C'est dans un endroit où seules quelques lampes sont allumées que le sujet s'entretient, rédige ses lettres, fait ses aveux, se dérobe à la vue d'autrui. De la même façon qu'il se soustrait au regard des autres, la lumière près de laquelle il s'installe n'éclaire que lui. La lumière peut ainsi marquer un écart entre deux sphères. En fait, si Parthénie au fond de son cabinet se dissimule à la vue de Timante, elle se voit bien elle-même :

> Timante se rendit à la Fenestre du Cabinet de la Chambre basse, où Parthenie estoit, sur le pretexte d'avoir à escrire. Mais afin que Parthenie ne fust pas obligée d'avoir un Voile si espais pour la cacher, ce Cabinet n'estoit esclairé que par deux petites Lampes de Cristal, qui estoient disposées de telle sorte, que la lumiere ne s'estendoit pas jusques à la Fenestre, parce qu'elles estoient à un endroit où il y avoit une Corniche fort avancée, qui portoit ombre jusques là : si bien que lors que Timante arriva, il ne vit pas mieux Parthenie que le jour auparavant. (VI, 1, 199)

---

sépare guère du déterminisme géographique, et c'est le plus souvent à l'influence magique des étoiles que sont imputées les vicissitudes humaines. [...] le plus souvent les songes, les oracles, les présages ne sont reconnus comme tels qu'après l'accomplissement des événements qu'ils annonçaient; en raison de l'ambiguïté des signes que l'homme ne peut *connaître* par avance son destin, il ne peut que le *reconnaître* dans la suite, lorsque le temps a levé toutes les incertitudes» (p. 96-97). D'ailleurs, dans ce même esprit, Alain Faudemay insiste sur le fait que la forme oraculaire/prémonitoire possède un sens littéral et un sens caché qui ne s'éclaire qu'ultérieurement : «Dans une perspective mythologique, l'enveloppe mensongère, ou le sens littéral, protège le noyau de vérité que l'accomplissement fera resplendir : épreuve pour l'homme, apocalypse de la volonté divine, à laquelle l'homme chercherait en vain à échapper» (*Le Clair et l'obscur à l'âge classique*, Genève, Éditions Slatkine, 2001, «Travaux des universités suisses», p. 205).

Dans le cas de Cyrus, il est lui aussi éclairé par des lampes de manière étonnante à la fin du roman (X, 3, 836) : «ces prodiges qui signifient que Cyrus doit être "seul Souverain de toute l'Asie" [X, 3, 841], forment comme un diptyque qui encadre tout le roman. En effet au tome X, pendant le sacrifice d'action de grâces de Ciaxare pour les victoires de Cyrus et pour la libération de sa fille Mandane, à nouveau les lampes s'éteignent, sauf pour celle qui est au-dessus de la tête de Cyrus, qui en semble d'autant plus brillant [X, 3, 887]. Les dieux ne sont apaisés que quand Cyrus est couronné roi des Mèdes, des Perses, et de toute l'Asie» (Sherrie L. Saive-Hawkins, «L'imagerie de la lumière et des ténèbres dans le *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry», p. 28).

La palissade au travers de laquelle Timante n'a pu apercevoir celle qui chantait, lors de leur première rencontre, est ici remplacée par cette lumière qui se meurt dans une ombre. Alors que Parthénie est éclairée dans son cabinet, elle se fond dans le décor aux yeux de l'observateur extérieur. Du côté de l'obscurité, il ne peut découvrir qui est Parthénie, toujours drapée d'un voile de mystère. Pourtant, tandis que la fenêtre sépare l'intérieur clair de l'extérieur sombre, la faible lumière artificielle devenant ombre au dehors — qui rappelle l'ignorance dans laquelle est maintenu Timante quant à l'identité de celle dont il est amoureux — laisse deviner un rapprochement entre les deux sujets : «[il] y eust desja dans le cœur de Timante, la plus violente inclination, qui sera jamais pour aimer Parthenie; [il] y eust aussi dans celuy de Parthenie, une tres forte disposition à aimer Timante» (VI, 1, 203-204). La modulation de cette intensité lumineuse témoigne de l'émergence de sentiments qui, de chaque côté de la fenêtre, fusionneront quand obscurité et lumière se confondront au sein d'une même sphère particulière.

3.1.3. Mettre sur la table

À travers ce qu'ils procurent, les lieux-cabinets servent à des activités comme la lecture ou l'écriture[145]. À cet égard, la table s'impose dans le décor comme une composante-clé. Sur elle sont tracés certains aveux confidentiels, sont ouvertes quelques tablettes personnelles, sont étalés des objets-talismans. Dans ses tiroirs sont cachées des poésies, des lettres secrètes[146].

---

[145]Comme le rappelle Noémi Hepp, pour la Marquise de Rambouillet comme pour ses compères du siècle, «[l]es alcôves et quelquefois les cabinets [...] invitent à causer en tête-à-tête ou en tout petit groupe avec des amis choisis; les cabinets souvent et les oratoires toujours [...] rappellent le prix de la lecture, de la réflexion solitaire et de la prière» («Dames en leur hôtel : promenade littéraire», p. 69).

[146]En elle-même, la lettre comporte une fonction «privée», « [l]'épistolaire fait naître une intimité à distance» (Henri Lafon, «De près, de loin : à propos de la distance», dans *Locus in fabula*, p. 18). Voir aussi à ce sujet le texte de Mireille Gérard «Art épistolaire et art de la conversation», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n° 6, novembre-décembre 1978, p. 958-976.

Très souvent, la table se présente elle-même comme un lieu-refuge, véritable réduit de solitude[147]. Près d'elle, les personnages scudériens s'assoient pour rêvasser, contempler de petits «riens» qui malgré tout éveillent de grands souvenirs, écrire, lire et relire silencieusement[148]; sur elle, ils s'appuient. Dans le cabinet, la table est un «endroit» en lui-même stratégique; en témoigne le passage où Feraulas annonce à Mandane la mort de Cyrus et lui remet une lettre de sa main :

> qu'il entre donc, dit elle, dans mon Cabinet [...] Artamene n'est plus. Voicy (luy dis-[68] je, en luy presentant la Lettre que mon Maistre luy avoit escrite) [...]. A ces mots, la Princesse ne pût retenir ses larmes non plus que moy : elle s'assit aupres d'une Table où il y avoit de la lumiere : & elle s'y plaça de façon, que je ne luy voyois point le visage, parce qu'elle vouloit me cacher ses pleurs [...]. la Princesse apres avoir essuyé les larmes qu'elle ne pouvoit retenir, se mit à lire ce que mon Maistre luy mandoit [...] [70] Tant que la lecture de cette Lettre dura, les larmes de la Princesse redoublerent de telle sorte, qu'elle fut contrainte de l'interrompre à diverses fois. (II, 1, 67-70)

Près de la table, unique pièce du mobilier mentionnée, Mandane s'assoit pour lire la lettre d'Artamène, tout en essayant de cacher sa douleur à Feraulas. Au moment où elle se détourne afin de ne pas faire voir son visage, la sphère particulière se rétrécit

---

[147]Dans *Clélie*, nous retrouvons un passage intéressant qui fait concrètement de la table elle-même une sphère particulière. Sur elle sont tracés certains mots, à l'instar de tablettes livrant un message secret : «[Thémiste] eût bien voulu, s'il eût pu, arracher ces précieux caractères de la table [écrits par sa maîtresse] où ils étaient tracés; il n'osait pourtant les baiser dans le transport de sa passion, de peur de les effacer, et il ne savait presque ce qu'il faisait tant le plaisir avait agité son esprit» (Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 364-365). La table se donne ici comme le dépositaire d'une intériorité. Pas étonnant que Lindamire, «s'étant souvenue en s'éveillant, qu'elle avait écrit des vers sur la table de ce cabinet, et qu'elle ne les avait point effacés, en eut une si grande inquiétude, qu'elle se leva en diligence» (p. 365). Entre-temps, Thémiste a aussi inscrit un message directement sur la table à l'attention de Lindamire : «il rêva un quart d'heure, et prenant un crayon que Lindamire avait laissé sur la table, où elle avait écrit les huit vers que je viens de vous citer, il écrivit au-dessous ceux que je m'en vais vous dire» (p. 364). Lorsque Lindamire s'en aperçoit, elle «rougit, et eut une douleur étrange de connaître par là qu'il fallait que quelqu'un fût entré dans ce cabinet, et que par conséquent il fallait que ses vers eussent été vus. [...] Elle eut pourtant quelque légère confusion de ce qu[e Thémiste] avait vu les vers qu'elle avait faits pour lui, parce qu'elle voulait quelquefois lui cacher une partie de sa tendresse» (p. 365).

[148]La relecture constitue un moyen de faire baigner le sujet dans une atmosphère particulière, intérieure : «[Isabelle] était alors dans son cabinet où elle s'était enfermée tout le jour pour relire toutes les lettres qu'elle avait de Justinian. Elle eut donc quelque dépit d'être interrompue dans une occupation qui faisait tout ensemble et ses plaisirs et ses douleurs» (*Isabelle Grimaldi, princesse de Monaco*, p. 90).

concrètement du cabinet à la table[149]. En quelque sorte seule avec elle-même, Mandane entreprend la lecture de la lettre. Si «le retrait [de l'épistolier] permet l'intimité avec [la] destinataire[150]», l'apparente distanciation de celle-ci face au messager lui permet d'entrer dans le cœur d'Artamène, dévoilé dans la lettre envoyée. Si ce dernier se dévoile comme amant dans sa lettre, Mandane laisse voir, près de sa table, la profondeur des sentiments réciproques qu'elle ressent pour lui. Écriture et lecture deviennent ainsi deux moyens de révéler silencieusement une intériorité cachée, tandis que la table constitue le pivot de cette mise à nu, éclairée par une lumière enveloppante.

Lieu de l'étalement, la table se voit souvent recouverte de lettres, lorsqu'elles ne sont ni privées ni secrètes. Celles-ci sont plutôt soigneusement rangées au fond d'un tiroir[151], lequel entasse aussi des objets choisis qui revêtent aux yeux de leur propriétaire une valeur spéciale et irremplaçable. Otane, en venant jeter sous les yeux

---

[149]Nous pourrions également mettre l'accent sur la présence de la lumière, qui elle-même contribue à envelopper Mandane dans un halo lumineux semblant l'isoler de tout ce qui se trouve éloigné. Françoise Siguret considère d'ailleurs que «[l]a lumière artificielle d'une chandelle, source proche, est assimilable à un point qui est le sommet d'un cône lumineux» (*L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, «Théorie et critique à l'âge classique», p. 64). Ceci rejoint alors notre propos au sujet de la structure pyramidale/conique (notamment lorsqu'il a été question du tombeau de l'amante de Ménestée) qui oriente le regard vers un point-centre, ici Mandane. Pour une étude plus approfondie sur l'image de la chandelle, laquelle est porteuse d'intimité, on se reportera à l'ouvrage de Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1975.

[150]Alain Montandon, «Un espace pour soi : solitude et écriture épistolaire», dans *Solitude. Écriture et représentation*, p. 162.

[151]Dans un tiroir entrouvert, à l'instar du coffre, c'est le secret, le caché qui y est contenu. Artelinde, voulant faire croire à Cléonice à une liaison secrète avec son amant, Ligdamis, ne saurait mieux faire qu'en mettant bien en vue dans un tiroir des lettres qui susciteront sa curiosité : «[Artelinde] mit sur sa Table un Tiroir ouvert, où il y avoit diverses choses : & entre plusieurs Tablettes, il y avoit droit au dessus une Lettre où il y avoit à la subscription, *Ligdamis à la belle Artelinde*. Cependant cette malicieuse Personne s'estoit retirée dans son Cabinet : s'imaginant avec beaucoup de vray-semblance, que Cleonice reconnoistroit cette escriture, & prendroit peut-estre cette Lettre. Et en effet, elle ne se trompa pas : Car Cleonice ne fut pas plustost dans la Chambre, que voyant ce Tiroir sur la Table, elle s'en aprocha [...] elle n'eust pas plustot jetté les yeux dessus : qu'elle reconnut le caractere de Ligdamis : elle ne l'eut pas plustost reconnu, qu'elle prit la Lettre : & elle ne l'eust pas plustost prise, qu'entendant venir Artelinde, qui l'avoit regardée faire par la porte de son Cabinet, elle la cacha : & fit semblant de broüiller tout ce qui estoit dans ce Tiroir, disant qu'elle cherchoit seulement des Vers, ne voulant pas voir ses Lettres» (IV, 3, 446). La lettre symbolise un lien particulier à autrui (espace scripturaire où une intériorité se dévoile au profit d'une autre).

d'Amestris les lettres qu'elle a reçues d'Aglatidas, expose au grand jour l'amour qu'elle nourrit encore pour son ancien amant :

> vous me devez avoir quelque obligation, de vous rapporter si promptement ce que vous avez sans doute oublié à Ecbatane : & en disant cela, il luy jetta sur la Table, auprés de laquelle elle estoit, toutes les lettres d'Aglatidas. Je vous laisse à penser ce que cette veuë fit dans le cœur d'Amestris. (IV, 2, 268-269)

Sur la table donc, se répandent des biens ayant une signification particulière pour les personnages scudériens. Là encore, le texte ne les décrit pas précisément, leur seule mention servant à distinguer leur possesseur. Ainsi, sur la table dans la chambre d'Artamène, il n'est pas étonnant de voir le portrait de Mandane, «précieux talisman[152]», et son écharpe, objet-fétiche, «objet-signe révéré en l'absence de son référent[153]» :

> [Artamène] s'estoit mis dans sa chambre pour redonner quelque quietude à son esprit, à regarder seul dans son cabinet, les seules choses qui luy restoient de sa chere Princesse, c'est à dire son Portrait[154], & cette belle & magnifique Escharpe qu'elle luy avoit autrefois refusée [...] Mazare entra [...]. Mais il n'eut pas fait deux pas dans ce Cabinet, qu'il vit sur la Table le Portrait de Mandane, & cette Escharpe qu'il avoit remise entre les mains d'Artamene, dont la veuë remist si fort dans son imagination, l'injustice qu'il avoit euë pour cette Princesse, en la trahissant comme il avoit fait pour l'enlever, qu'il ne pût s'empescher de donner des marques du trouble interieur de son ame. (VII, 1, 83)

---

[152]Maurice Magendie, dans *La Politesse mondaine*, volume 2, p. 641.

[153]*Rhétorique du corps*, Ph. Dubois et Yves Winkin (dir.), Bruxelles, De Bœck, 1988, p. 167.

[154]«Objet de culte, le portrait est d'abord un objet relativement récent dans l'histoire : on considère que le genre du portrait pictural est né à la fin du Moyen Âge et s'est développé au début des temps modernes. Tout comme l'"invention" de la perspective à la même époque, ils marquent le passage d'un art allégorique et mystique à un art plus volontiers incarné, et inaugurent ainsi la voie de la naissance de l'individu. [...] Au plan symbolique le portrait place d'ailleurs le sujet humain à la position qu'occupait traditionnellement le sujet religieux : il représente ainsi l'homme, ou la femme, là où auparavant on représentait un dieu. La représentation picturale de la femme aimée apparaît ainsi comme une forme d'idéalisation [...] à laquelle nous ne sommes plus guère sensibles aujourd'hui où les moyens de représentation sont décuplés et accessibles à tous. [...] le portrait valorise jusqu'à l'excès, il réifie cependant l'être qu'il dépeint. L'image, métaphore de l'être, devient du coup objet de convoitise et enjeu de luttes» (Nathalie Grande, *Stratégies de romancières*, p. 170-171).

Sur la table sont en quelque sorte extériorisées les pensées d'Artamène, configurées par ces objets sacralisés, empreints du souvenir de sa maîtresse qu'il croit décédée. En posant ses yeux sur la table et les objets qu'elle expose au grand jour, l'agitation d'Artamène se modère, comme si son corps, son esprit et son cœur, à travers eux, se rapprochaient symboliquement de la disparue et la «possédaient». Au contraire, lorsque Mazare entre dans le cabinet de son rival et voit ces artefacts, le trouble le gagne et lui remet en mémoire de douloureux souvenirs :

> il sentit une agitation si forte dans son cœur, que ne se sentant pas l'ame aussi ferme qu'il l'avoit pensé, il referma la Boiste où [le portrait de Mandane] estoit, avec precipitation [...] je suis plus foible que je ne pensois : & je ne dois pas encore respondre si hardiment de mes sentimens. (VII, 1, 85-86)

La table, sur laquelle sont déposés le portrait et l'écharpe de la maîtresse, rappelle dans une certaine mesure l'image du cercueil, dont les amants ne peuvent détacher leur regard. Pourtant, en prenant la boîte, en l'ouvrant et en la refermant, Mazare contemple moins le portrait même de Mandane qu'il ne prend conscience des sentiments qu'il suscite toujours en lui (suivant un rapport métonymique).

Tandis que dans certaines situations la table sert l'exploration intérieure et la révélation, il appert qu'en d'autres circonstances elle répond à une stratégie de dissimulation. Les personnages recourent alors aux tiroirs pour faire disparaître des objets (principalement des lettres) qui trahiraient ce qu'ils sont[155]. Occasionnellement, ce sont des poésies que les sujets y classent pour que personne ne viole ce «discours de leur âme», à l'instar de Sapho qui s'empresse d'enfouir dans un tiroir ses vers amoureux, secrètement dédiés à son amant Phaon, au moment où pénètre la compagnie venue visiter son cabinet :

> Phaon [...] entrant [dans le cabinet de Sapho] comme les autres, prit garde que Sapho ayant veû des Tablettes sur sa table en avoit rougy : & s'estoit hastée de les mettre diligemment dans un Tiroir à demy ouvert, qu'elle ne pût mesme refermer tout à fait, parce qu'elle le fit avec trop de precipitation [...].

---

[155]Gaston Bachelard souligne à cet effet que «[l]'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces "objets" et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils sont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité» (*La Poétique de l'espace*, p. 83).

> Si bien que Phaon qui avoit tousjours dans l'esprit sa bizarre jalousie, eut une envie estrange de voir les Tablettes, que Sapho avoit serrées, si diligemment : & qui l'avoient fait rougir. [...] il tira le Tiroir tout doucement, prit les Tablettes que Sapho y avoit mises, & le remit comme il estoit auparavant [...] Mais à peine eut il ouvert ces Tablettes, qu'il vit qu'il y avoit des Vers escrits dedans : & des Vers escrits de la main de Sapho. (X, 2, 470-472)

Bien que Sapho laisse la compagnie franchir la porte de son cabinet, elle n'en autorise pas pour autant ses visiteurs à cerner ses secrets, qu'elle prend grand soin de cacher au fond du tiroir de sa table (au fond de son cœur). La sphère particulière se resserre donc du cabinet à la table, puis au tiroir (voire jusqu'aux vers eux-mêmes). Pareil au cabinet qui intéresse la compagnie, le tiroir stimule alors la curiosité. En le laissant entrouvert par mégarde, Sapho semble donner libre accès à ce qui se trouve à l'intérieur. En voyant Sapho y glisser hâtivement des documents, le jaloux profite d'un moment où personne ne le regarde pour l'ouvrir et s'en emparer. En ouvrant ce tiroir pour piller ce qu'il contient, Phaon ouvre «symboliquement» le cœur de sa maîtresse qui se devoile à travers ses poésies.

3.1.4. Au creux du lit

Dans *Le Grand Cyrus*, le lit se présente, à l'instar de la table, comme un «lieu-cabinet» au creux duquel les personnages scudériens peuvent se blottir[156], justifiant cette solitude par différentes raisons qui maquillent leur besoin d'isolement[157]. Les

---

[156]Dans son étude *La Naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens. XVII^e - XVIII^e siècles*, Annick Pardailhé-Galabrun a mis en lumière, en plus de ses fonctions familiale et conjugale, la valeur privée associée au lit au XVII^e siècle : «Véritable maison dans la maison, le lit constitue, avec la cheminée, l'un des deux pôles essentiels du foyer. Espace clos de rideaux le plus souvent, il est, non seulement le refuge du sommeil et du repos, mais aussi un rempart contre le froid [...] Refuge également de l'intimité conjugale [...] le lit est le lieu des naissances et des décès» (p. 275-276). « Forteresse aussi contre les regards indiscrets, grâce à la présence de ces rideaux lourds et épais qui composent le tour de lit. Refuge de sécurité, giron tiède et douillet où il fait bon rêver, l'espace clos du lit n'est-il pas, en quelque sorte, le saint des saints au cœur de la maison; image, selon Gaston Bachelard, d'un grand berceau, d'un univers maternel» (p. 277).

[157]L'état de «santé» constitue d'ailleurs un motif récurrent auquel recourent les mélancoliques pour rester au lit. Prenons Arpalice qui, affligée du retour de Ménécrate, celui qu'elle doit épouser mais qu'elle déteste, garde le lit : «Le deplaisir la fit malade : de sorte que moitié chagrin, moitié maladie, elle garda le Lict le jour suivant, que je passay tout entier aupres d'elle» (VI, 3, 672-673). Lucrèce, dans *Clélie*, en use également : «elle s'était fait rendre le billet de Brutus, pour mettre sa vie en sûreté; elle avait même senti quelque douceur de s'être trouvée mal, et d'être encore au même état,

figures féminines principalement y trouvent un lieu de réconfort qui leur est plus facilement accessible[158].

Si, sur la scène publique, l'atmosphère d'effervescence irradie les personnages du *Grand Cyrus*, dans la chambre désertée, au creux du lit, l'activité ralentit, s'apaise, s'intériorise[159]. Lorsque les figures féminines abaissent les rideaux entourant leur lit pour construire une «unité [close] incluse dans une autre pièce[160]»,

---

parce que les maux du corps étaient un prétexte pour cacher ceux de l'esprit» (deuxième partie, p. 206). Le cas de Lindamire n'est pas différent : «croyant alors tout de bon qu'elle était cause du danger où était Thémiste, en eut une affliction si sensible, qu'elle fut contrainte de garder la chambre, et de feindre de se trouver mal, pour pouvoir cacher sa douleur» (*ibid.*, troisième partie, p. 349).

[158]Informée de l'arrestation de son amant par le roi de Pont, Araminte, dévastée, se réfugie dans son lit sous quelque faux prétexte : «Imaginez vous donc [...] quelle nuit elle passa [...] ayant dit à ses Femmes qu'elle se trouvoit mal, elle se mit au lict : & je leur dis que je ne la quitterois point, afin qu'elles ne l'importunassent pas : comme en effet je demeuray aupres d'elle, pour tascher de la consoler. Je ne pûs toutefois en venir à bout» (III, 2, 467). Incapable de maîtriser son chagrin, Araminte se retire dans son lit, en présence de sa seule confidente.

[159]D'une part, il ne faut pas oublier que le lit au XVII[e] siècle est un lieu de rencontres mondaines. Les femmes y reçoivent, couchées, un peu comme se présente Élismonde dans *Clélie* : «Elle était donc habillée de blanc ce jour-là; ses beaux cheveux paraissaient négligemment au-dessous d'une espèce de petit voile de gaze blanche [...] elle était couchée sur son lit, et nonchalamment appuyée sur des carreaux noirs à houppes d'argent, mais d'une manière si aimable, que si on voulait peindre Diane, lorsque après avoir été à la chasse avec ses nymphes, elle se repose sur un lit de gazon au pied d'un arbre, il faudrait la représenter ainsi. [...] son lit était couvert d'un grand pavillon de gaze noire, dont les coins étant retroussés avec des cordons d'argent, pendaient confusément à l'entour d'elle» (quatrième partie, p. 114). De telles descriptions ne figurent pas dans *Le Grand Cyrus*. D'autre part, n'oublions pas que le lit constitue un lieu de famille alors que plusieurs membres d'une même famille pouvaient se regrouper dans un seul (voir le livre de Jean Louis Flandrin, *Famille : parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, p. 97-101). Le lit s'inscrit également comme lieu royal, alors que le lever et le coucher du roi constituent des événements publics réservés aux privilégiés : «these rituals serve no end other than the control of some nobles, on the other hand, and the continuous glorification of the king on the other» (Adelheid Rundholz-Weihe, *The Problem of Knowledge and Narrative Strategy :* Le Discours de la méthode, L'Astrée, Clélie, La Princesse de Clèves, thèse de doctorat, Washington, Washington University, Department of Romance Languages and Literatures, 1994, p. 7). Pour assister au lever et au coucher du roi, les gens (ayant des charges qui leur en donnaient le droit) devaient avoir des brevets (voir Claude Aragonnès, *Madeleine de Scudéry, Reine du Tendre*, p. 213). Maurice Rheims écrit que «[c]hez les princes le lit est le siège du lever et du coucher du roi, il est également l'endroit où la reine accouche en public; c'est sur lui que reposera la dépouille du roi défunt; il va devenir, comme en témoignent Mémoires et romans, un lieu de rendez-vous galants que l'on ferme aux regards des importuns, avant d'être le lieu des rendez-vous littéraires et mondains : on y déclame des textes, on y fait de la musique» («Histoire du mobilier», dans *Histoire des mœurs*, tome 1 (volume 2), p. 1099-1100). Toutefois, nous ne mettrons ici en lumière que ce qui lui confère une valeur privée.

[160]Monique Eleb-Vidal et Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée*, p. 24.

elles se ferment aux autres en s'ouvrant à elles-mêmes. Au cœur de cette étroite sphère particulière ne pénètrent que les confidents désignés, telle Stésilée qui écoute Cléobuline, sur son lit, lui avouer une passion pour Myrinthe dont elle rougit :

> [Cléobuline] se resolut de luy descharger son cœur : ne luy estant pas possible de renfermer dans son ame, tous les sentimens que luy donnoit l'amour qu'elle avoit pour la gloire; celle qu'elle avoit pour Myrinthe; & la jalousie que luy donnoit Philimene. Mais comme elle avoit une honte estrange de sa foiblesse, elle abaissa un grand Pavillon de Drap d'or, sous lequel estoit le Lit sur quoy elle estoit à demy couchée, afin que la lumiere ne luy donnant point au visage, l'obscurité favorisast le dessein qu'elle avoit de dire à Stesilée, une partie de [ses] maux. (VII, 2, 447-448)

Cet extrait reporte l'attention vers le lit, sphère particulière substituée à la chambre, pas même évoquée. Profitant d'une ambiance d'intériorité lentement précisée, Cléobuline ouvre son cœur.

Le fait pour une figure féminine de rester au lit suscite le questionnement : est-ce le signe d'un mauvais état de santé ou est-ce une façon de s'assurer d'être seule quelques instants ? Personne n'est totalement dupe. Dans cette perspective, Martésie ne peut être certaine de pouvoir correctement expliquer le choix de Mandane de ne pas assister au prodigieux retour d'Artamène[161]. Seule la princesse connaît le motif de sa retraite. Protégée des indiscrets au creux de son lit, Mandane explore ses sentiments véritables, diamétralement opposés à ceux qu'elle affiche sur la scène publique :

> je ne joüis point du tout de cette felicité aparente, dont je parois environnée de toutes parts, à ceux qui ne connoissent pas le fonds de mon cœur. [...] je n'aprehende guere moins la veuë d'Artamene, que j'ay desiré sa vie. Car sçachez, luy dit elle en changeant de couleur, que j'ayme la gloire, preferablement à toutes choses; mais que je ne hais pas aussi assez Artamene, pour me pouvoir priver de sa conversation sans repugnance. (II, 1, 107)

Mandane tait des secrets que nul ne peut deviner. Elle trouve dans son lit la liberté d'«être» sans faux-semblant auprès de Martésie, malgré le combat qui la déchire...

---

[161]«Voyant qu'il n'y avoit personne aupres d'elle, & qu'elle pouvoit luy parler en liberté : Me permettez vous, Madame, luy dit elle, de vous demander si ce n'est qu'une simple incommodité, qui vous a fait mettre au lict; ou s'il vous est arrivé quelque malheur que j'ignore; & qui trouble la satisfaction que vous devez avoir» (II, 1, 106) ?

> (puis qu'il faut vous descouvrir le fond de mon ame) sçachez que [...] sa mort a fait naistre mon amitié, pour ne pas nommer autrement, une affection toute pure : jugez donc si apres avoir abandonné mon ame à une passion toute innocente, il me sera bien aisé de la combattre & de la vaincre [...] mes sentimens sont esloignez de la haine! & qu'Artamene seroit heureux, si je l'aimois un peu moins! (II, 2, 108-109)

Le «fond de [cette] âme [chavirée]» explique ce que Martésie avait perçu dans le regard de Mandane lorsqu'elle s'était approchée de son lit («[Martesie] avoit veû tant de joye dans ses yeux : ne pouvoit assez s'estonner, de remarquer le trouble de son ame» (II, 1, 106)). Dans le particulier du lit-cabinet, transparaît un discours de l'âme qui trahit une vérité intérieure imperceptible sur la scène publique[162].

Les confidentes ne sont pas les seules à rejoindre les figures féminines reposant sur un lit; les amants sont également du nombre[163]. À proximité du lit de leur maîtresse, par exemple, il n'y a plus raison de réprimer des sentiments trop longtemps tus[164]. C'est près du lit où est assise Alcionide que Thrasibule l'implore de lui

---

[162]Dans *Isabelle Grimaldi*, nous retrouvons un cas exceptionnel où le personnage masculin fait du lit un lieu-alibi pour se retirer dans son cabinet. Il s'agit de Justinian après sa rencontre avec Isabelle, subjugué par ses charmes : «l'heure de la retraite étant arrivée, je m'en retournai à Gênes, mais si irrité et si mélancolique que, pour cacher mes inquiétudes à mon père, je me résolus de ne le voir point de tout le soir. Je me retirai donc à ma chambre aussitôt que je fus arrivé et j'ordonnai à mes gens de dire que m'étant trouvé un peu mal, je m'étais mis au lit, leur ayant commandé expressément de ne point faire de bruit. Après cela, j'entrai dans mon cabinet, où je ne fus pas si tôt seul que le portrait d'Isabelle me revint devant les yeux : mon imagination me la figura si parfaitement que je pensai croire que cette adorable fantôme se présentait à moi par les forces de quelque charme [...]. "Quoi, disait-je en moi-même, je pourrois aimer mon ennemie ? [...] Non, non, je suis plus sensible à l'honneur qu'à ma passion, et, quelque charmante que soit Isabelle, la gloire l'est encore davantage!" comme cette résolution me sembla assez bien affermie dans mon esprit, j'appelai un valet de chambre [...], et, me laissant déshabiller sans savoir ce que je faisais, je me mis au lit» (p. 49-50).

[163]Nous avons le cas d'Arpalice qui, surprise par l'arrivée de Thrasimède dans la chambre de Candiope, se réfugie sur le lit, souhaitant ainsi lui cacher sa passion : «Je pressay donc un jour Arpalice (qui m'estoit venuë voir parce que je me trouvois mal) de vouloir effectivement parler à Thrasimede : non seulement comme à un homme dont elle croyoit estre aimée, mais encore comme voulant bien qu'il creust qu'elle ne le haïssoit pas» (VI, 3, 700-701). Durant ce temps, Thrasimède arrive, au grand étonnement d'Arpalice, croyant que son amie a préparé cette entrevue : «je la fis r'asseoir : il est vray qu'elle voulut estre sur mon Lict, afin d'estre moins en veuë : & elle s'y cacha si bien, que tout autre que Thrasimede ne l'eust peu connoistre en entrant» (VI, 3, 703-704).

[164]La *Clélie* présente un phénomène nouveau : la «superposition» des sphères particulières. Lorsqu'Artaxandre se couche le soir, il ne peut s'empêcher de penser à la belle Cynésie qui y a dormi la nuit précédente : «il s'aperçut aisément de cette amour naissante; car quoique cette passion ne l'empêche pas souvent de dormir, il ne dormit pourtant guère cette nuit-là; car quand il pensait qu'il

découvrir ses sentiments pour lui (bien qu'il les ait entendus déjà au travers des planches de sa chambre)[165]. Cette proximité physique aux côtés du lit symbolise le lien qui les unit toujours, dans une certaine mesure, l'un à l'autre :

> [S]ouffrirez que j'occupe encore quelque petite place en vostre memoire : songez s'il vous plaist que Tisandre vous possede toute entiere; que toute vostre beauté est à luy; & que vous luy donnez mesme vostre cœur. Reservez moy donc du moins quelques unes de ces pensées secrettes & solitaires, qui donnent quelquesfois de si doux chagrins, à ceux qui s'y abandonnent, & qui s'en laissent entretenir. (III, 3, 692-693)

Le discours de Thrasibule rappelle l'inviolabilité de l'intériorité et sa singularité. Lorsqu'il retourne faire ses adieux à sa maîtresse, ce n'est plus au cœur d'une sphère particulière qu'il entre... «n'ayant pas eu seulement la consolation de voir ses beaux yeux en prenant congé d'elle, parce qu'elle gardoit le lict ce jour là : & qu'il y avoit tant de monde dans sa chambre, que je ne la vy qu'un moment, & fort en tumulte» (III, 3, 695). Auprès du lit, la compagnie abonde. Le lit-cabinet n'est plus, métamorphosé en lieu de mondanités; aux confidences intimes succèdent les généralités; les échanges visuels parlants deviennent muets et retenus.

Dans *Le Grand Cyrus*, on recourt au lit dans le but de faciliter le succès de certaines entreprises[166]. En affectant d'être malades pour garder le lit, certains personnages planifient à l'occasion quelque entrevue secrète, comme Ménaste le fait au profit d'Amestris et Aglatidas, par exemple. Un prétendu malaise modifie la nature de la chambre, alors particulière, dont le foyer n'est autre que le lit :

était dans la même chambre où il avait vu Cynésie, et qu'il était couché dans le même lit où il avait vu cette belle endormie, son imagination la lui représentant parfaitement, il ne pouvait trouver de repos, quoiqu'il n'eût que des rêveries agréables» (première partie, p. 480). Dans le creux du lit-cabinet, Artaxandre réfléchit, rêve, revoit, enfoncé à l'intérieur de lui-même.

[165]«Il me [Thrasibule] prit une si forte envie de pouvoir encore une fois entretenir Alcionide en particulier, que sans luy en envoyer demander la permission j'entray dans sa Chambre [...]. Je la trouvay assise sur son lict, magnifiquement parée» (III, 3, 688).

[166]Dans *Clélie*, un cas particulier se donne à voir : le lit berce l'agonisante alors que «[l]a maladie devient l'alibi du crime» (Andrée Mansau, «Poison et bain : instruments de mort, moyens du récit, de *Clélie* à *Don Carlos*», p. 120). Ceci renvoie au passage où Tarquin empoisonne sa femme afin de parvenir à ses fins, soit usurper le trône de Rome, en s'alliant les soins de la démoniaque Tullie.

> Menaste feignant de se trouver assez mal, pour obliger Amestris à l'aller voir, son artifice reüssit [...] Menaste avoit ordonné que l'on dist chez elle à tout autre qu'à nous [Aglatidas et son ami] qu'on ne la voyoit pas : car pour Amestris, estant Amies comme elles l'estoient, la chose ne tiroit pas à consequence [...] Lors que nous entrasmes dans la Chambre, Amestris estoit assise sur le Lict de Menaste; de sorte qu'Aglatidas fut à genoux devant elle, auparavant qu'elle eust pû voir qu'il estoit entré. Madame, luy dit-il en l'empeschant de se lever, souffrez que je vienne vous dire mes raisons : de peur que vous ne fussiez accusée d'une injustice effroyable, si vous m'aviez condamné sans m'entendre. (IV, 2, 355-356)

Le lit tient ici une double fonction : lieu de repos et de guérison, mais d'abord retraite propice à l'entretien secret. C'est là, dans cette sphère particulière que modèle le lit, qu'Aglatidas tente de se disculper de la mort d'Otane. En empêchant Amestris de se lever (position confortant le contact particulier), lui interdisant dans un sens de passer du lit à la chambre (qui redeviendrait publique), Aglatidas conserve au lieu-cabinet son caractère intimiste et trouve grâce pour achever son plaidoyer. Par honneur toutefois, afin de ne pas s'incriminer aux yeux d'autrui en entretenant une relation reprochable, Amestris tente de maîtriser sa passion en se résolvant à ne plus voir celui à qui est attribuée la mort de son mari. En lui ordonnant de s'éloigner du lit et de quitter la pièce, elle force symboliquement son amant à sortir de son cœur :

> [e]lle luy fit encore signe de la main qu'il sortist, & il sortist en effet : mais si affligé [...]. Amestris de son costé, n'estoit gueres moins triste que luy : & j'ay sçeu par Menaste qu'à peine fusmes nous sortis, qu'elle fut se rassoir sur son lict, où elle respandit avec abondance toutes les larmes qu'elle avoit retenuës, tant que nous y avions esté. (IV, 2, 363)

L'emploi de l'expression «de son côté» désigne d'ailleurs le fossé qui se creuse entre les amants obligés de s'éloigner l'un de l'autre, alors qu'Amestris ne peut plus aimer Aglatidas. En se levant, comme le sous-entend le passage, Amestris reprend une attitude signalant l'impossibilité d'un rapprochement. À cet instant, ils ont réintégré la sphère publique. L'intériorité ne redevient manifeste qu'après le départ d'Aglatidas, lorsqu'Amestris se rassoit sur le lit pour y déverser des larmes retenues en «public».

Sous le joug de passions ne pouvant être assouvies, les personnages du *Grand Cyrus* sombrent très souvent dans la maladie. Ils subissent les effets de sentiments

qui les rongent jusqu'à les tuer, le corps s'abandonnant à leur tyrannie. Le lit accueille alors les malheureux comme Périnthe. Impuissant à travestir plus longtemps sa passion pour Panthée, il se retire dans sa chambre, trafiquant son désespoir derrière l'image d'une douleur physique saillante.

> [C]omme je ne veux pas que mon desespoir esclatte, & que je sens qu'il m'est absolument impossible de cacher ma douleur [...] il faut que je me retire. Comme il y a longs temps que ma santé est mauvaise, il me sera peut estre aisé de faire croire que les maux du corps causent ceux de l'esprit : & de cacher le sujet de ma melancolie, au peu de gens que je verray [...] [Doralise] fit ce qu'elle püt pour l'obliger à faire un grand effort sur luy mesme, & pour l'empescher de s'aller enfermer chez luy, [en vain]. (V, 1, 258-259)

En s'enfermant chez lui, Périnthe enferme parallèlement en lui des sentiments irrépressibles mais qu'il ne peut laisser voir. Le discours qu'il tient à son rival Abradate en fait clairement état. Dans la solitude du lit, où le malheureux agonise, s'effrite le sujet public au profit de l'être intérieur :

> il y a [...] en moy une si noire melancolie espanduë; qui trouble si fort ma raison; & qui me rend si dissemblable à moy mesme; que je ne puis avoir un plus sensible déplaisir, que d'ouïr parler de choses agreables. Tout ce qui n'est point funeste, m'irrite & me met en colere : c'est pourquoy je vous conjure de me laisser ou guerir, ou mourir en repos. (V, 1, 267)[167]

---

[167]«[A]ssis au chevet de son lict» (V, 1, 265), Abradate souhaite recevoir les confidences de Périnthe (d'où l'intérêt de la position assise) et mettre en lumière les raisons de son mal. Pour ce faire, Abradate lui dit : «estant tout ensemble un homme tres accomply; le Liberateur de ma Princesse; & fort de mes Amis; je dois sans doute vous forcer à faire tout ce qu'il faut pour vivre, & pour vivre heureux. A ces mots, Perinthe fit un grand soupir, & levant les yeux au Ciel, il tourna la teste à demy de l'autre costé, pour cacher le changement de son visage. Abradate remarquant l'action de Perinthe, commença de soubçonner que son esprit pouvoit estre aussi malade que son corps [...] De sorte que voulant descouvrir si ses soubçons estoient bien ou mal fondez [...] il luy dit que c'estoit une estrange chose, de voir qu'il voulust renoncer à la vie, dans un temps où elle [267] alloit commencer d'estre plus douce pour luy, qu'elle n'avoit jamais esté» (V, 1, 266). La distance qui éloigne Abradate de Périnthe reste de l'ordre de l'intériorité, malgré leur proximité marquée par l'évocation du chevet. En effet, «[l]e "dangereux pouvoir des femmes" est également la pierre d'achoppement où viennent trébucher les amitiés masculines, comme le montrent à l'envi les nombreux exemples romanesques où l'on voit l'amour de deux amis faire deux rivaux» (Nathalie Grande, *Stratégies de romancières*, p. 120). Jamais Périnthe ne découvrira la cause de son mal à son rival. Déjà, le soupir et le mouvement de la tête vers le ciel puis du côté opposé à celui d'Abradate illustrent une gestuelle de l'agonie et séparent le lieu où repose Périnthe (à l'intérieur de lui-même) et la sphère publique (chambre des visites). En tournant la tête, il brise le contact avec l'autre, gardant pour lui son secret qu'il amène dans la mort. Constance Cagnat soutient que «[l]a mort au lit est ainsi vécue collectivement par un groupe à la tête duquel figure le mourant, mais où les proches jouent également un rôle important.

Lieu de la mélancolie, du mal et de la mort, le lit où se retire Perinthe éveille l'idée d'une lente agonie intérieure. Sachant qu'Abradate épousera Panthée prochainement, il garde au fond de lui un secret amoureux qu'il ne sert plus à rien de dévoiler[168]. Fondamentalement seul avec lui-même, visité par quelques personnes, Périnthe voit dans le lit l'ultime retraite avant le repos éternel. Gardant son secret, il s'impose un silence qui le rend seul attentif à une passion devant laquelle il capitule enfin[169].

Considérée comme une faiblesse, la mélancolie plonge les personnages scudériens dans un état qu'ils s'efforcent ou prennent soin de masquer. Pensons à Célinte, affligée par la supposée mort de son amant, qui «estoit alors sur son lit à entretenir sa mélancolie, pendant que ses Femmes estoient à l'autre coin de la chambre[170].» Lorsqu'ils n'arrivent plus à dompter les remous de leur tristesse, les figures féminines regagnent un «antre» particulier, le creux du lit. C'est là que Léonise se réfugie après que Cléodore lui ait fait croire que l'amour de Bélésis pour elle n'était qu'une feinte afin de ne pas trahir sa passion pour elle-même : «Comme Leonise ne se sentit pas l'ame assez ferme pour dissimuler sa douleur ce jour là, elle pria Cleodore de dire qu'elle se trouvoit mal, & qu'on ne la voyoit point : & en effet elle se mit au lict, afin de pouvoir peut-estre cacher quelques larmes qu'elle n'eust pû retenir» (V, 3, 665). Pour ne pas être vue (à l'instar de son amour secret pour

---

Cette mort se déroule selon les étapes d'un rituel connu à l'avance par le mourant et son entourage [...]: cette cérémonie, chacun en a été un jour le spectateur avant d'en devenir le principal acteur» (*La Mort classique*, p. 202). À ce sujet, consulter aussi l'ouvrage de M. Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1974, «Archives».

[168]S'il avoue à Panthée une passion qui le dévaste, il ne lui dit jamais qu'elle la concerne : «Madame, tout ce que le respect que j'ay pour vous, me permet de vous dire de mes infortunes. Perinthe prononça ces dernieres paroles si foiblement que l'on eut peur qu'il n'expirast : car la douleur le suffoqua de telle sorte, qu'il en perdit la parole durant un demy quart d'heure : mais comme il ne perdit ny la veuë, ny le jugement, il eut la consolation de voir tomber quelques larmes des beaux yeux de la Princesse. Elle les cacha pourtant autant qu'elle pût» (V, 1, 281).

[169]«Qui sçay-je si je serois tousjours Maistre de mes transports & de ma passion? [...] Je m'estois resolu à cacher toute ma vie ma passion, j'avois obtenu de moy, de ne desirer mesme pas d'estre aimé, & de me satisfaire de la seule estime de Panthée : mais quoy que je me fusse renfermé dans des bornes si estroites, que jamais nul autre Amant n'a esté capable de faire une pareille chose; il se trouve pourtant que j'ay encore trop desiré» (V, 1, 275).

[170]*Célinte. Nouvelle première*, p. 151.

Bélésis), Léonise entre dans son lit, et non dans sa chambre, où elle se recroqueville sur elle-même. La porte qu'on referme sur le lit construit la sphère particulière à distance du monde extérieur : «[Bélésis] arriva à deux pas de la porte, une Fille qui estoit à elle luy dit qu'on ne voyoit point sa Maistresse» (V, 3, 673). Élément central de la chambre[171], le lit permet à Léonise de s'apitoyer, loin de tous... alors que même les gens qui la servent s'en éloignent : «deux ou trois Femmes [...] estoient à un costé dans la Chambre à parler bas ensemble» (V, 3, 673). Dans la chambre même, deux sphères contiguës se profilent, l'une publique (celle des femmes), l'autre particulière (le lit de Léonise).

Le calme que procure le lit est favorable à la prise de décisions. En satisfaisant un besoin de tranquillité (moment transitionnel entre deux événements), le lit offre un silence qui profite aux figures féminines, dont Cléodore qui souhaite mettre un peu d'ordre dans ses sentiments :

> elle n'avoit sans doute jamais voulu espouser Hermogene, [...] elle avoit tousjours aimé Belesis. [...] Ne sçachant donc que faire, elle voulut du moins differer à prendre une resolution absoluë : & pour cét effet, elle feignit de se trouver mal & se mit au lict. [...] [Hermogene] fut donc en diligence pour voir Cleodore : mais on luy dit par ses ordres, qu'elle venoit de s'endormir. (V, 3, 715-716)

La retraite, c'est le lit. Il comporte l'idée d'un «refuge mental» où la figure féminine ne sombre pas dans le sommeil (simple prétexte), mais questionne ses propres intentions[172]. Sans y dormir, elle s'éveille plutôt à elle-même :

> [P]endant que la joye estoit respanduë dans le Palais du Roy [...] Cleodore estoit dans son lict, avec une douleur inconcevable. Tantost elle se repentoit de n'avoir pas pardonné à Belesis : une autrefois elle trouvoit qu'elle avoit eu

---

[171]Le lit attire le regard de Bélésis lorsqu'il entre enfin dans la chambre, comme s'il n'y voyait que lui : «estant entré sans resistance, il fut au chevet du lict de Leonise» (V, 3, 673). Malgré qu'il la rejoigne, l'amant se verra malgré tout forcé de quitter la chambre sur la demande de Léonise... la laissant «en repos & en solitude, qui est un assez grand remede pour la douleur qu['elle] sen[t]» (V, 3, 676)

[172]Le cas de Noromate n'est pas moins significatif pour faire voir de quelle manière le lit devient un asile où la faiblesse humaine n'est plus dénigrée ni contrefaite (IX, 1, 169-171/173-174). En se créant une «nuit» dans la solitude du lit, abaissant le pavillon qui couvre le lit, Noromate respire au rythme de passions qu'elle refoule, malade d'aimer sans pouvoir le montrer.

> tort d'avoir si bien traitté Hermogene : un moment apres elle aprouvoit ce qu'elle avoit condamné auparavant : & passant d'un sentiment à l'autre, elle ne trouvoit repos en nulle part. (V, 3, 716)

L'intériorité est mise à l'avant-scène parce que la «douleur» ressentie n'est pas d'ordre physique. La cascade de réflexions dévalant dans l'esprit de Cléodore illustre sa confusion, réel contrepoint à la joie qui règne dans le palais. Laissée complètement à elle-même, Cléodore s'enfonce dans une solitude qui trouve sa forme la plus extrême dans la folie et la mort (le lit étant le lieu du dernier repos) : «Cleodore passa trois jours avec des agitations d'esprit si horribles, qu'elle en pensa perdre la vie, ou la raison : mais à la fin s'estant déterminée à ce qu'elle vouloit faire, elle donna ordre secrettement à l'execution du dessein qu'elle avoit pris» (V, 3, 717). Au cœur du silence et dans l'isolement du lit, elle se détermine enfin à se retirer chez les Vierges voilées pour finir ses jours.

3.2. Le secret et le caché (la cassette, la grille, le coffre)

L'intériorité n'a pas de rapport exclusif uniquement avec le clos, l'étroit, le distant, mais également avec le secret et le caché, tel que nous l'avons mis en lumière à maintes reprises dans ce chapitre. À l'instar d'éléments du décor caractérisant la sphère particulière, certains objets ont eux-mêmes une valeur particulière, de secret. Pensons notamment à la cassette et au coffre ainsi qu'à la grille.

3.2.1. Coffre et cassette, un creux d'intériorité

Délimitée par des parois qui construisent un vide intérieur, la cassette se remplit d'objets personnels qui, le plus souvent, recèlent les secrets intimes de son ou de sa propriétaire. Les personnages scudériens y gardent leurs précieuses missives, ils y mettent (les croyant en sécurité) des souvenirs. À cet égard, la cassette peut être perçue, en elle-même, comme une sphère particulière de réminiscences aux dimensions réduites, comme un lieu-cabinet des plus exigus, symbolisant le cœur de

celui ou celle à qui elle appartient[173]. Sans être véritablement un lieu (si ce n'est un lieu «dépositaire de tous les secrets [du] cœur[174]»), la cassette n'en est pas moins pour autant un petit espace clos, tout intériorisé, dans lequel l'individualité et la singularité se perçoivent à travers la matérialité. Si la chambre peut se rétrécir jusqu'au lit, le lieu-cabinet peut se prolonger jusque dans la cassette posée sur une table.

Parce qu'elle monopolise l'attention, la cassette résume de manière minimale le lieu où elle se trouve posée et aide à définir le personnage ou la figure féminine qui la garnit. Ainsi pouvons-nous considérer la cassette où Artamène conserve des objets de Mandane. Lorsque Métrobate la lui prend, il s'afflige de se voir arracher des objets qui renseignent sur son «être» intérieur[175] :

> [Métrobate] vit Artamene qui refermoit sa Cassette en diligence, à cause du bruit qu'il avoit entendu : Seigneur, luy dit il en s'avançant, le Roy m'a commandé de luy porter cette Cassette que vous venez de refermer [...] Metrobate (luy dit Artamene en se mettant entre la Table & luy) ne me persuadera pas que le Roy luy aye donné cette commission [...] je tascheray de l'empescher de satisfaire sa curiosité particuliere. [...] Artamene desesperé de cette avanture, ne sçavoit ce qu'il devoit faire [...] de laisser emporter une Cassette où il y avoit une chose importante, il ne s'y pouvoit resoudre; c'est pourquoy se tournant vers la Table où elle estoit pour l'ouvrir, vous souffrirez

---

[173]Dans cette perspective, nous comprenons pourquoi Artémidore, dans *Clélie*, déploie tous les efforts possibles pour sauver la cassette contenant les lettres de sa maîtresse, souhaitant sauver son corps et son cœur, sa vie et son amour : «ceux qui étaient dedans voyant que le vaisseau faisait eau de tous côtés, se résolurent de se sauver à la nage. Pour Artémidore il signala son amour en cette rencontre; car ne croyant pas d'abord pouvoir sauver une cassette où étaient toutes les lettres de sa maîtresse, et ne pouvant se résoudre à les abandonner, il demeura le dernier dans le vaisseau. Mais à la fin ayant attaché cette cassette sur deux rames croisées, et ces rames à une corde qu'il se passa au bras gauche, il jeta les rames à la mer, s'y jeta lui-même après» (deuxième partie, p. 240). Parce que la cassette renvoie matériellement/métonymiquement au cœur de son possesseur, Valérie, se croyant trompée par Herminius, souhaite se départir de tout ce qu'elle y conserve... «les larmes aux yeux [elle] prit une cassette où elle gardait tout ce qu'elle avait de lui, et se mit en état de vouloir rompre tous les billets de son ancien amant» (*Clélie. Histoire romaine*, troisième partie, p. 188).

[174]*Ibid.*, deuxième partie, p. 255.

[175]«Artamene estant arrivé à la Ville, & entré dans sa chambre, congedia tout le monde : & demeura seul à entretenir son desespoir, par le souvenir de toutes ses infortunes. Il fut luy mesme mettre dans sa Cassette, l'Escharpe de sa Princesse, qu'il avoit euë par les mains du miserable Mazare : Mais s'il prit soin de la conserver, ce fut plustost comme un moyen infaillible de redoubler ses desplaisirs, que comme une consolation à ses douleurs : & pour negliger rien de tout ce qui pouvoit augmenter ses peines» (I, 1, 59-61). La cassette contient des objets personnels, fétiches, qui renvoient à la singularité du possesseur. En y mettant l'écharpe de sa défunte amante, Artamène fait d'elle sa confidente «matérielle», secrète.

> du moins, dit il, que j'en oste quelque chose qui n'est pas à moy, auparavant que de vous la donner. (II, 3, 738)

Artamène cache dans cette cassette une passion secrète, également dissimulée au fond de son cœur. En cherchant à enlever les objets que la cassette contient avant de la rendre à Métrobate, Artamène témoigne de sa volonté de ne montrer à personne ce qui l'habite, de ne se découvrir à personne. C'est en fait une partie de lui-même que le coffre enferme. Si Métrobate peut franchir à tout moment la porte de la prison où est confiné Artamène, ce dernier ne peut accepter que Métrobate ouvre la «porte» de sa cassette, son dernier retranchement. En se plaçant entre la table (la cassette) et Métrobate, Artamène veut préserver intacte la frontière entre public et particulier, entre extérieur et intérieur :

> mais au mesme temps Metrobate ayant saisi la Cassette, commandant aux Gardes de [sic] retenir Artamene, ils penserent n'obeïr pas. Toutefois Metrobate leur ayant dit que le Roy les feroit punir, s'ils n'empeschoient Artamene d'arracher cette Cassette de ses mains, ils obeïrent; & Metrobate sortit & l'emporta. (II, 3, 739)

Métrobate cherche à comprendre le comportement étrange d'Artamène. S'éclaire-rait-il à l'ouverture de la cassette ? Pour confirmer ses soupçons, Métrobate force la ligne de démarcation le séparant de son rival et met à jour ses secrets en dérobant sa précieuse boîte.

Objet «intérieur», la cassette est à l'image du coffre qui dissimule un intérieur «clandestin», ainsi que le soupçonnent les personnages du *Grand Cyrus*[176]. Aucune surprise à ce que l'inquiétude les gagne lorsqu'ils savent leur cassette ou leur coffre sur le point d'être volés ou ouverts sans leur consentement, parce que tous deux «enferment étroitement, sous la contrainte [quelquefois] de la serrure et de la porte,

---

[176]Évoquons l'exemple de Métrobate qui apprend que Martésie, visitée secrètement par Féraulas, lui a remis une lettre pour Artamène. Parce qu'elle fut retirée d'une cassette, la portée du message intrigue : «[un espion] s'estant caché dans un Cabinet de la Chambre où [Martésie] estoit, qui avoit une Porte dégagée : avoit veû qu'apres une assez longue conversation qu[e Martésie et Féraulas] avoient euë ensemble, où il avoit entre-oüy plusieurs fois le Nom d'Artamene & celuy de Mandane : elle avoit ouvert une Cassette, & luy avoit donné quelque chose, qu'il croyoit estre une Lettre. Que Feraulas apres cela estoit sorty, & luy avoit dit qu'il alloit à l'instant mesme porter ce qu'elle luy avoit baillé, à la personne qui l'attendoit avec impatience» (II, 3, 735).

des objets qui appellent une révélation, un inventaire, une parole qui manifeste le caché[177]», comme le signale Perla Serfaty-Garzon. Alors que la cassette est le plus souvent laissée dans la chambre, le coffre, lui, appartient au cabinet dans la plupart des cas, figurant le plus petit «lieu» faisant référence au secret.

Le cabinet est rarement verrouillé dans *Le Grand Cyrus*. Il arrive occasionnellement qu'il le soit, mais souvent il suffit seulement que la porte soit fermée. L'un des rares passages où le cabinet est fermé à double tour (celui d'Amestris) nous montre Otane qui oblige que l'on enfonce la porte pour y pénétrer, où il tombe sur un petit coffre où s'empilent d'anciennes lettres d'Aglatidas :

> Le Concierge ouvrit [l'appartement] tout entier, à la reserve du Cabinet, dont il luy dit qu'il n'avoit pas la Clef [...] il en fit enfoncer la porte, & il y entra [...]. Il chercha d'abord dans les Tiroirs de deux grands Cabinets qui y estoient, & dont il fit rompre les Serrures : il ouvrit plusieurs Boittes qu'il y trouva : il regarda sur toutes les Tablettes : dans des Vases qui estoient dessus : il leva mesme les Tableaux & la Tapisserie [...] Dinocrate voyant un voile de Gaze sur la Table, où il paroissoit y avoir quelque chose dessous, le tira, & descouvrit ce petit Coffre d'Orfevrerie, où estoient les Lettres d'Aglatidas. Dinocrate fit alors un grand cry, comme s'il eust trouvé un grand thresor : & Otane [...] le rompit avec une violence extréme. [...] [il l'ouvrit], & [...] [tira] les Lettres qui estoient dedans. (IV, 1, 266-267)

La serrure confirme la valeur confidentielle des objets gardés dans le cabinet. Par corrélation, si le cabinet est verrouillé, le coffre semble l'être aussi. Au sujet des armoires, tiroirs et coffres, Gaston Bachelard écrit : «Que de psychologie sous leur serrure! Ils portent en eux une sorte d'esthétique du caché. [...] Un [coffre] vide est *inimaginable*. Il peut seulement être *pensé*. Et pour nous [...], toutes les armoires sont pleines[178].» Tant que le cabinet reste fermé et sa serrure, intacte, il n'y a nul danger d'intrusion. Au moment où un tiers enfonce la porte, l'atmosphère d'intériorité est rompue, et le coffre s'offre à la transgression, à la violation. Comme le craignait Amestris, Otane pénètre dans un intérieur qui devait, en théorie, lui être inaccessible : en superposition, il s'agit du cabinet, du coffre (qu'Amestris avait couvert d'un voile

---

[177]Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, p. 194.

[178]G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 19. On lira les pages 83 et suivantes sur le sujet.

lorsqu'Otane l'avait surprise dans son cabinet quelques jours auparavant (IV, 2, 264)) et des lettres. Le lieu où s'introduit Otane rétrécit progressivement : du cabinet aux grands cabinets-armoires[179] puis aux boîtes et finalement au coffre caché, au cœur d'Amestris. À tout moment, le regard d'Otane semble s'accrocher aux objets creux, intérieurs. Puis son œil frôle le voile et s'y attarde, simple surface sous laquelle se creuse un lieu tout en profondeur, le coffre (parfait symbole de la profondeur de l'être par-delà le masque revêtu en public). Lorsqu'Otane lève le voile (concrètement et symboliquement[180]), ouvre le coffre et voit les lettres des amants, il saisit une dimension intérieure secrète d'Amestris... pas étonnant alors que «ce petit Coffre [...] luy donnoit tant d'inquietude. Elle apprehendoit aussi estrangement qu'Otane ne s'allast adviser de faire ouvrir ce Cabinet» (IV, 2, 265).

À travers les images de la cassette et du coffre, le texte calque la dualité des personnages[181]. Si leur extérieur ne révèle rien, en contrepartie, leur intérieur permet de singulariser et de distinguer les propriétaires. À titre d'exemple, lorsque Cléodore ouvre la boîte à portraits de Bélésis et y aperçoit son portrait d'un côté et celui de Léonise de l'autre, elle saisit la véritable nature du trompeur :

---

[179]Le cabinet désigne ici le meuble à tiroirs ou à compartiments du XVII[e] siècle où l'on rangeaient les objets de toilettes, le nécessaire à écrire, les jeux de cartes et les bijoux entre autres. Voir les dictionnaires de Richelet et de Furetière à son sujet. Pour plus de précisions, lire le propos de Fernand Braudel dans *Les Structures du quotidien*, p. 266.

[180]Selon Alain Faudemay, l'obscurité (que nous osons rapprocher du terme «intériorité») se rattache significativement à la métaphore du voile, «souvent utilisée pendant les siècles classiques pour désigner l'obscurité. Car le voile est ambigu. Il peut servir à cacher, quitte à aiguiser l'envie de l'ôter, de le déchirer ou de le profaner» (*Le Clair et l'obscur à l'âge classique*, p. 211).

[181]L'image du coffre est associée à celle du «moi» caché, qui se découvre de l'intérieur. Pensons au coffre que Timante remet à Parthénie : «elle pûst aller voir aupres d'une Lampe qui estoit allumée en un coin du Cabinet, si ce qu'il vouloit donner estoit digne de luy [...] Il est vray qu'elle ne le regarda pas seule, car elle le fit voir à Amaxite : qui ne fut pas peu surprise, du prodigieux esclat des Pierreries qu'elle vit dans ce petit Coffre [...] Parthenie regarda pourtant moins toutes ces Perles, & tous ces Diamans, qu'une Lettre qui estoit au dessus» (VI, 1, 233). D'une part, le «petit coffre» rappelle le cabinet où Parthénie reste inconnue à Timante; d'autre part, en l'ouvrant, Parthénie entre indirectement en contact avec Timante, qui y a mis des choses devant «estre digne[s] de luy». Le coin éclairé du cabinet renvoie alors au coffre lui-même où s'éclaire une facette de la personnalité de Timante (amant). Plus encore, la lettre renvoie à une intimité qui se découvre par l'écriture, la trace d'une intériorité partagée avec un autre.

> elle fut dans son Cabinet, où elle s'enferma & se mit avec une precipiation extréme, à ouvrir cette Boîte, où d'abord elle ne vit que sa Peinture. Mais comme Hermogene luy avoit assuré si fortement que cette Boiste estoit double, elle se mit à la considerer attentivement [...] elle s'ouvrit tout d'un coup, & luy fit voir le Portrait de Leonise. [...] perfide Belesis, poursuivit elle en elle mesme, il est donc bien vray que vous estes un inconstant. (V, 2, 654-655)

Étant entrée dans son cabinet, dont elle ferme la porte, Cléodore pénètre dans une sphère particulière encore plus petite, celle de la boîte à portraits qui trahit, par l'image, l'inconstance de Bélésis. Cette boîte à doubles portraits, s'ouvrant de deux côtés, représente concrètement la double facette de la personnalité scudérienne[182] : extérieure et intérieure. En «s'ouvrant tout d'un coup», la boîte renvoie aux yeux de la curieuse le visage fourbe de l'amant.

3.2.2. Une fenêtre et sa grille

La grille de la fenêtre obstruant la portée d'un regard vers l'extérieur contribue elle aussi à créer un lieu intérieur secret, séparé de la scène publique. Provoquant une certaine obscurité, le grillage permet aux personnages scudériens de voir sans être vus en retour. Parthénie peut ainsi, derrière des fenêtres grillées, cacher son identité à Timante, amoureux d'elle sans savoir qui elle est[183]. Sans distinguer son

---

[182]Pour convaincre Léonise qu'il est amoureux d'elle, Bélésis lui présente la boîte de manière à ce qu'elle ne voit que son portrait et non celui de Cléodore... «afin de sçavoir precisément ce que je regarde (reprit Belesis en montrant cette Boiste à Leonise & en la luy faisant ouvrir à elle mesme) voyez le je vous prie [...] Leonise prenant cette Boiste, & l'ouvrage du costé que Belesis la luy presenta, fut estrangement surprise de voir qu'au lieu d'y trouver la Peinture de Cleodore, comme elle l'avoit creû, elle y trouva la sienne» (V, 3, 619).

[183]Amaxite à Parthénie : «je feray en sorte que la Chambre qu'on vous donnera sera une Chambre basse, qui donne sur le Jardin. Les Fenetres en sont grillées : & il y en a une qui donne mesme au bout d'un Berçeau de Jasmin, qui fait qu'on y voit moins clair qu'aux autres» (VI, 1, 172). La maison trouve dans son dernier retranchement, la chambre basse, un lieu de cachette. Les fenêtres servent de barrière naturelle et construite, à l'image de la palissade dans le labyrinthe qui empêchait Timante de voir au-delà. Le rapprochement entre Parthénie et Timante, bien qu'il se fasse graduellement lors des entretiens secrets qui se tiennent «au travers des Grilles de ses Fenestres» (VI, 1, 182), résultera en une belle histoire d'amour. À ce titre, Jean Rousset soutient que dans l'optique d'un enjeu précis, soit souhaiter se faire aimer sans se laisser voir, «une série de mises à l'épreuve, des conversations dans l'obscurité, à travers une fenêtre grillagée, visage toujours voilé, provoquent chez le postulant ainsi réduit à la cécité une passion croissante, et finalement récompensée» (*Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981, p. 161).

visage au travers des grilles, cet amant n'en voit que «les mains admirablement belles comme il les luy avoit veuës, & au Labirinthe, & à Amathonte : & mesme à la Fenestre grillée, où il l'entretenoit, & où il les pouvoit entrevoir quand la Lune estoit claire» (VI, 1, 217). Parce que ces fenêtres forment un écran derrière lequel l'intériorité est préservée des intrusions, le grillage atteste d'une connaissance limitée de celui qui se dissimule dans l'ombre.

Si la grille inscrit dans les lieux la dichotomie entre extérieur et intérieur, entre profondeur et surface, sa fonction s'enrichit dans l'optique de la préservation des secrets. C'est donc secrètement, au travers des grilles de la fenêtre d'un cabinet ouvrant sur un jardin, que Timante et Parthénie finissent par s'entretenir.

> [Timante] fut s'assoir dans un Cabinet de Jasmin, où donnoit une des Fenestres de Parthenie [...] Le Soleil, estoit couché, & il ne faisoit plus assez de jour pour pouvoir discerner la diversité des Fleurs du Parterre, lors que Parthenie ouvrit sa Fenestre qui donnoit dans ce Cabinet de Jasmin [...] quoy que cette Fenestre fust grillée, elle ne l'estoit pas comme celles qui donnoient du costé de la Place où la Course de Chevaux s'estoit faite. Mais à peine l'eut elle ouverte, qu'elle vit que la Lune se levoit : si bien qu'adressant la parole à Amaxite [...] Vous pouvez penser, Seigneur, quelle surprise fut celle de Timante, qui estoit assis sur un Siege de Gazon, à deux pas de cette Fenestre, & du mesme costé; de s'entendre nommer, & de croire mesme qu'il entendoit la voix de son aimable Inconnuë. (VI, 1, 183-184)

Profitant d'un isolement quasi «monacal», les personnages se dévoilent lentement l'un à l'autre. Si maints épisodes du *Grand Cyrus* se déroulent en catimini dans les jardins, les entretiens de Timante et Parthénie ont ceci de particulier qu'une grille les sépare, les laissant dans leur cabinet respectif de chaque côté. D'une part, Timante jouit d'une solitude heureuse, au clair de lune, parmi les fleurs odorantes, rêvassant sur un siège de gazon (ce décor rappelle le labyrinthe où il a entendu chanter Parthénie, moment où il en est devenu amoureux); d'autre part, à l'intérieur de son cabinet, Parthénie entretient sa confidente. En ouvrant la fenêtre, Parthénie ouvre son cœur, ne se dévoilant plus exclusivement pour Amaxite, mais également au profit de Timante. Dans une atmosphère quelque peu mystérieuse, Parthénie trace pour lui les grandes lignes de ce qui la définit, «[lui] apren[ant] quels sont les sentimens de [son] ame, afin qu'[elle] ne [lui] sois pas absolument inconnuë» (VI, 1, 190). Tous les soirs,

à cette même heure, à ce même endroit, secrètement, les amants se retrouvent. En ouvrant la fenêtre, Parthénie accepte de partager ses secrets avec Timante. L'image du confessionnal devient signifiante, dans la mesure où ils s'interrogent pour mieux se connaître : «Mais encore, reprit Parthenie, quels sentimens avez vous eus? qu'avez vous fait? & qu'avez vous pensé? Je vous advoüerez, puis que vous le voulez, repliqua t'il, que j'ay murmuré contre les Dieux, d'avoir mis tant de choses opposées, en une mesme Personne : mais je n'en ay murmuré, que pour l'amour de vous seulement» (VI, 1, 221). L'image du confessionnal est celle qui, pour le XVII[e] siècle, véhicule avec le plus d'acuité l'idée de vérité et de transparence réelle à soi[184]. En dévoilant son âme à une tierce personne, le sujet se découvre lui-même tel qu'il est, au-delà des ruses et d'une façade qui peut toujours tromper.

Derrière une grille, le sujet isolé peut aussi se découvrir lui-même. Le roi de Pont, à titre d'exemple, se cache de Cyrus suite à la libération de Mandane. En «grande seureté dans une petite Cabane» (VII, 3, 614-615) au fond d'un jardin, le roi de Pont n'y cache pas seulement sa personne, mais aussi la violence de ses sentiments...

> transporté d'amour, la [Mandane] voulant voir encore une fois devant que de mourir; [il] s'assit sur le Lit où on l'avoit couché, pour regarder par la petite fenestre, qui n'estoit fermée que par une espece de Grille faite de Jonc marins [...]. Mais lors qu'apres avoir attendu quelque temps, avec une impatience accompagnée de crainte, de colere, & de desespoir, il vit paroistre Mandane dans un chariot, avec une joye sur le visage [...] il eut une douleur qu'il n'avoit jamais sentie jusques alors [...] Cette pensée [que Cyrus a été bien reçu de Mandane] mit un si grand trouble dans son esprit; que l'amour, la jalousie, la rage, & le desespoir, luy faisant perdre la raison, il arracha avec violence cette espece de Grille qui le cachoit, sans sçavoir ce qu'il vouloit faire. (VII, 3, 615-616)

L'amalgame des termes «cabane», «lit», «fenêtre» et «grille» crée une atmosphère de claustration. «Prisonnier» de ses sentiments, le roi de Pont en est la victime, hors de contrôle, emporté par une fureur qui lui fait arracher la grille de manière à le rendre visible... Le sujet surgit, derrière ce grillage, à l'état sauvage, étranglé par des

---

[184]Voir *De la duplicité. Les figures du secret au XVII[e] siècle* de Gaëtane Lamarche-Vadel.

émotions qui prennent le dessus de sa raison. L'être de société s'évanouit «derrière» la grille, alors que l'être de passions s'éveille de l'intérieur, à l'intérieur.

Les éléments-objets structurant les lieux particuliers reviennent de façon ponctuelle dans *Le Grand Cyrus*. Ils ne sont ni nombreux ni variés; toutefois, par ce qu'ils représentent, par le symbolisme qu'ils véhiculent, par l'emploi qu'en font les personnages, ils accentuent l'atmosphère de solitude et de recueillement dont ils ont besoin pour se définir à travers toutes les modulations de leur vie intérieure.

4. Le cabinet et ses prolongements d'intériorité

Le lieu-cabinet prolonge un espace ou un lieu plus vaste. Parce qu'il se caractérise de cette manière, le balcon présent dans *Le Grand Cyrus* constitue un lieu-cabinet. Répondant à une organisation de l'ambiguïté[185], il apparaît comme l'entre-deux d'un extérieur et d'un intérieur, des mondanités et de la pure solitude. Pourquoi alors ne pas s'asseoir, comme Laure et Mathilde, «auprès d'un balcon qui donnait sur un jardin. C'était vers le soir[186]». De même, près d'une fenêtre, dans son embrasure, les personnages transitent d'une sphère à l'autre... là, Célanire, «était allée s'appuyer [...] pour rêver plus commodément[187].» Quelquefois même, il arrive que «toutes les Fenestres [deviennent] Balcons[188]»...

---

[185]Selon Philippe Hamon, il existe une organisation de l'ambiguïté (par exemple, une porte qui sépare et relie; le cabinet qui est à la fois privé et public; le balcon qui se situe à la fois dedans et dehors) et il y a une organisation de la réversibilité (par exemple, on peut entrer et sortir, passer de l'intérieur vers l'extérieur, monter et descendre, ouvrir et fermer). Voir son article «Texte et architecture», p. 3-26.

[186]*Mathilde*, p. 127.

[187]*La Promenade de Versailles*, p. 222.

[188]*Célinte. Nouvelle première*, p. 42.

4.1. Balcon et terrasse : l'ouverture vers l'immensité

De prime abord, le balcon (ou la terrasse[189]) rompt avec un intérieur. Toutefois, parce qu'il est construit, il se situe également en marge de l'espace extérieur naturel. Il constitue un entre-deux, une délimitation entre un intérieur et un extérieur dont jouissent les personnages du *Grand Cyrus*. Ils y sortent ou s'en approchent, par exemple, pour s'isoler d'une compagnie abondante au cœur de la chambre[190].

À l'instar du cabinet fermé, le balcon rend possible une distanciation par rapport à la société[191]. Lorsqu'Amestris se lève pour aller «s'apuyer contre un Balcon, qui donnoit sur un jardin de son Palais [...] [afin de] rompre ce discours» (I, 3, 427) avec Aglatidas, elle fait voir une volonté de ne pas lui révéler ses sentiments, comme il souhaiterait les lui entendre dire. Sur ce balcon, tournant le dos à la compagnie présente et à Aglatidas, elle plonge dans un silence où elle est la seule à connaître la nature de ce qui la préoccupe.

---

[189]«Semblables à la fenêtre dans cette fonction de juxtaposition des espaces, la terrasse et le promontoire permettent la rencontre de deux extrêmes, l'immensité et l'enfermement. Lieu de contemplation et de contrainte physique, à la fois ouverte et fermée, la terrasse délimite un espace scénique qu'on ne peut atteindre, sinon précisément par le seul regard. [...] L'espace, ainsi mis à plat par l'impossibilité d'en éprouver — sinon visuellement — la profondeur, devient un *tableau*» (Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p. 101).

[190]Pensons aux révélations amoureuses d'Herminius à Valérie dans *Clélie*, alors que tous le supplient de dire à cette dernière laquelle des dames de la compagnie il préfère : «n'osant continuer opiniâtrement à se défendre, il se leva, et mena Valérie de l'autre côté de la chambre, vers un balcon qui donnait sur un jardin. [...] il s'éleva un si grand trouble dans son cœur, qu'il ne savait que répondre, et il le savait d'autant moins, que justement en cet instant, il commença de croire que ce qu'il sentait était amour. [...]; Valérie sentant alors redoubler la crainte qu'elle avait, n'osait plus presser Herminius, qui voyant qu'elle ne lui demandait plus rien, lui demanda à son tour, d'où venait que sa curiosité l'abandonnait» (troisième partie, p. 84).

[191]C'est parce qu'il sort sur le balcon de sa chambre où il est retenu prisonnier qu'Adonacris peut faire voir à Noromate sa passion, dissimulée en public : «comme on l'avoit logé à un Apartement qui donne sur la Cour, où il y a un Balcon avancé qui n'est pas extrémement eslevé, il s'y estoit apuyé, esperant voir encore Noromate quand elle sortiroit [...] Quoy qu'il en soit (disoit-il en luy mesme, comme il me le dit depuis) le mieux que je puisse penser, est que Noromate ne veut pas que je sçache qu'elle ne me haït point...» (IX, 1, 162). Sur son balcon, Adonacris conquière une liberté. Sa sortie fait d'ailleurs directement écho à celle de Noromate du palais. Le balcon et le perron deviennent deux lieux particuliers renvoyant l'un et l'autre et grâce auxquels les sujets se coupent de la sphère publique [«[Noromate] avoit une inquietude dans l'ame dont elle n'estoit pas tout à fait Maistresse, elle sortit bientost apres qu'Adonacris fut sur ce Balcon [...] elle fut sur le Perron de cette Maison» (IX, 1, 162)].

Si Amestris considère le balcon comme un lieu de solitude[192], d'autres y voient l'emplacement rêvé pour faire différentes confessions, envoyant vers l'immensité des aveux toujours silencieux pour une compagnie à qui le sujet tourne le dos. Arbate profite ainsi d'un moment où il trouve Amestris «apuyée sur un Balcon, qui regarde le jardin» (I, 3, 459) pour lui découvrir sa passion pour elle, pouvant «aisément luy dire tout ce qu'il vouloit, sans estre entendu de personne» (I, 3, 459). Si le balcon «regarde» vers l'extérieur[193] suivant une perspective dilatoire, le regard de la figure féminine n'est, quant à lui, nullement orienté vers un endroit précis, vagabondant dans ce paysage cultivé. En fait, le balcon ouvre sur la liberté :

> Les vues étendues constituent un des agréments les plus appréciés du jardin et Mlle de Scudéry les détaille avec prédilection. Ce n'est pas tout à fait la campagne, mais un paysage proposé au regard à partir d'un point de vue tout exprès ménagé : belvédère, terrasse ou allée haute. Contrastant avec la rigueur des palissades et des allées, les découvertes sur les lointains apportent au promeneur la surprise d'une fuite soudaine vers l'infini, une illusion de liberté. Dans toutes ses manifestations le siècle met l'accent sur la perspective aérienne[194].

Par la vue qu'il offre sur le monde extérieur, le balcon devient un emplacement tout désigné pour faire naître des rêves, pour faire renaître des souvenirs, bref pour encourager les «voyages» intérieurs, ce qui s'avère particulièrement vrai lorsqu'il est question de la prison. Le balcon devient le seul endroit où retrouver, quelques instants, une certaine liberté. C'est là que Mandane rêve d'être délivrée par Ciaxare

---

[192]C'est également accoudée à un balcon que Bérélise confiera à Lysicoris sa jalousie pour Clidamire, sa belle-sœur, alors qu'elles sont toutes deux «appuyées sur le balcon qui est au bout de cette allée haute dont je vous ai parlé. La lune éclairait, et le silence qui régnait dans cette belle solitude, n'était pas même troublé par l'agitation des feuilles; de sorte qu'il fut aisé à Lysicoris d'entendre que Bérélise soupira deux ou trois fois sans qu'elle s'en aperçût elle-même» (*Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 324). «Cette belle solitude» désigne le lieu isolé et particulier ouvert sur un vaste étendu extérieur.

[193]Dans *Mathilde*, nous retrouvons un passage où la balustrade, à l'instar du balcon, est décrite comme étant orientée vers l'extérieur. Cette orientation facilite alors l'éloignement mental en stimulant sa rêverie : «on voit à la gauche de la cour en entrant une balustrade, au delà de laquelle on découvre tout d'un coup une étendue de vue si merveilleuse, qu'excepté la mer, tous les plus beaux objets du monde sont exposés aux yeux de ceux qui s'appuient pour rêver agréablement» (p. 88).

[194]Anne Desprechins, «Les jardins de *Clélie*», dans *Les Trois Scudéry*, p. 418.

et Artamène. Contemplant l'immensité de «cette grande Plaine qui s'estend le long de l'Euphrate : & qui laisse la veuë libre» (II, 2, 442), la princesse laisse vagabonder son regard au même titre que son esprit. Sur «un Balcon qui se jette en dehors, sur lequel elle estoit assez accoustumée à resver» (II, 2, 442), elle traduit ses désirs secrets [«le Roy son Pere & Artamene avoient beaucoup de part à toutes ses resveries» (II, 2, 442)]... À l'instar du balcon qui se projette vers l'extérieur d'une chambre où elle est retenue contre son gré, les pensées de Mandane s'exposent au dehors. En sortant de ce lieu de captivité, elle entre dans un univers intérieur et imaginaire qui l'éloigne de la réalité environnante.

La liberté associée à l'image du balcon ne comporte pas uniquement une valeur onirique. Elle se lie étroitement à l'intériorité à l'état pur, souvent inaccessible même au lecteur. En se promenant sur un balcon, une terrasse, au sommet d'une tour, les personnages s'éloignent de la sphère publique. Toutes deux captives du roi de Pont, Mandane et la princesse de Lydie n'ont plus que le haut d'une tour pour s'entretenir, comme le spécifie Aglatidas à Cyrus :

> J'ay veuë [Mandane], Seigneur, reprit il, sur le haut d'une des Tours de la Citadelle, où elle va tous les soirs se promener, avec la Princesse de Lydie : mais les fossez sont si larges & cette Tour est si haute, que je l'ay presque veuë sans la voir : puis que je n'ay pû luy parler, ny peut-estre en estre veû. (V, 2, 297)

Les deux figures féminines trouvent quelques instants de liberté au haut de cette tour, éloignées de tout, de tous, comme le font symboliquement voir les fossés et la hauteur précisée de la tour. Leur promenade n'est plus d'ordre essentiellement physique, mais intériorisée (dans un mouvement imperceptible aux autres). En portant leur regard vers l'horizon, elles interdisent à autrui de savoir ce qu'elles fixent, réfléchissant sans qu'autrui ne puisse en deviner l'objet, le sujet. Ainsi Aglatidas a vu Mandane «sans la voir» et probablement sans en avoir été vu[195].

---

[195]L'entretien sur la terrasse d'une prison peut aussi mettre en scène deux amants, comme c'est le cas dans *Célinte*, lorsque l'héroïne visite Poliante (p. 110). Dans ce passage, la terrasse a la même fonction que dans l'extrait impliquant Mandane et Palmis, bien que les secrets intérieurs soient partagés directement entre les amants. Puis vient le moment de la séparation, qui condamnent les amoureux à aller se réfugier dans un endroit fermé, principalement Poliante qui «demeura dans une

Le cas est semblable lorsque le roi de Pont transfère Mandane et Palmis dans une prison plus sécuritaire. Elles traversent alors «une grande & large Terrasse» :

> elles n'y furent pas plustot qu'elles descouvrirent en effet toute l'Armée de Cyrus à l'entour de cette superbe Ville. Toutefois comme les attachemens les plus sensibles de leur cœur estoient differens, elles ne tournerent pas d'abord la teste d'un mesme costé : car Mandane regarda tout à l'heure vers les Assiegeans, où elle sçavoit qu'estoit Cyrus, qui tout infidelle qu'elle croyoit, occupoit encore toutes ses pensées : & la Princesse Palmis, regarda vers l'endroit de la Ville où elle sçavoit que le Prince Artamas estoit Prisonnier. (VI, 2, 315-316)

Cette terrasse devient un chemin menant d'un lieu clos à un autre. Souvenons-nous du rôle de ces couloirs tracés dans les espaces de nature qui conduisent les personnages au cœur de sphères particulières. Réel lieu de transition, la terrasse fournit aux figures féminines l'occasion de projeter vers l'horizon leurs inquiétudes, de s'attarder silencieusement à des sentiments qui les distinguent l'une de l'autre : d'ailleurs, leur mouvement de tête respectif rend manifeste deux intériorités singulières. Si leurs préoccupations se rattachent à des objets différents, les deux femmes partagent malgré tout une même sphère particulière représentée par la terrasse (où elles semblent d'ailleurs être seules), considérant leur état d'esprit similaire. C'est dans cette perspective que les deux amantes peuvent se plaindre l'une l'autre à basse voix en progressant sur la terrasse : «La conversation de ces deux Grandes Princesses, qui se faisoit tout bas, ne fut pas longue : car leurs Gardes ne leur permirent pas d'estre longtemps en ce lieu là» (VI, 2, 315-316). Seule l'intervention des gardes interrompt leurs confidences; la «bulle» où elles évoluent côte-à-côte éclate; elles sont alors forcées de retourner dans la citadelle où leurs pensées sont captives tout comme leur corps.

Une fois les balustrades franchies, les bords de balcons atteints, les personnages scudériens se trouvent à une intersection où ils peuvent choisir de laisser tomber le masque ou de le garder. La plupart du temps, toutefois, ils passent du côté

---

chambre obscure, dont les murailles estoient fort espaisses, & les fenestres grillées, & il y demeura à s'entretenir luy mesme de toutes ses douleurs» (p. 112).

de l'intériorité, le regard fixe sur une «ligne d'horizon [qui] recule jusqu'à l'infini[196]». C'est une fois toutes deux accoudées sur une balustrade que Cydnon demande à Sapho (qui s'adresse à elle «comme à une autre [elle] mesme» (X, 2, 412)) de lui avouer «[ses] plus secrettes pensées» (X, 2, 413-414), notamment à l'égard de Phaon :

> elles eurent une conversation ensemble sur ce sujet, qu'il faut que je vous redie : afin que vous connoissiez mieux l'assiette de l'ame de Sapho. Comme [Cydnon] estoit donc un soir avec elle, & qu'elles estoient toutes deux appuyées sur un Balcon qui donnoit du costé de la pleine Mer [...] au clair de la Lune. (X, 2, 409-410)

Cydnon souhaite éclairer le fond de l'âme de son amie afin de mieux la connaître [car «moi qui vous connois mieux que les autres, je suis persuadée que vous ne haïssez pas Phaon» (X, 2, 411)]. Comme si Sapho se parlait à elle-même, elle avoue une passion naissante pour Phaon, bien qu'elle soit résolue à la vaincre. «Appuyées sur un Balcon», les deux amies tournent le dos à la sphère publique pour intégrer le monde des confidences intimes. Face à la mer, Sapho se dévoile avec transparence.

Ce passage trouve un parallèle intéressant dans l'entretien particulier entre Phaon et Démocède qui se déroule au même instant dans un endroit similaire[197]. Parce qu'ils se trouvent dans des endroits qui renvoient l'un à l'autre, la balustrade devient une composante symbolique soulignant l'amour réciproque des amants. La balustrade y fait également foi de la démarcation symbolique entre être et paraître. En s'y appuyant, Phaon arrête le mouvement extérieur pour privilégier une activité intérieure : «rêver profondément» (X, 2, 417). Il semble alors complètement entré en lui-même, oubliant jusqu'à la présence de son ami à ses côtés. Ce n'est qu'en s'appuyant près de lui, sur la balustrade, que Démocède entend ses confidences :

---

[196]Jean Weisgerber, «Quelques jardins littéraires en France vers 1650», p. 41.

[197]«Pendant que Sapho disoit toutes ces choses à ma Sœur, Phaon, m'en disoit d'autres, qui estoient aussi particulieres : car enfin comme nous estions alors inseparables, nous nous promenions ce soir là sur une Terrasse, au bout de laquelle il y avoit une Balustrade qui donnoit sur la Mer [...]. De sorte qu'apres nous estre promenez quelque temps, il s'y appuya : & se mit à resver si profondement, que je connus bien qu'il ne se souvenoit plus que je fusse là. Comme j'avois desja remarqué beaucoup de choses qui m'avoient fait connoistre qu'il estoit amoureux de Sapho [...] je connus bien qu'il pensoit plus à elle qu'à moy [Democède] [...]; je m'imagine (luy dis je en m'apuyant aussi bien que luy sur cette Balustrade, sur quoy il estoit appuyé) qu'en regardant la Mer du costé par où l'on peut aller en Sicile, vous songez à cette belle stupide que vous y avez aimée» (X, 2, 417).

> J'ay l'ame si occupée de cette admirable Fille, que je ne pense qu'à elle [...] J'imagine mesme tout ce que nous nous dirions, si nous nous aimions : je fais de longues conversations avec elle, quoy que je sois seul aveque moy [...] je me forme enfin mille plaisirs dont je ne joüiray peut-estre jamais, & qui ne laissent pas de faire naistre en foule dans mon cœur cent mille desirs differents, qui l'agitent, & qui l'inquiettent estrangement. (X, 2, 420)

Si le motif justifiant la conversation des figures féminines était d'éclairer «l'assiette de l'ame de Sapho» (X, 2, 409-410), ainsi en est-il de la conversation de Phaon et Démocède, le second attendant les aveux sincères. Après que Démocède ait vu ses soupçons confirmés, à savoir la passion de son ami pour Sapho, ils quittent ensemble la sphère particulière, la terrasse, «sans avoir pris garde que durant que nous parlions, la Lune s'estoit éclipsée» (X, 2, 420).

4.2. Une fenêtre qui ouvre sur soi

Tout comme c'est le cas pour les balcons, balustrades et terrasses, les fenêtres du *Grand Cyrus* ainsi que des autres textes de Scudéry ouvrent paradoxalement sur l'intériorité[198]. Elles ouvrent sur le cœur, ainsi Clélie qui «était à une fenêtre de son cabinet, avec Valérie et Collatine, qui étaient alors avec elle, et qui souffraient plus qu'on ne peut penser[199]». Paraissant dans ce cadre bien découpé, embrassés par une lumière naturelle, les personnages y mettent fréquemment leur âme et leur cœur à jour[200], avec ce qu'ils ont de meilleur et de pire. Pensons à Tarquin dans *Clélie*...

---

[198]Lorsque Parthénie n'est pas obligée de se cacher de Timante, avec qui elle a de secrètes entrevues à la fenêtre de son cabinet, elle paraît à la fenêtre sans voile, l'âme à découvert près de sa confidente : «estant entrée dans une Salle basse, elle s'apuya contre une des Fenestres qui estoit ouverte, s'entretenant avec Amaxite, de qui le Voile estoit levé aussi bien que le sien» (VI, 1, 255).

[199]*Clélie. Histoire romaine*, quatrième partie, p. 527.

[200]La fenêtre est un cadre rigoureusement découpé favorisant une certaine intériorité dans la mesure où elle est entrevue comme une parfaite ouverture par où échanger des lettres intimes, comme se les écrivent Isabelle et Justinian dans *Isabelle Grimaldi*. Plus encore, dans ce contexte, la fenêtre donne sur le cabinet et sur la grotte, deux lieux d'intériorité. Justinian apprend au Sultan : «Je lui appris donc que je ne lui demandais sa maison que pour recevoir des lettres d'Isabelle par la fenêtre du cabinet qui regarde la grotte de l'écho et qu'en ce même lieu j'espérais la voir et lui parler» (p. 56). La fenêtre devient alors le lieu privé d'une conversation écrite, secrète : «j'allasse tous les soirs recevoir une lettre sous ses fenêtres et lui donner une des miennes» (*ibid.*, p. 64).

son amour faisant un dernier effort, il fut quelque temps sans parler et sans regarder même Clélie, comme s'il eût eu peur que sa beauté eût amolli la dureté de son cœur. Il s'appuya donc sur une fenêtre qui regardait vers le mont Palatin; et raisonnant sur l'état présent de son âme, l'amour devint la plus forte, et lui persuada que s'il pouvait vaincre la haine qu'il avait pour Clélius, il pourrait vaincre Clélie[201].

La fenêtre est une ouverture voulue vers l'extérieur, permettant, incidemment, le contact entre des sujets se trouvant de chaque côté[202]. Sans occuper un même lieu, ils peuvent toutefois entretenir un rapport de nature particulière l'un avec l'autre. La fenêtre, dans ces conditions, devient un élément de transparence à l'autre dans la distance. Pensons, par exemple, au contact visuel entre Cléandre, emprisonné par Crésus, et Palmis lorsqu'elle passe sous sa fenêtre pour être menée chez les vierges voilées :

> pour y aller, il faloit de necessité passer [...] vis à vis de la fenestre par où Cleandre avoit parlé à Cylenise [...] [il] vit passer cette Princesse, & la reconnut : & qu'elle aussi levant les yeux pour regarder cette mesme fenestre en passant, y vit Cleandre. [...] Cleandre eust bien voulu pouvoir rompre ses Grilles; la Princesse eust du moins souhaité pouvoir faire aller son Chariot un peu plus lentement : mais enfin marchant tousjours, ils se virent assez pour redoubler toutes leurs douleurs. (IV, 1, 181-182)

Par la fenêtre, suivant une dynamique dédoublée de l'intérieur vers l'extérieur, les deux amants prisonniers de Crésus conquièrent une certaine liberté — visuelle et émotive. Le regard de Cléandre le mène auprès de Palmis dans son chariot, alors que celle-ci s'immisce quelques instants dans la prison de son amant. Toutefois, à l'instar de la grille, la fenêtre marque un incontournable éloignement entre des amants qui ne se situent pas du même côté.

Ce n'est pas toujours une présence humaine de l'autre côté de la fenêtre qui motive les contacts avec l'extérieur. En fait, le regard du sujet peut simplement se

---

[201] *Clélie. Histoire romaine*, deuxième partie, p. 39.

[202] Au sujet de la fenêtre, Françoise Denis écrit : «[l]ieu du désir et du plaisir, elle est très souvent le lieu de la femme, qu'elle protège et découvre à la fois, car la femme peut y voir et se faire voir, y rêver et faire rêver, y attendre ou faire attendre» («*Locus in fabula* : Fenêtres et rebondissements romanesques», dans *Locus in fabula*, p. 302).

poser sur un élément particulier du décor ou en direction d'un lieu qui a pour lui un certain attrait. C'est un jardin aperçu de sa fenêtre qui capte l'attention d'Artamène au retour d'une visite chez Mandane, où il décide de se rendre afin d'apaiser son cœur amoureux. La scissure entre sphères publique et particulière devient tangible grâce à l'évocation de la fenêtre :

> son cœur estoit si agité, qu'il n'avoit pas la moitié des charmes qu'il avoit accoustumé d'avoir. Mais la bonne mine d'Artamène, sa civilité, sa modestie, & sa bonne grace; jointe à ce qu'il disoit [...] tousjours respectueusement dit, & judicieusement pensé; firent que le desordre de son ame ne fut point aperçeu : & qu'il se tira de cét entretien, avec une approbation generale [...] [Il] descendit dans le jardin qu'il avoit veû par les fenestres de sa chambre; tant son inquietude amoureuse luy donnoit peu de repos. (I, 2, 239-240)

Contraint de gagner l'approbation générale sur la scène publique, Artamène s'abandonne à ses pensées amoureuses après avoir «franchi» la fenêtre, dont la présence autorise son passage d'un univers à l'autre. En voyant les jardins par les fenêtres ouvertes, Artamène se laisse submerger par sa passion : «Raison tu ne t'oposeras plus à mon amour : & bien loin de t'employer à la destruire, tu m'ayderas à chercher les voyes de la satisfaire» (I, 2, 240).

La fenêtre n'incite pas seulement les personnages scudériens à sortir d'un certain lieu. Elle peut être considérée de la même façon qu'un balcon ou une terrasse, soit comme un emplacement solitaire en bordure d'un lieu construit où est facilité le dévoilement intérieur :

> un jour estant aupres d'elle [Alcionide], appuyé sur une fenestre qui est au bout d'une Galerie qui regarde vers la Mer, pendant que plusieurs autres Dames se promenoient derriere nous : Voila (me dit elle [Alcionide à Thrasibule], en me monstrant le lieu où mon Vaisseau avoit échoüé) l'endroit où vous avez pensé faire naufrage : Pardonnez moy Madame (luy dis-je precipitamment, sans avoir loisir de raisonner sur ce que je disois) ce n'est point là le lieu où j'ay pensé perir : bien est il vray, adjoustay-je, qu'il n'en est pas fort esloigné. (III, 3, 645)

En périphérie du noyau mondain, la fenêtre ouvre sur l'intériorité, à l'écart d'une compagnie réunie (la fenêtre étant au bout de la galerie). Le regard tourné vers l'immensité, l'amoureux Thrasibule s'y exprime librement. C'est aussi près de la

fenêtre de son cabinet qu'Araminte voit ses propres sentiments répondre aux aveux amoureux de Spitridate formulés plus tôt :

> Tout le reste du jour la Princesse me parut inquiete, quoy qu'elle aportast soing à ne la paroistre pas : & comme elle entra dans son Cabinet, sans apeller pas une de ses Filles, comme elle faisoit souvent, j'y [Hesionide] entray un peu apres qu'elle y fut : & je la trouvay appuyée sur une fenestre, qui resvoit profondément. Madame, luy dis-je en riant, puis que vous ne trouviez pas tantost que ce fust choquer la bien-seance, que de vouloir demander au Prince Spitridate le sujet de sa melancolie : je pense que vous ne trouverez pas mauvais que je vous demande ce qui vous fait tant resver aujourd'huy. D'abord elle voulut me persuader qu'elle n'estoit point plus resveuse qu'à l'ordinaire : toutefois voyant qu'elle n'en pouvoit venir à bout [...]. (III, 2, 382-383)

La sphère particulière se résorbe du cabinet à la fenêtre, où Araminte se réfugie d'une part pour rêver et, d'autre part, pour se confier à Hésionide, malgré la honte que cet aveu lui cause (III, 2, 386). Faisant figure de miroir, la fenêtre incite alors Araminte à s'interroger sur ses propres sentiments, maintenant qu'elle connaît la passion de Spitridate. Si Araminte se refuse au départ à avouer la raison de son inquiétude à Hésionide, celle-ci en arrive malgré tout à franchir l'écran/fenêtre qui la sépare de l'autre pour découvrir ce qu'elle cache au fond d'elle. Une fois de plus, la fenêtre symbolise les deux côtés d'une même réalité humaine, un côté social et un côté individuel.

De la façade à la crypte

Les lieux construits du *Grand Cyrus* sont modelés de telle façon qu'ils se présentent comme des endroits où les personnages peuvent ne s'y intéresser qu'à eux-mêmes. Ils n'y prennent plus en compte le jugement d'autrui, ils ne dissimulent plus, ils vivent là affranchis des modalités liées au respect de l'étiquette et de normes protocolaires. Au cœur de la sphère publique se creusent et s'ancrent donc de fines enclaves d'intériorité, à la limite omniprésentes, toujours disponibles et ouvertes, propices à l'émergence et à l'apprivoisement du sujet intérieur. L'opposition classique entre l'être et le paraître est en quelque sorte reconduit sur le plan de la topographie par l'opposition significative de l'intérieur et de l'extérieur.

À l'instar des lieux-cabinets présents dans les espaces de nature, les lieux-cabinets construits sont particuliers en raison de leur positionnement dans les lieux plus vastes qui les accueillent, par les éléments structuraux et architecturaux qui les définissent, par les composantes du mobilier et les objets décoratifs qu'ils réunissent, enfin par l' atmosphère qui y règne et en émane. Tout ceci, de concert, atteste de la présence d'îlots particuliers aisés à retracer. Le cabinet est ainsi partout.

Notre étude nous conduit plus loin encore ! En fait, «[w]hen Mlle de Scudéry finished her *Grand Cyrus*, no one in French prose literature, with the sole exception of Montaigne, had seriously attempted to represent the complexity of the human personality [like her][203]», mais ceci, on ne le doit pas à sa *Clélie*, on le doit d'abord à son *Grand Cyrus*. L'intérêt de Scudéry pour l'intériorité, pour la complexité humaine définie dans le prolongement de son action et des conversations du *Grand Cyrus*, la situe au cœur même de l'histoire littéraire non pas comme simple romancière frivole du XVII[e] siècle, mais comme une femme de lettres dont les longs récits ont disséqué et interrogé la nature humaine (dans l'espace et les lieux) de telle façon qu'elle a mis en relief certaines facettes de la singularité...

---

[203]Rebecca Tingle Keating, *The Literary Portraits in the Novels of Mlle de Scudéry*, p. 2. Voir aussi Alain Niderst, «Madeleine de Scudéry, ou du Tasse à Balzac, de Balzac à Proust», *Littératures classiques, Romanciers du XVII[e] siècle*, Jean Serroy (dir.), n° 15, octobre 1991, p. 125.

Conclusion
L'arrivée en fin de parcours

> Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu.
> Rousseau, Deuxième promenade, *Rêveries du promeneur solitaire*

Parvenue au bout de notre analyse, entrée au cœur du cabinet du *Grand Cyrus*, nous voilà rendue au point de conclure. Nous avons essentiellement souhaité amorcer une réflexion sur l'intérêt manifeste de Scudéry pour le sujet intérieur, et non pas seulement extérieur, et sur sa manière de le traiter, en nouvelle moraliste, «comme un bouquet de vie[1]». À travers l'image (abstraite et concrète) du cabinet, notre propos tend à souligner une constante : l'intérieur (suggéré ou construit) commande l'intériorité , l'intériorité appelle l'intérieur (le particulier, la sphère particulière)[2]. L'expérience de l'espace qui se reflète dans *Le Grand Cyrus* est marquée par le trait qui définira cette expérience dans les siècles ultérieurs, à savoir «l'exploration approfondie de l'espace intérieur et psychique de l'homme [qui] correspond à un processus analogue de dépossession de l'espace extérieur, d'aliénation qui sépare l'homme de l'espace qui l'entoure[3]».

Le Grand Cyrus se situe à la croisée de deux styles d'écriture du XVII[e] siècle. Alors que les œuvres de la première moitié du siècle accordent une place de choix aux abondantes descriptions — quelquefois réelles mises en image d'états d'âme —, les études du personnage dominent dans la production littéraire de la seconde moitié du siècle. Quant à *Artamène ou Le Grand Cyrus*, parce que son propos semble kaléidoscopique, il réunit ces deux champs d'intérêt en les faisant se compléter. Aux

---

[1] Louis van Delft, *Le Moraliste classique*, p. 108.

[2] À la question posée par René Godenne : «Mais des héros, qui s'inscrivent autant dans une tradition, qui sont tout sauf des êtres de chair et de sang, peuvent-ils avoir une vie intérieure ?» (*Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 186), notre analyse nous a montré que oui, dans une certaine mesure.

[3] Ernst Leonardy en introduction du livre *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*, p. 6.

lieux longuement décrits ou simplement mentionnés à titre de purs référents s'associe dans l'œuvre une réflexion sur l'individu : les personnages se tournent vers eux-mêmes lorsqu'ils se cloîtrent dans des lieux qui ont pour eux une valeur d'intériorité[4], dans l'esprit de ce que Michel Delon propose, à savoir que «[c]hacun prend conscience de lui-même à travers un lieu propre[5].» Si la réflexion sur l'individu demeure abstraite et de l'ordre du discours dans la *Clélie*, tournée principalement vers les relations avec autrui, elle apparaît «spatialement et topographiquement» fondamentale dans *Le Grand Cyrus*. En 1641, dans la préface d'*Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, Georges et Madeleine de Scudéry écrivaient :

> "*Ce n'est point par les choses de dehors ; ce n'est point par les caprices du destin, que je veux juger de luy [le héros], c'est par les mouvemens de son âme, et par les choses qu'il dit.*" Et René Godenne poursuit : «c'est dans la mesure où l'auteur rendra compte de manière approfondie de ces situations qu'elle conférera une dimension *humaine* aux personnages et qu'elle suscitera l'intérêt pour les problèmes moraux et psychologiques soulevés par ces situations[6]».

Ce que *Le Grand Cyrus* nous fait voir, c'est justement «la peinture du cœur humain jusque dans ses replis les plus secrets[7]», cette dimension humaine qui s'incarne quasi

---

[4]Ceci traduit d'une certaine façon un besoin d'isolement, tel que le présente Michel Condé pour le XVIII[e] siècle, à savoir l'intérêt du personnage pour «la distance qu'il peut prendre par rapport à son rôle social et aux normes de comportement que celui-ci lui impose» («Marianne intime», dans *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, Benoît Melançon (dir.), Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Université Paris X-Nanterre, 1995, «Littérales», p. 28). La limite de l'extérieur circonscrit ainsi l'intérieur et influe sur lui.

[5]Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, p. 9.

[6]René Godenne, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 45. À ce sujet, Madeleine de Scudéry écrit elle-même dans *Clélie* : «Comme la diversité est l'âme du monde, il se faut bien garder d'aller faire que tous les hommes soient des héros, que toutes les femmes soient également belles, que les humeurs des uns et des autres soient semblables, et que l'amour, la colère, la jalousie, et la haine produisent toujours chacune les mêmes effets. Au contraire, il faut imiter cette admirable variété qu'on voit en tous les hommes» (volume 4, livre 2, Paris, Antoine Courbé, 1654-1660, p. 1131). Barbara Krajewska écrit : «admiratrice de Montaigne pour sa connaissance de la nature humaine, elle chargea le roman de la mission de peindre les mouvements du cœur. L'*Astrée* en était, à ses yeux, le modèle» (*Du cœur à l'esprit. Mademoiselle de Scudéry et ses samedis*, p. 119).

[7]Éveline Dutertre, «La préface du roman *Ibrahim*», dans *Scudéry, théoricien du classicisme*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, p. 63.

obligatoirement dans les lieux particuliers[8]. De telles observations attestent qu'au sein même de sa production romanesque Madeleine de Scudéry s'interroge sur l'identité de l'être, cherche à construire une image humaine qui se découvre dans le silence, à distance des contraintes inhérentes à la vie sociale. Scudéry laisse ses personnages «préférer le repos de [leur] Cabinet, au tumulte de la Cour, dont [ils sont] lasses» (IV, 2, 246), comme elle le fait dire à Amestris. Par-delà l'éclat de l'univers public dont il témoigne, *Le Grand Cyrus* propose en filigrane le tracé d'une solitude nécessaire à la prise de conscience de l'«être[9]», avec ses désirs et ses sentiments, dans un milieu à soi, pour soi[10]. Aborder ce roman en suivant cette piste de réflexion permet la mise en lumière d'une facette insoupçonnée, au premier abord, du texte. En effet, une

---

[8]Dans les *Conversations morales* de Scudéry reparaissent dans une nouvelle organisation textuelle les principales lignes du *Grand Cyrus* et de la *Clélie*. Dans cette perspective, signale Nicole Aronson, «[l]e rapport entre les passions, la raison et la volonté est fréquemment remis en question [...], mais le grand problème, abordé d'innombrables fois, est de se connaître et de connaître les autres, de voir au-delà du paraître, de savoir distinguer comme disait Montaigne "la peau de la chemise". Elle est convaincue que nous nous déguisons, que nous nous masquons, les deux expressions reviennent plusieurs fois sous sa plume, et chacun doit s'employer à essayer de trouver le vrai sous le faux. Il faut savoir rechercher honnêtement les mobiles de nos actes» (*Mademoiselle de Scudéry, ou le Voyage au pays de Tendre*, p. 310).

[9]D'ailleurs, le titre qui redouble le nom du héros (*Artamène ou le Grand Cyrus*) sert à orienter la lecture en laissant voir deux niveaux de lecture, lesquels recoupent les sphères sociale et particulière. L'emploi de la conjonction «ou» signale, comme le suggère Éric Méchoulan, que «[l]e Nom n'est pas un, le prononcer revient déjà à le donner double. On n'est jamais dans l'Être, mais dès le départ dans la représentation» (*Le Corps imprimé*, p. 105). Il faut compléter cette affirmation, ou la nuancer, en soutenant plutôt l'idée que ce titre devient programmatique en exposant la dualité entre «extérieur» et «intérieur» qui définissent la totalité de l'être.

[10]Maryse Bouchard écrit : «Si l'appartenance importe beaucoup dans l'art de plaire à la cour, l'être et le paraître de l'honnête homme sont, au début du siècle, indissociables. [Si] [l]'apparence extérieure de l'homme, pense-t-on alors, reflète son intérieur; sa beauté et son charme sont la caution d'une beauté et d'un charme intérieur» (*La Transmission des valeurs de l'honnêteté*, p. 16-17). Puis, avec la progression du siècle, les concepts d'«être» et de «paraître» se distendent, devenant deux facettes d'un même individu. Au milieu du siècle donc, «[l]'apparence prend une importance considérable dans la définition de l'honnête homme, au détriment de ses valeurs morales personnelles et intérieures. [...] Cet honnête homme doit *paraître* plutôt qu'*être*» (*ibid.*, p. 23). En fait, il s'avère juste de promouvoir l'image d'un «honnête homme [...] [qui] sait habituellement concilier son individualité (si mince soit-elle) avec le groupe. [...] À l'opposé, celui dont une passion trop forte déborde (même temporairement) et nuit au groupe, n'est pas un honnête homme : le coléreux, le jaloux qui montre sa jalousie en public, la prude, en sont des exemples» (Danielle Marianne Bonfa-Lapointe, *Vraisemblance et idéologie à travers* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1973. p. 32).

lecture attentive du *Grand Cyrus* révèle une certaine similitude entre le sujet masculin et le sujet féminin dans la manière de témoigner de leur intériorité[11]. Ce parallélisme se perçoit à travers l'observation par Scudéry du «sujet humain», sans prendre en compte nulle distinction d'ordre générique, de ses passions comme «mouvements d'altération qui déstabilise[nt] l'âme, dérègle[nt] le cœur et l'esprit[12]». Cette stratégie de l'auteure facilite ainsi l'atteinte d'une «vérité humaine indéniable[13].» D'ailleurs, il semble que cette peinture des âmes corresponde vraisemblablement au XVII[e] siècle, comme l'indique René Godenne, à «la seule chance du romancier, en dernier ressort, de prétendre à la vérité, ce que l'époque lui conteste tant[14].»

Nous avons ainsi montré qu'un besoin d'intériorisation signe ce roman-fleuve, dans l'esprit de l'affirmation de Georges Lukacs voulant que «[l]e roman [soit] la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître[15]». La force centripète qui agit sur les personnages est constante et oblige le lecteur à suivre leur marche vers les lieux clos. Au-delà des vastes étendues, dans le prolongement d'une nature qui semble totalement ouverte au monde, les éléments qui caractérisent le lieu d'isolement s'offrent au regard. Au contraire de ce que nous pourrions croire à première vue, ce n'est plus le lieu intérieur privé qui se calque sur l'extérieur; le mouvement d'imitation semble plutôt jouer en sens inverse. Les

---

[11]Contrairement à l'affirmation de Pierre Barrière soutenant l'idée que «le XVII[e] siècle fait l'étude de l'homme, mais il le voit du dehors, sous un angle purement intellectuel et social; la vie intérieure ne l'intéresse guère» (*La Vie intellectuelle en France du XVI[e] siècle à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1961, «L'évolution de l'humanité», p. 206), certains auteurs du siècle se sont intéressés à la facette «privée» du sujet, comme en témoignent notamment les textes de Madeleine de Scudéry.

[12]Gisèle Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, «Écriture», p. 198.

[13]René Godenne, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, p. 184.

[14]*Ibid.*, p. 19.

[15]Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, p. 85.

multiples images de lieux isolés (rattachés à des notions de repos, de recueillement, de silence, de profondeur, de secret) prennent toutes pour modèle le cabinet, du moins le rappellent-elles, en empruntant à la gamme de ses fonctions («refuge contre le tourbillon mondain, intimité solitaire ou partagée, lieu sentimental, intellectuel aussi bien que spirituel[16]»). Il renvoie une image des plus évocatrices du lieu privé dans le prolongement de la sphère publique, où le sujet peut jouir d'un instant de solitude ou de confidence permise, où il peut laisser libre cours à une fureur passagère, à une affliction dévastatrice ou pour exprimer des désirs interdits, pour réfléchir à ses rapports avec autrui. Le terme «cabinet» renvoie ainsi à l'étroit, au clos, au caché. Ce qui peut paraître étonnant, c'est que ce lieu intérieur réservé semble avoir gagné la nature, y avoir aussi fait son nid. La montagne n'a-t-elle pas son antre, sa grotte ? Le cabinet de verdure n'offre-t-il pas une retraite au cœur d'un aménagement organisé ? N'est-ce pas à l'ombre, dans l'ombre, que les personnages prennent du recul, se découvrent, s'apprivoisent, là où les pensées se burinent, là où les passions éclosent ?

Nous avons vu que, dans les espaces de société, le sujet ne se définit jamais de manière solitaire. Il peut ou bien s'y positionner par rapport à un tiers ou bien encore tirer sa valeur de son appartenance à une collectivité, à un groupe qui l'inclut dans sa masse. C'est d'une part grâce aux relations établies avec les autres, avec des personnes-clés qui régissent ses allées et ses venues (soit les figures de l'étranger, du roi, de l'amante) et, d'autre part, c'est dans son rapport aux ordres sociaux présents (aristocratie de cour, noblesse d'épée et tiers état) que le sujet s'inscrit dans ces espaces de société. Ces figures (symboliques) et ces ordres sociaux régulent sa conduite, autorisent sa présence dans ces espaces ou la lui refusent.

Quant à la nature dans *Le Grand Cyrus*, elle se démultiplie à souhait et répond à une double visée : d'action et de compagnie, d'introspection et d'isolement. Ses composantes organisent au profit du sujet des îlots de retraite que ce dernier croise continuellement, toujours là, toujours visibles, toujours disponibles. Elles l'y

---

[16]Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, p. 95.

conduisent, elles lui tracent la voie, elles l'interpellent, elles l'incitent à l'éloignement et à la trêve du silence. Cette nature offre ses rochers pour se cacher d'autrui, elle ouvre ses chemins pour celui qui veut se perdre en lui-même, elle se grandit vers le ciel par des arbres qui prodiguent ombre berçante et réconfort, elle résonne de murmures qui font s'envoler l'esprit, elle brille de reflets d'eau qui plongent le regard dans un ailleurs.

Finalement, dans les lieux construits, l'isolement reste aussi possible. Dans le fond de coins de retraite, le sujet scudérien s'écarte de la compagnie, il clôt une porte, il se dissimule derrière une palissade, il écoute le bruit d'une fontaine, il perd son regard dans le vide qui perce l'horizon derrière une fenêtre, il s'enfonce et gît au creux de son lit, il abaisse un voile, il se terre dans un coin qui n'est éclairé que pour lui, il s'assoit en marge de la compagnie, il rêve quelques instants sur un balcon... L'emploi qu'il fait des éléments autour de lui appelle une mise à nu de l'intériorité et teinte de secret et de mystère ses paroles, ses gestes, ses confidences, ses pleurs. Là, l'être de l'extérieur, parce qu'il n'en est plus un, parce qu'il n'y est plus, devient l'être de l'intérieur, intérieur.

À chaque lieu du *Grand Cyrus* donc, les mêmes situations se répètent; à chaque objet du décor est associée la même signification : voici une clé pour démystifier la «virtuosité» des écrits scudériens et principalement de ce roman, lequel repose sur une plate-forme d'une grande stabilité. En harmonie avec cette «dialectique du dedans et du dehors [...] qui se répercute en une dialectique de l'ouvert et du fermé[17]», la présence alternée du sujet sur la scène publique et dans des îlots de solitude traduit l'émergence et l'expression d'une intériorité larvée derrière une surface maîtrisée.

---

[17]Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, «Quadrige», 1981 (1re édition 1957), p. 20. Dans son étude sur la prison à l'époque romantique, Victor Brombert met en évidence le lien qui unit cette «dialectique du dedans-dehors» et «la notion d'essor, le rêve d'envol», à entendre ici comme un envol vers ce qui se cache loin en soi (*La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, p. 17).

À cette étape-ci, il importe toutefois de préciser certains points. *Le Grand Cyrus* est une structure romanesque échafaudée de toutes pièces, bâtie : ses lieux, ses espaces et ses architectures sont de papier, comme «[l]e personnage est une *construction* du texte[18]». Par conséquent, l'intériorité qu'éclaire le roman scudérien est aussi construite, tendant vers l'universalité[19]. Étrangère au particularisme de l'expérience intérieure, du senti infini et distinct pour chacun de ses personnages, l'écriture de Scudéry dépeint une intériorité généralisante et certes normalisée. Plus encore, la publication même du roman participe à faire du «particulier» qui s'y dessine un modelé répondant aux attentes du public[20]. Parce que *Le Grand Cyrus* ne devait pas déplaire, l'écriture n'en est pas une de «toute liberté[21]», pour reprendre l'expression de Janet Gurkin Altman. Nous sommes encore loin des écrits épistolaires, spirituels ou des mémoires personnels (qui donneront naissance aux journaux intimes au siècle suivant) qui ne craignaient pas d'être interceptés et publiés, comme les lettres de Mme de Sévigné à sa fille. À titre d'exemple, ne nous surprenons pas de ne retrouver dans le texte aucune mention d'oratoire ou de chapelle. L'évocation du temple même dans le roman renvoie d'abord aux lieux

---

[18]Philippe Hamon, «Pour un statut sémiotique du personnage», dans *Poétique du récit*, Roland Barthes, W. Kayser, W. Booth, Philippe Hamon, Paris, Seuil, 1977, «Points-Essais», p. 145.

[19]Cette universalisation du sentiment dans *Le Grand Cyrus* semble trouver son explication dans les propos d'Emmanuel Bury, à savoir que «[l]a paradoxale universalité du sentiment individuel explique en bonne part l'évolution de la littérature moderne vers l'analyse du moi, l'autobiographie, le roman à la première personne, qui conserve toutefois une prétention à atteindre à la vérité humaine, cherchant de nouvelles voies à résoudre la tension dialectique entre le particulier et le général qu'avait fondée Aristote» (*Littérature et politesse*, p. 152-153). En fait, ce que Donna Kuizenga note pour *Clélie*, nous pourrions l'accoler au *Grand Cyrus* : «[t]he reader of the novel or hearer of the tale is expected to seize the universal human essence embodied in a particular example» (Donna Kuizenga, «"Des choses heureusement inventées" : verisimilitude in *Clélie*», *Cahiers du Dix-Septième : an Interdisciplinary Journal*, vol. III, n° 1, printemps 1989, p. 78). De la même façon que Montaigne a montré que «chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition» (3, 2), peut-on reprocher à Scudéry d'avoir poursuivi son projet ?

[20]Au sujet du lien entre écrivain et public au XVII[e] siècle, on se reportera à l'ouvrage d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

[21]Janet Gurkin Altman, «Espace public, espace privé : la politique de la publication de lettres sous l'Ancien Régime», *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. LXX, n° 3, 1992, p. 621.

païens antiques servant aux sacrifices et aux dons propitiatoires offerts aux divinités, délestés de toute référence chrétienne. Parce qu'elle est mise en scène pour un public (espace de diffusion et de révélation), l'intériorité scudérienne est ainsi d'un tout autre ordre.

Par ailleurs, la diégèse du *Grand Cyrus* repose sur une fabulation spatiale romanesque. Transposée dans une Antiquité «de fantaisie[22]», au cœur de la Perse[23], c'est la France du XVII[e] siècle qui transparaît[24]. Les commentateurs s'entendent à l'heure actuelle pour affirmer que *Le Grand Cyrus* est une représentation de l'époque de la Fronde, dont les personnages ont été façonnés à l'image de certains frondeurs, notamment, et des connaissances de Scudéry[25]. Cette plate-forme historique,

---

[22]Marie-Christine Pioffet, «Temps et espace dans la nouvelle à l'âge classique», dans *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (mai 1997), Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), volume 2, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, p. 109.

[23]Se reporter au mémoire de Sara Cotelli au sujet de la représentation de la Perse dans le texte scudérien, avec ses correspondances à l'histoire et à la géographie de l'époque (*La Représentation de la Perse dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry*). Elle y fait état de la connaissance de Scudéry de cette époque, de cet univers.

[24]Alain Niderst parle d'un passé qui, tout en prêtant son faste au présent faisant l'objet du roman, s'en laisse éroder («L'histoire dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Le Roman historique (XVII[e] - XX[e] siècles)*, Pierre Ronzeaud (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, «Biblio 17», p. 19).

Dans *La Promenade de Versailles*, Scudéry a privilégié l'abstrait à tout cadre historico-temporel et national de manière à éviter les tensions entre passé et présent. La narratrice de l'histoire dit donc : «Il est vrai que je me prépare à une autre peine qui n'est pas moins grande, c'est de m'empêcher de vous découvrir par aucune circonstance si cette aventure est arrivée en Italie, en Espagne, en Angleterre ou en quelque autre pays. J'espère pourtant faire mon récit de façon que vous n'y pourrez rien connaître. Les Romans, pour l'ordinaire, prennent des noms connus et célèbres pour servir de fondement à d'agréables mensonges mais ici les aventures sont vraies et les noms sont supposés» (p. 102).

[25]L'utilisation de la «clé», qui sert à identifier l'être derrière le portrait, semble symboliquement donner la clé, sans vilain jeu de mot, pour saisir la structure du *Grand Cyrus* dans l'optique de notre thèse. En effet, au-delà du public se dévoile le particulier : dans le prolongement de la sphère publique s'implante la sphère particulière. La dynamique va ainsi de l'extérieur vers l'intérieur en appelant les efforts de décryptage.

conférant à la narration crédibilité[26], prestige et dignité[27], sert ainsi d'assise à une actualité que les contemporains pouvaient vraisemblablement déchiffrer sans trop d'efforts[28]. La seule vraisemblance est le mot d'ordre, à travers ce mélange judicieusement soupesé de vérité historique et de fiction[29]. Construisant ses personnages en s'inspirant de figures de sa connaissance, la romancière semble bien s'être gardée de violer les conventions, les bienséances et d'illustrer d'honteuses passions qui auraient pu, par correspondance, rompre ses relations avec la société[30]. Il faut donc accepter que les héros de l'Antiquité soient ravalés au rang d'amants

---

[26]Donna Kuizenga, «"Des choses heureusement inventées" : verisimilitude in *Clélie*», p. 81-82.

[27]Mark Bannister, *Priviliged Mortals*, p. 98. Voir aussi Jean Dominique Biard, «Une source du *Grand Cyrus* : Salluste et la prise de Sardis», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n° 5, septembre-octobre 1978, p. 782.

[28]Maurice Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle*, p. 108. Nicole Boursier soutient que la romancière est consciente du décalage qui s'opère entre le passé et le présent et qu'elle s'efforce de ne pas l'oublier dans sa manière de définir les rapports que les personnages établissent avec le monde extérieur : «Il n'est *pas* question, bien entendu, d'affirmer qu'elle a recréé un monde historiquement vrai; et le lecteur moderne peut sentir, dans un tel passage, une brisure du récit plutôt qu'une consolidation. Mais au moins elle a tenté de marquer, quoique ce soit de façon bien extérieure, bien naïve parfois, et surtout bien incomplète, l'écart temporel qui séparait ses héros de ses lecteurs, et ceci par l'intermédiaire des objets. Or ces objets, beaucoup mieux que les repères statiques de noms et de dates, fournissaient un décor vivant, doué d'une certaine profondeur, et auraient pu faire ainsi revivre une époque par le contraste» (*Le Centre et la circonférence*, p. 8-9).

[29]Lire la conversation de Scudéry «De la manière d'inventer une fable» où elle vante cet amalgame (dans *Conversations sur divers sujets*). Évidemment, la vraisemblance renvoie ici à une attente tacite entre la romancière et le public. Elle est, comme le signale Jean-Pierre Dens, «une illusion entretenue avec succès pour un public bénévole qui ne demande qu'à être trompé. La raison d'être de ce leurre tient à la nature même du plaisir esthétique» (*L'Honnête Homme et la critique du goût*, p. 134-135). Si l'illusion fut réussie au XVII^e siècle, de nos jours, cette vraisemblance semble contestée, comme le laisse entendre Giorgetto Giori : «Nous observons en premier que *Le Grand Cyrus* et *Clélie* se déroulent sans aucun doute dans un cadre historiquement et géographiquement attesté; cependant l'évidente modernisation des comportements des différents personnages ne favorise en aucune façon, dans ces deux romans, la création d'une atmosphère pleinement vraisemblable» («Tradition et innovation dans la poétique du roman de Madeleine de Scudéry», dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, p. 38).

[30]Alain Génetiot a insisté sur le fait que Scudéry, dans *Le Grand Cyrus* et *Clélie*, a pris appui sur les historiettes de son temps «pour les transcender et les transfigurer en une représentation idéalisée de la société mondaine, tendant à leur public un miroir embellissant» (*Poétique du loisir mondain*, p. 499).

soumis à l'amour de leur bien-aimée; ne nous étonnons pas non plus de voir prêter aux personnages des sentiments et des attitudes, dans la majorité des cas, irréprochables que le public ne pouvait blâmer[31]. Par conséquent, leur intériorité est elle aussi, d'une certaine façon, de convention. À l'intérieur des lieux-cabinets, des cabinets, le lecteur entre au même rythme que le solitaire, que la recluse et sa confidente. L'imprimé devient l'espace symbolique de l'échange[32] : le sujet romanesque se révèle pour un tiers hors-texte. Il dispense (à de rares exceptions près) le lecteur de tout emportement monstrueux et malséant trop excessif; ses passions sont socialement codifiées. Si les œuvres n'existent qu'à partir du moment où elles deviennent des réalités concrètes, inscrites sur des pages imprimées[33], leur caractère privé s'assouplit dans une perspective publique[34]. De la même manière que «[l]a lettre perdue *publie* l'intime des passions[35]», le roman de Scudéry, une fois publié, sacrifie en quelque sorte le particulier qu'il met en scène à la valeur du public[36] et, parallèlement, tout ce qu'il contient. Qu'elle soit ultimement publique, la réflexion

---

[31]Hippolyte Rigaud, «La société française au XVII[e] siècle (*Le Grand Cyrus*, Mme de Montmorency)», dans *Conversations littéraires et morales*, Paris, Charpentier, 1859, p. 300-301.

[32]Voir Emmanuel Bury, «Espaces publics, espaces privés : les lieux du débat d'idées au XVII[e] siècle», dans *Libertinage et philosophie au XVII[e] siècle. Le Public et le privé* (volume 3), Anthony McKenna et Pierre-François Moreau (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 89-107. Henri Lafon a précisé : «L'espace des lecteurs est un espace public qui ne fait pas peur. Là encore, le roman est mouvement et tension entre privé et public» («Espace privé, espace public dans le roman du XVIII[e] siècle», dans *Littératures et architecture*, p. 71).

[33]Voir Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XVI[e] et le XVIII[e] siècle*, Aix-en-Provence, Éditions Aliena, 1992, «De la pensée», p. 8.

[34]Maurice Daumas note à propos de la littérature que le terme «aveu» traduit bien cette tension entre privé et public : «Par *aveu*, il faut entendre à la fois celui qu'on se fait à soi-même et celui qu'on fait à autrui, mais aussi et surtout celui qui est fait au lecteur. On a rendu public ce qui était privé, social ce qui était personnel; on a sérialisé le ponctuel et offert à tous l'expérience rare et fragmentaire de chacun» (*La Tendresse amoureuse XVI[e]-XVIII[e] siècles*, Paris, Perrin, 1996, «Pluriel», p. 75).

[35]Myriam Maître, «Lettres de Sapho, lettres de Madeleine ? Les lettres de la *Clélie* et la correspondance de Mlle de Scudéry», dans *L'Épistolaire, un genre féminin*, Christine Planté (dir.), Paris, Honoré Champion, 1998, p. 54.

[36]Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII[e] siècle*, p. 118-119.

que fournit *Le Grand Cyrus* sur l'intériorité n'en bourgeonnera pas moins dans les années subséquentes, un peu grâce à lui...

Une limite de notre thèse à laquelle nous sommes tout particulièrement sensible relève de la terminologie. Quand doit-on commencer à parler d'intériorité, de privé, d'intimité ? Le tout semble quelque peu confus (voire arbitraire, à la limite) dans la mesure où les commentateurs et les historiens galvaudent les termes sans vraisemblablement les distinguer. Toutefois, à la lumière de l'histoire, la différence existe. Nous nous sommes principalement attachée dans le cadre de notre étude, au terme d'intériorité, laissant au siècle des Lumières son «intimité». Pourtant, vu l'intérêt que soulève toujours la question du «moi», de l'individu et de l'identité, il serait de première importance de procéder à une étude exhaustive et systématique des termes de façon à pouvoir préciser leur apparition dans le vocabulaire au cours des siècles et à les définir selon leurs particularités respectives. Cette tâche une fois accomplie aiderait à clarifier l'évolution du questionnement humain menant vers la modernité.

Dans la mesure où l'on associe le terme «intériorité» au XVII^{e} siècle, et principalement à sa seconde moitié, nous croyons qu'une réévaluation des textes romanesques de la première moitié s'avérerait pertinente. L'on a longtemps soutenu l'idée, que l'on endosse encore aujourd'hui, voulant que la tradition des romans héroïques à laquelle appartient *Le Grand Cyrus* se consacre entièrement au récit, à l'événementiel qui stimule sans cesse une action griffonnée sur des milliers de pages, que les personnages y soient des figurants actifs prenant part à une agitation perpétuelle, à des déplacements continuels, à des rebondissements incessants. Nulle place ne semble laissée aux questions de nature plus intérieure, intériorisante et psychologique : au détriment d'une étude du cœur, le corps paraît le catalyseur de ces prolixes ouvrages. Toutefois, ces considérations soulèvent plusieurs interrogations auxquelles il faudrait répondre un jour ou l'autre. D'abord, nous pouvons nous questionner à savoir si, à l'instar du *Grand Cyrus*, les grands romans depuis *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619), incluant ceux de La Calprenède (*Cassandre*

(1642-1645), *Cléopâtre* (1647-), *Faramond* (1658-1661)) et de Gomberville (*Polexandre* (1629), *Caritée* (1621)) n'offrent pas les premiers jalons d'un attrait pour l'intériorité. Si la prise de conscience individuelle devient avec la seconde moitié du XVII[e] siècle une composante essentielle de l'écriture littéraire, nous croyons qu'il importe d'évaluer la portée de cette question à la lumière d'une approche historique. À ce chapitre, nous croyons important d'interroger la structuration des espaces et des lieux en fonction des moments particuliers (s'ils existent) que s'accordent les personnages et de déterminer où ils se déroulent et en réponse à quelle situation. Une attention devrait aussi être portée aux personnages eux-mêmes afin d'être en mesure de préciser quel type d'individus aspirent à quelques instants de solitude, quelle est la teneur de leurs réflexions et quels sentiments les habitent alors. Dans cet esprit, en réponse à cette série de questions, il serait profitable d'esquisser un schéma d'analyse susceptible de faciliter l'approche de tout texte romanesque du XVII[e] siècle et, en parallèle, de faire état de l'évolution dans la manière de construire l'intériorité. Si la littérature de la seconde moitié du XVII[e] siècle répertorie nombre d'œuvres à teneur psychologique, il s'avère fondamental de remonter à la source de cet intérêt pour l'intériorité du sujet, un intérêt qui s'enracine, peut-on supposer, et même si c'est en pointillé, dans les imposantes œuvres romanesques du début du XVII[e] siècle.

* * *

Annexe
L'essentiel de la critique scudérienne passée en revue : un complément

Si l'œuvre de Madeleine de Scudéry compose un vaste répertoire de textes, certains fragments (inédits, retrouvés) viennent à l'occasion l'enrichir, ce qui fait place à des études d'éclaircissements généraux, le plus souvent[1]. Toutefois, compte tenu de la richesse du corpus déjà constitué, les possibilités sont infinies pour les commentateurs désireux de le voir réhabilité au sein de l'histoire littéraire.

Certains ont d'abord traité de l'aspect pro-féminin et féminisant de ces textes, en tentant de les situer par rapport au courant «féministe» qui se serait développé au XVII[e] siècle, pensons notamment aux études de Constant Venesœn[2] et de Carlo François[3], ainsi que par rapport à la littérature du siècle classique comme l'ont entrepris Maurice Lever[4] ou Maurice Magendie[5]. À ce chapitre également, Antoine Adam[6] représente l'un des premiers critiques contemporains à avoir éclairé l'apport de Scudéry quant au développement des romans à caractère «psychologisant». Il a montré de quelle manière la tangente romanesque s'infléchit progressivement dans ses écrits vers des études de sentiments et trace ainsi la voie à un roman comme *La*

---

[1]Mentionnons l'article de Joan DeJean, «La lettre amoureuse revue et corrigée : un texte oublié de Madeleine de Scudéry», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVIII, n° 1, janvier-février 1988, p. 17-22, et celui de Barbara Krajewska, «Du nouveau sur la correspondance de Mlle de Scudéry», *Essays in French Literature*, n° 25, novembre 1988, p. 9-15.

[2]Constant Venesœn, «Mademoiselle de Scudéry», dans *Études sur la littérature féminine au XVII[e] siècle*, p. 43-62; «Madeleine de Scudéry et la "Deffense du sexe"», p. 125-139.

[3]Carlo François, «Madeleine de Scudéry», dans *Précieuses et autres indociles*, p. 33-37.

[4]Maurice Lever, «Madeleine de Scudéry», dans *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996, p. 130-138; «Madeleine de Scudéry», dans *Le Roman français au XVII[e] siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 124-132. Voir aussi les passages rédigés par André Le Breton dans *Le Roman français au XVII[e] siècle* (Paris, Hachette, 1914, p. 159-194 et p. 195-216) qui présentent les grandes lignes du *Grand Cyrus* et de la *Clélie*.

[5]Maurice Magendie, «Les romans de Mlle de Scudéry», dans *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII[e] siècle, de 1600 à 1660*, volume 2, p. 629-692. L'auteur y présente les héros, fait état des histoires enchâssées et discute des conversations qui y sont exposées.

[6]Antoine Adam, «Georges et Madeleine de Scudéry», dans *Histoire de la littérature française au XVII[e] siècle*, volume 2, p. 133-140.

Princesse de Clèves. Alain Niderst a ainsi emprunté, en se concentrant sur la *Clélie* principalement, une voie déjà tracée[7]. Par ailleurs, cette inscription particulière de Scudéry dans l'histoire littéraire a aussi été une composante importante d'un ouvrage d'Helen Borowitz Osterman[8], qui part de Scudéry pour conduire le lecteur vers la modernité littéraire du début du XX^{e} siècle. Quant à Chantal Morlet-Chantalat, à qui l'on doit les récentes éditions critiques de *Clélie*, elle a fait paraître une étude où elle s'est concentrée sur les procédés employés par Scudéry pour transmettre son savoir dans le respect des limites imposées par la galanterie[9].

Plusieurs ont voulu mettre en relief les idées d'époque (ou celles plus utopiques) véhiculées par les romans et les nouvelles de Scudéry. L'ouvrage de Joanne Davis est, à ce titre, intéressant. En employant une approche jungienne, l'auteure montre comment Scudéry s'est représentée dans le personnage de Clélie (principalement), projetant sur elle, à travers sa voix et sa beauté, ses frustrations, ses désirs et ses vues sur des questions comme l'amour et le mariage notamment[10]. Une série de mémoires de maîtrise, dont ceux de Maryse Bouchard[11] (qui a tiré des écrits

---

[7]Alain Niderst, «*Clélie* : du roman baroque au roman moderne», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Selma A. Zebouni (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1986, «Biblio 17», p. 311-319.

[8]Helen Borowitz Osterman, *The Impact of Art on French Literature: From Scudéry to Proust*, Londres/Toronto, Associated University Press, 1985. Voir aussi son article où elle met en lumière l'influence de Scudéry sur Madame de Staël («The Unconfessed Precieuse: Madame de Stael's Debt to Mademoiselle de Scudéry», *Nineteenth-Century Studies*, vol. XI, n^{os} 1-2, automne-hiver 1982-1983, p. 32-59). De son côté, un commentateur comme James Munro a consacré ses études à la sensibilité en traitant de concert les textes de Scudéry et ceux de Marivaux («Sensibility and the subsconscious. Marivaux and Mlle de Scudéry», *Romance Studies*, n° XV, 1989, p. 89-97; «Richardson, Marivaux, and the French Romance Tradition», *Modern Language Review*, vol. LXX, n° 4, octobre 1975, p. 752-759).

[9]Chantal Morlet-Chantalat, «Parler du savoir, savoir pour parler : Madeleine de Scudéry et la vulgarisation galante», dans *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Actes du colloque de Chantilly (22-24 septembre 1995), Colette Nativel (dir.), Genève, Droz, 1999, p. 177-195.

[10]Joanne Davis, *Mademoiselle de Scudéry and the Looking-Glass Self.*

[11]Maryse Bouchard, *La Transmission des valeurs de l'honnêteté dans les écrits de Mlle de Scudéry, de Mme de Sévigné et de Mme de Maintenon.*

scudériens les grandes lignes permettant de définir le concept d'honnêteté au XVII[e] siècle), d'Élise Joanne Mitchell[12] (qui a montré de quelle manière les textes de Scudéry proposaient une vision utopique des choses et des relations) et de Danielle Bonfa-Lapointe[13] ont contribué à baliser les grandes orientations idéologiques inscrites dans les textes de Madeleine de Scudéry. La thèse importante d'Henriette Goldwyn, portant sur les conversations du *Grand Cyrus* dont elle précise le contenu et l'intérêt en faisant valoir pour chacune d'elles la dimension socio-historique, complète ces études[14]. Certains articles ont traité de manière plus succincte certains sujets abordés dans les ouvrages de Scudéry. Pensons à Nicole Aronson[15] qui a fait ressortir les vues de l'écrivaine concernant l'amour et le mariage, lesquelles ne peuvent vraisemblablement pas aller de pair, ou encore à Dorothy Anne Liot Backer[16] qui s'est attachée à expliquer de quelle manière Sapho, dans le tome X du *Grand Cyrus*, incarne les idées (précieuses) de Scudéry.

Vu l'importance du sentiment amoureux et de l'amitié parmi les thèmes de l'écriture scudérienne, plusieurs ont été incités à suivre cette piste d'interprétation. Des études «thématiques» en ont résulté : Margot Brink a développé l'image complémentaire de l'amour et de la mer, la seconde métaphorisant l'intensité du

---

[12]Élise Joanne Mitchell, *Les Utopies féminines au XVII[e] siècle*, 1997.

[13]Danielle Bonfa-Lapointe, *Vraisemblance et idéologie à travers* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*. Se basant exclusivement sur *Le Grand Cyrus*, Pauline Pierson en dégage les idées principales concernant entre autres l'amour et le mariage (*The Educational Ideas of Mlle de Scudéry as exemplified in the* Grand Cyrus). Le thèse de doctorat de Lawrence Wilson met aussi en lumière les conceptions propres au XVII[e] siècle (*The Cyrus and The Clélie of Mademoiselle de Scudéry*, 1941).

[14]Henriette Goldwyn, *Conversation et contestation*, 1985.

[15]Nicole Aronson, «Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry», *L'Esprit créateur*, vol. XIX, n° 1, printemps 1979, p. 26-39.

[16]Dorothy Anne Liot Backer, «Sapho, the Ultimate Prude», dans *Precious Women*, New York, Basic Books Inc., 1974, p. 187-202.

premier[17]. Henriette Goldwyn a fait valoir l'idée de rapports amoureux symétriques et équilibrés entre les figures masculines et féminines du *Grand Cyrus*[18]. Roger Guichemerre, lui, a interrogé les scènes d'adieu entre l'amante mariée et l'amant éploré de façon à mettre en évidence leurs ressorts dramatiques[19]. Il faut également mentionner l'article de Nobuko Kurata qui présente une analyse descriptive du processus amoureux élaboré dans *Le Grand Cyrus* et *Clélie*, processus conforme aux normes de la courtoisie et aux préceptes de l'amitié tendre[20].

D'autres commentateurs ont été plus sensibles à la dimension proprement politique, voire nationale, des romans et des nouvelles de Scudéry. C'est sans aucun doute *Le Grand Cyrus* qui a remporté la faveur de ce type d'approche. L'hypothèse selon laquelle ce roman constituait une mazarinade, une peinture des événements de la Fronde et une mise en action (quelque peu fictive, certes) de ses principaux actants a été émise par quelques critiques. À ce propos, Nicole Aronson a comparé Mandane et Mme de Longueville, qui l'aurait inspirée, en faisant principalement ressortir leurs différences[21]. Si la première incarne la perfection au féminin, la seconde propose un nouveau modèle de figure féminine, beaucoup plus engagée. De plus, les études de

---

[17]Margot Brink, «La mer dangereuse de l'amour passion : Christine de Pizan, Madeleine et Catherine des Roches, Marie de Gournay, Madeleine de Scudéry et le discours amoureux», dans *Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan*, A. Kennedy *et al.* (dir.), Glasgow, University of Glasgow, 2002, p. 141-154.

[18]Henriette Goldwyn, «Types de rapports amoureux dans *Le Grand Cyrus*», dans *Actes de Bâton Rouge*, p. 320-330. Voir aussi son article «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, «Études littéraires françaises», p. 227-235, qui traite d'autres types de rapports entre les sexes dans *Le Grand Cyrus*. À ce sujet, on consultera également l'article de Danielle Haase-Dubosc, «Des usages de la séduction selon Madeleine de Scudéry», dans *Séduction et sociétés: approches historiques*, C. Dauphin et A. Farge (dir.), Paris, Seuil, 2001.

[19]Roger Guichemerre, «Une situation dramatique traitée par P. Corneille et Mlle de Scudéry : l'ultime entrevue entre une femme mariée contre son gré et un amant toujours cher», dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, p. 393-400

[20]Nobuko Kurata, «Le thème de l'amour dans les romans de Mlle de Scudéry», p. 1-16.

[21]Nicole Aronson, «Mandane pamphlétaire», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 36, mai 1984, p. 139-155.

Joan DeJean[22] ont mis en relief la critique qui transparaît en filigrane du *Grand Cyrus*, s'interrogeant discrètement sur le droit monarchique. Joan DeJean invite ainsi à une lecture politique du roman dans l'esprit de la Fronde, son contexte de rédaction. C'est également en adoptant une lecture politique/politisante qu'Anne Elizabeth Duggan soutient la thèse voulant que, derrière la narration du *Grand Cyrus* et celle de *Clélie*, se profile une vision et s'entend un propos à teneur nationale/nationaliste[23]. Elle conclut que, par le truchement d'images de nations fortes, Scudéry promeut en fait l'idée de la grandeur de la France et de sa consolidation comme grand État. Denise Godwin perçoit quant à elle ce nationalisme dans les nouvelles de Madeleine de Scudéry[24]. Évidemment, l'ouvrage fondamental de Marlies Mueller ne peut être passé sous silence; il constitue une base incontournable pour le déchiffrement et l'interprétation de la pensée politique des romans scudériens, entre autres[25]. L'auteure fait voir une évolution d'*Ibrahim* à *Clélie*, alors que lentement la révolte de la noblesse dans le cadre héroïque se nuance à mesure que cette dernière se plie progressivement aux valeurs monarchiques. Enfin, l'intérêt manifesté par Alain Niderst pour le traitement historique dans les romans de Scudéry lui a permis de constater qu'à travers sa production romanesque, l'auteure utilise différemment

---

[22]Joan DeJean, «La Fronde romanesque : de l'exploit à la fiction (Madeleine de Scudéry)», dans *La Fronde en question*, Actes du XVIII[e] colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVII[e] siècle (30-31 janvier 1988), Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, p. 181-192; «The Politics of Genre: Madeleine de Scudéry and the Rise of the French Novel», *L'Esprit créateur*, vol. XXIX, n° 3, automne 1989, p. 43-51.

[23]Anne Elizabeth Duggan, *Narrative Strategies and Political Allegory in the Works of Madeleine de Scudéry and Marie-Catherine d'Aulnoy*, 1998; «*Clélie. Histoire romaine*, or Writing the Nation», dans *Le Savoir au XVII[e] siècle*, Actes du XXXIV[e] congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century France (14-16 mars 2002), John D. Lyons et Cara Welch (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, «Biblio 17», p. 71-79.

[24]Denise Godwin, «Le nationalisme français dans la nouvelle de 1657 à 1700», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XVI, n° 31, 1989, p. 447-453.

[25]Marlies Mueller, «La production romanesque de Georges de Scudéry et Madeleine de Scudéry des années 1640 à 1653» et «Clélie (1654-1661)», dans *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, p. 65-115 et 149-165.

l'histoire. Il conclut que, si *Ibrahim* offre un cadre exotique, *Cyrus* prend plutôt appui sur l'épopée, alors que *Clélie* apparaît comme un roman de mœurs[26]. Pour leur part, les études de Victor Cousin au sujet du *Grand Cyrus* restent d'une nature très particulière, marquées par l'historiographie pratiquée au début du XX^e^ siècle. Elles ont été les premières à permettre le décodage d'un certain nombre de personnages du *Grand Cyrus.* Elles renvoient à la valeur historique de l'œuvre, mais par le seul truchement d'une superposition du texte et d'une clé identifiant lieux et personnages, vraisemblablement trouvée à la Bibliothèque de l'Arsenal en 1657[27]. Les extraits romanesques que Cousin choisit pour illustrer son propos servent l'idéalisation de la société aristocratique du XVII^e^ siècle dépeinte dans *Le Grand Cyrus*, elle-même opposée, selon lui, à la société plus bourgeoise décrite dans la *Clélie.*

Les études de nature historique ont aussi fait des adeptes parmi lesquels le nom de Chlœ Alice Hogg s'impose. Cette dernière s'est penchée sur le traitement par Scudéry de la matière historique comme toile de fond de ses textes, plus précisément dans la *Clélie*[28]. Par ailleurs, c'est à Lucien Aubé, dans une thèse rédigée en 1970, que revient le mérite d'avoir voulu définir de quelle manière Scudéry met en scène le réel dans son *Grand Cyrus* et d'avoir déterminé les grandes lignes de cette *mimesis* romanesque[29].

---

[26]Alain Niderst, «L'histoire dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Le Roman historique (XVII^e^ - XX^e^ siècles)*, p. 11-22.

[27]Victor Cousin, *La Société française au XVII^e^ siècle d'après* Le Grand Cyrus *de Mlle de Scudéry*, 2 volumes, 1858; «Mademoiselle de Scudéry et sa société, d'après le *Grand Cyrus*», avril 1858, p. 238-259; mai 1858, p. 304-325; juin 1858, p. 345-364; «De l'importance historique du *Grand Cyrus*, roman de Scudéry», janvier 1858, p. 920-937. Cette perspective historique mise en lumière par Cousin est contestée d'ailleurs par Victor Fournel la même année («Mademoiselle de Scudéry et le *Grand Cyrus*», p. 519-529) et Hippolyte Rigaud l'année suivante («La société française au XVII^e^ siècle (*Le Grand Cyrus*, Mme de Montmorency)», dans *Conversations littéraires et morales*, p. 295-309).

[28]Chlœ Alice Hogg, *Novel Histories and historical novels in France 1654-1700*, thèse de doctorat, Pennsylvanie, University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 2002; «Strong Woman, Illustrious Men : Constructing History and Civic Virtue in the Grand Siecle», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXVI, n° 50, 1999, p. 19-27.

[29]Lucien Aubé, *Aspects of Reality in the Grand Cyrus of Mademoiselle de Scudéry.*

Force est de constater qu'en dépit d'études de portée générale sur l'ensemble du corpus de Madeleine de Scudéry, en lui-même et pour lui-même, *Le Grand Cyrus* a peu retenu l'attention, comme nous l'avions déjà souligné dans notre introduction. L'œuvre est colossale; sa lecture exige temps et concentration... ceci explique sans doute pourquoi les analyses qui en traitent le font habituellement en survol, préférant plutôt miser sur la *Clélie*, plus aisément soupçonnée d'avoir contribué au renouvellement de l'écriture romanesque au XVII^{e} siècle.

Bibliographie[1]

I. Corpus des œuvres de Madeleine de Scudéry
A) Œuvre romanesque à l'étude

Artamène ou Le Grand Cyrus, [10 volumes, Paris, Augustin Courbé, 1649-1653], 10 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (fac-similé de l'édition imprimée en 1656)[2].

Artamène ou Le Grand Cyrus. Extraits, édition établie par Claude Bourqui et Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, 2005 [1649-1653], «GF-Littérature française».

B) Autres œuvres romanesques

Célinte, nouvelle première, édition établie par Alain Niderst, Paris, Nizet, 1979 [1661].

Clélie. Histoire romaine, 5 volumes, édition établie par Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2002-2005 [1654-1660].

Clélie. Histoire romaine [10 volumes, Paris, Augustin Courbé, 1654-1660], 10 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [reprise de la 2e édition, celle de 1658-1662].

Ibrahim ou l'Illustre Bassa, Paris, A. de Sommaville, 1641.

Isabelle Grimaldi, princesse de Monaco, édition établie par E. Seillière, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923 [1641].

La Promenade de Versailles, édition établie par Marie-Gabrielle Lallemand, Paris, Honoré Champion, 2002 [1669].

Mathilde, édition établie par René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1667].

Mathilde, édition établie par Nathalie Grande, Paris, Honoré Champion, 2002 [1667].

The Story of Sapho, édition anglaise établie par Karen Newman, Chicago, University of Chicago, 2003.

---

[1]Tous les titres figurant dans la présente bibliographie ont été lus ou consultés.

[2]Il est à noter qu'une version numérisée d'*Artamène ou Le Grand Cyrus* est maintenant accessible sur un site Internet conçu il y a quelques années : www.artamene.org.

C) Œuvres diverses

Choix de conversations de Mlle de Scudéry, édition établie par Phillip J. Wolfe, Ravenne, Longo, 1977.

Conversations sur divers sujets, édition établie par Paule Letteri, Montréal, Université de Montréal, 1996.

«De l'air galant» et autres conversations. Pour une étude de l'esthétique classique, édition établie par Delphine Denis, Paris, Honoré Champion, 1998 [1653-1684].

Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques, édition établie par Claude Maignien, Paris, Éditions Côté-femmes, 1991 [1642].

Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques de Monsieur Scudéry, avec les véritables portraicts de ces héroïnes, tirez des Médailles antiques, 2 volumes, Paris, Antoine de Sommaville et Antoine Courbé, 1642 [volume 1]; Paris, Toussaints Quinet et Nicolas de Sercy, 1644 [volume 2].

II. Corpus de textes avant le XVIII^e^ siècle

Grand Atelier historique de la langue française (CD-Rom), édition électronique établie par Isabelle Turcan, Marsanne, Éditions Redon, 2002. Ce CD-Rom contient entre autres les dictionnaires suivants : *Le Thresor de la langue françoyse tant ancienne que moderne* de Jean Nicot (1606); *Curiosités françaises* d'Antoine Ourdin (1649); *Dictionnaire français contenant les mots et les choses* de Pierre Richelet (1682); *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690); *Dictionnaire étymologique* de Gilles Ménage (1694); *Dictionnaire des arts et des sciences* de Thomas Corneille (1694); *Dictionnaire Universel François et latin* de Trévoux (1743-1752); *Dictionnaire de l'Académie française* (1762); *Dictionnaire philosophique et compléments* de Voltaire (1751); *Dictionnaire critique de la langue française* de l'abbé J.-F. Féraud (1786); *Nouveau Dictionnaire étymologique de la langue française* (1872)).

Romanciers du XVIIe siècle. Sorel, Scarron, Furetière, Madame de La Fayette, édition établie par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1958, «La Pléiade».

* * *

ARISTOTE, *Rhétorique des passions*, Michel Meyer (éd.), Paris, Éditions Rivages, 1989 [reproduction de l'édition de 1733 chez Covens et Mortier, à Amsterdam], «Rivages poche/Petite Bibliothèque»

BODIN, Jean, «Le cinquième livre», dans *Les Six Livres de la République*, Aalen, Faksimiledruck der Ausgabe, Scientia Aalen, 1961 [1583], p. 663-834.

BOILEAU-DÉPRÉAUX, Nicolas, *Satires*, édition établie par Albert Cahen, Paris, Droz, 1932 [1660-1667].

BOILEAU-DÉPRÉAUX, Nicolas, *Art poétique*, Munich, Éditions August Buck, 1970 [1674].

CASTILGLIONE, Baltasar, *Le Courtisan*, Ann Arbor, University Microfilms / A Xerox Company, 1969 [fac-similé de l'édition de 1538].

D'ALEMBERT et Denis DIDEROT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 5 / tome 9, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966 [Paris, chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1755].

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme* dans *Œuvres et lettres*, édition établie par André Bridoux, Paris, Gallimard, 1953 [1649], «La Pléiade», p. 693-796.

D'URFÉ, Honoré, *L'Astrée*, 5 volumes, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [fac-similé d'édition allant de 1612 à 1628].

FARET, Nicolas, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris, PUF, 1925 [1630].

GRACIAN, Baltasar, *L'Homme de cour* [1647] [traduit par Amelot de la Houssaie (1684); introduction par André Rouveyre], Paris, Bernard Grasset, 1924, «Les Cahiers verts» / Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1990.

GRACIAN, Baltasar, *L'Homme universel* [trad. par Joseph Courbeville en 1723], Paris, Éd. Champ libre, 1980.

GRACIAN, Balthasar, *The Oracle : a manual of the art of discretion*, New York, Salloch, 1953.

LABRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Gallimard, 1951 [1694], «La Pléiade», p. 57-478.

LAFONTAINE, Jean de, *Fables*, [Slovénie], Ars Mundi, 1992 [-1694].

LAROCHEFOUCAULD, François de, *Les Maximes*, édition établie par Pierre Kuentz, Paris, Bordas, 1966 [1678].

MÉRÉ, Antoine Gombaud Chevalier de, *Les Conversations* (volume 1); *Les Discours* (volume 2); *Œuvres posthumes* (volume 3), édition établie par Charles-H. Boudhors, Paris, Éditions Fernand Roches, 1930 [1671].

RÉAUX, Tallemant des, *Historiettes*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1960 [écrites à partir de 1657, mais publiées en 1834], «La Pléiade».

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Bookking International, 1994 [1776-].

THOMAS, A. L., Denis DIDEROT et Louise D'ÉPINAY, *Qu'est-ce qu'une femme?*, présenté par Elisabeth Badinter, Paris, P.O.L., 1989.

III. Corpus critique (sur Madeleine de Scudéry et son œuvre)

Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies, édition établie par E.J.B. Rathery et Boutron, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle, Delphine Denis et Anne-Elisabeth Spica (dir.), Actes du colloque international de Paris, Arras, Artois Presses Université, 2003, «Études Littéraires».

Les Trois Scudéry, Alain Niderst (dir.), Actes du colloque du Havre (1^er au 5 octobre 1991), Paris, Klincksieck, 1993.

Women Critics 1660-1820. An Anthology, édité par la Folger Collective on Early Women critics, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995 («Madeleine de Scudéry (1607-1701)», p. 1-8).

* * *

ABREU, Graça, «Étude du secret. Rapport sur le secret dans *Célinte*», dans *Colloque de la SATOR à Fordham*, Actes du III^e colloque international de la SATOR, 25-28 juillet 1989, Jean Macary (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, PFSCL, 1991, «Biblio 17», p. 145-151.

ADAM, Antoine, «Georges et Madeleine de Scudéry», dans *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, volume 2, Paris, Albin Michel, 1997, «Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité», p. 133-140.

ADHÉMAR, Jean, «*Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, manifeste de la préciosité», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXX, 1967, p. 369-376.

ALCOVER, Madeleine, «The Indecence of Knowledge», *Rive University Studies*, vol. LXIV, n° 1, hiver 1978, p. 25-39.

ARAGONNÈS, Claude, *Madeleine de Scudéry, Reine du Tendre*, Paris, Armand Colin, 1934, «Âmes et visages».

ARONSON, Nicole, «Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry», *L'Esprit créateur*, vol. XIX, n° 1, printemps 1979, p. 26-39.

ARONSON, Nicole, «"Depuis son berceau jusqu'à son char de triomphe" : Louis XIV dans les écrits de Mlle de Scudéry», dans *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Ulrich Döring, Antiopy Lyroudias et Rainer Zaiser (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 536-574.

ARONSON, Nicole, «Les femmes dans les *Conversations morales* de Mlle de Scudéry», dans *Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen/Paris, Verlag/Jean-Michel Place, 1983, «Études littéraires françaises», p. 77-90.

ARONSON, Nicole, «Les héroïnes de Mlle de Scudéry entre *L'Astrée* et *La Princesse de Clèves*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 8, hiver 1977-1978, p. 95-116.

ARONSON, Nicole, «L'illustre Romaniste et le misérable satiriste», *Œuvres et critiques : Revue internationale de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. XII, n° 1, 1987, p. 85-92.

ARONSON, Nicole, «"Je vois bien que c'est un Amilcar" : Mlle de Scudéry et les Précieuses ridicules», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XX, n° 38, 1993, p. 85-95.

ARONSON, Nicole, *Mademoiselle de Scudéry*, Boston, Twayne Publishers (G.K. Hall & Co.), 1978.

ARONSON, Nicole, «Mademoiselle de Scudéry, du roman héroïque à la nouvelle», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XII, n° 22, 1985, p. 169-190.

ARONSON, Nicole, «Mademoiselle de Scudéry et l'histoire romaine dans *Clélie*», *Romanische Forschungen*, vol. CXXVIII, n^{os} 2-3, 1976, p. 183-194.

ARONSON, Nicole, *Mademoiselle de Scudéry, ou le Voyage au pays de Tendre*, Paris, Fayard, 1986.

ARONSON, Nicole, «Mandane pamphlétaire», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 36, mai 1984, p. 139-155.

ARONSON, Nicole, «Plotine ou la précieuse dans *Clélie*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n^{os} 4-5, été 1976, p. 81-100.

ARONSON, Nicole, «Voyage ou roman héroïque», *Seventeenth Century French Studies*, n° 7, 1985, p. 97-105.

ARRIGONI, Antonella, «Itinéraire géographique, itinéraire métaphorique dans l'*Ibrahim* de Georges de Scudéry», dans *L'Autre au XVII^{e} siècle*, Actes du IV^{e} colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^{e} siècle (23-25 avril 1998), Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, «Biblio 17», p. 47-56.

AUBÉ, Lucien A., *Aspects of Reality in the Grand Cyrus of Mademoiselle de Scudéry*, thèse de doctorat, Cleveland, Case Western Reserve University, 1970.

BACKER, Dorothy Anne Liot, «Sapho, the Ultimate Prude», dans *Precious Women*, New York, Basic Books Inc., 1974, p. 187-202.

BANNISTER, Mark, «*Ibrahim, Le Grand Cyrus*, Decline (*Clélie*)», dans *Priviliged Mortals. The French Heroic Novel 1630-1660*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 130-141, 168-183, 186-196.

BARRY, Catherine Louise, *Reflections of Versailles : Literature in the Garden of the Sun King*, thèse de doctorat, Atlanta, Emory University, Department of French and Italian, 2002.

BARTHÉLÉMY, Édouard de, *Sapho, le Mage de Sidon, Zénocrate, étude sur la société précieuse d'après les lettres inédites de Mlle de Scudéry, de Godeau et d'Isarn*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1880.

BARTON, Francis B., «The Sources of the *Story of Sesostris and Timarète* in *Le Grand Cyrus*», *Modern Philology*, vol. XIX, n° 3, février 1922, p. 257-268.

BASSY, Alain-Marie, «Supplément au voyage de Tendre», *Bulletin du bibliophile*, vol. I, 1982, p. 13-33.

BEAUNIER, André, «Mme de La Fayette et Mlle de Scudéry», *Revue critique des idées et des livres*, 1920, vol. XXVIII, p. 5-13.

BELLESSORT, André, «Une romancière européenne : Mademoiselle de Scudéry», dans *Heures de paroles. Sujets anciens-questions modernes*, Paris, Librairie Perrin et Cie, 1929, p. 175-206.

BELMONT, Louis, «Documents inédits sur la société et la littérature précieuses : extraits de la *Chronique du Samedi* publiés d'après le registre original de Pellisson (1652-1657)», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. IX, octobre-décembre 1902, p. 646-673.

BEUGNOT, Bernard, «Œdipe et le Sphinx : le problème des clefs au XVII[e] siècle», dans *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982, p. 71-86.

BIANCARDI, Elisa, «Madeleine de Scudéry et son cercle : spécificité socioculturelle et créativité littéraire», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXII, n° 43, 1995, p. 415-429.

BIARD, Jean Dominique, «Une source du *Grand Cyrus* : Salluste et la prise de Sardis», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n° 5, septembre-octobre 1978, p. 781-789.

BIRON, Johanne, «*La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry ou l'ambiguïté du secret», dans *De secrètes images... [Paragraphes 6]*, Françoise Siguret (dir.), Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1991, p. 5-18.

BONFA-LAPOINTE, Danielle Marianne, *Vraisemblance et idéologie à travers* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1973.

BOROWITZ OSTERMAN, Helen, *The Impact of Art on French Literature: From Scudéry to Proust*, Londres/Toronto, Associated University Press, 1985.

BOROWITZ OSTERMAN, Helen, «The Unconfessed Precieuse: Madame de Stael's Debt to Mademoiselle de Scudéry», *Nineteenth-Century Studies*, vol. XI, n[os] 1-2, automne-hiver 1982-1983, p. 32-59.

BOUCHARD, Maryse, *La Transmission des valeurs de l'honnêteté dans les écrits de Mlle de Scudéry, de Mme de Sévigné et de Mme de Maintenon*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2003.

BOURSIER, Nicole, «Autour de Madeleine de Scudéry : portraits», dans *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Ulrich Döring, Antiopy Lyroudias et Rainer Zaiser (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 53-65.

BOURSIER, Nicole, «Avatars de l'héroïne chez Madeleine de Scudéry», dans *Présences féminines. Littérature et société au XVII^e siècle français*, Actes du colloque de London, Ian Richmond et Constant Venesoen (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1985, «Biblio 17», p. 261-289.

BOURSIER, Nicole, «*La Promenade de Versailles*, un texte réversible?», dans *Voyages, récits et imaginaires*, Actes de la XV^e réunion annuelle de la North American Society for the Seventeenth Century French Literature à Montréal (avril 1983), Bernard Beugnot (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17», p. 101-114.

BOURSIER, Nicole, «Le renouvellement des *topoi* d'ouverture et le passage du grand roman à la nouvelle chez Madeleine de Scudéry», dans *Vers un* thesaurus *informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du IV^e colloque international de la SATOR, Montpellier (25-27 octobre 1990), Pierre Rodriguez et Michèle Weil (dir.), Montpellier, Centre d'étude sur le XVIII^e siècle de Montpellier, 1991, p. 125-129.

BRINK, Margot, «La mer dangereuse de l'amour passion : Christine de Pizan, Madeleine et Catherine des Roches, Marie de Gournay, Madeleine de Scudéry et le discours amoureux», dans *Contexts and Continuities. Proceedings of the IV^th International Colloquium on Christine de Pizan*, A. Kennedy *et al.* (dir.), Glasgow, University of Glasgow, 2002, p. 141-154.

BRINKS, Ellen, «Meeting Over the Map: Madeleine de Scudéry's Carte du Pays de Tendre and Aphra Behn's Voyage to the Isle of Love», *Restoration: Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. XVII, n° 1, 1993, p. 39-52.

CAPASSO, Ruth Carver, «Artamène or the Great Cyrus: Scudéry renames the Hero», *Names: A Journal of Onomastics*, vol. XLIV, n° 3, septembre 1996, p. 225-236.

CAPASSO, Ruth Carver, «Sun, Veil and Maze: Mlle de Scudéry's Parthenie», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XX, n° 38, 1993, p. 97-111.

CHAMBEFORT, Pierre, «Les histoires insérées dans les romans de Madeleine de Scudéry : *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653)», dans *Les Genres insérés dans le roman*, Claude Lachet (dir.), Lyon, Centre d'études des interactions culturelles de l'Université de Lyon III, 1993, p. 285-294.

CHEN, Jue, *Pœtics of Historical Referentiality: Roman à Clef and Beyond,* thèse de doctorat, Princeton, Princeton University, Department of Comparative Literature, 1997.

CHERBULLIEZ, Victor, «L'honnête homme et la précieuse. *Le Grand Cyrus* et la *Clélie*», dans *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 45-64.

CISON, Barbara, *The Samedis of Mademoiselle de Scudéry*, New York, Fordham University, 1967.

COLOMBEY, Émile, *La Journée des Madrigaux suivie de la Gazette de Tendre et du Carnaval des précieuses*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

COTELLI, Sara, *La Représentation de la Perse dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 2004.

COTTEZ, Henri, «Sur Molière et Mlle de Scudéry», *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, janvier-mars 1943, n° 33, p. 340-364.

COUSIN, Victor, «De l'importance historique du *Grand Cyrus*, roman de Scudéry», *Revue des Deux Mondes*, vol. III, janvier 1858, p. 920-937.

COUSIN, Victor, «Mademoiselle de Scudéry et sa société, d'après le *Grand Cyrus*», *Journal des Savants*, avril 1858, p. 238-259; mai 1858, p. 304-325; juin 1858, p. 345-364.

COUSIN, Victor, *La Société française au XVII^e siècle d'après* Le Grand Cyrus *de Mlle de Scudéry*, 2 volumes, Paris, Didier et Cie libraires et éditeurs, 1858.

DALLA VALLE, Daniela, «Le merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques : *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry», *XVII^e siècle*, vol. CLII, n° 3, juillet-septembre 1986, p. 223-230.

DAVIS, Joanne, *Mademoiselle de Scudéry and the Looking-Glass Self*, New York, Peter Lang, 1993, «Currents in Comparative Romance Languages and Literatures».

DEJEAN, Joan, «Amazons and Literary Women: Female Culture during the Reign of the Sun King», dans *Sun King. The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*, David Lee Rubin (dir.), Washington/London/Toronto, The Folger Shakespeare Library / Associated University Presses, 1992, p. 115-128.

DEJEAN, Joan, «De Scudéry à La Fayette : la pratique et la politique de la collaboration littéraire dans la France du dix-septième siècle», *XVII^e siècle*, vol. CLXXXI, n° 4, octobre-décembre 1993, p. 673-685.

DEJEAN, Joan, «Female Desire and the Foundation of the Novelist Order (1612-1694)», dans *Fictions of Sappho (1546-1937)*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, «Women in Culture and Society», p. 43-115.

DEJEAN, Joan, «La Fronde romanesque : de l'exploit à la fiction (Madeleine de Scudéry)», dans *La Fronde en question*, Actes du XVIII^e colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle (30-31 janvier 1988), Roger Duchêne et Pierre Ronzeaud (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1989, p. 181-192.

DEJEAN, Joan, «La lettre amoureuse revue et corrigée : un texte oublié de Madeleine de Scudéry», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXVIII, n° 1, janvier-février 1988, p. 17-22.

DEJEAN, Joan, «The Politics of Genre: Madeleine de Scudéry and the Rise of the French Novel», *L'Esprit créateur*, vol. XXIX, n° 3, automne 1989, p. 43-51.

DEJEAN, Joan, «The Politics of Tenderness», dans *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 71-94.

DENIS, Delphine, «*Les Chroniques du samedi* de Madeleine de Scudéry : du recueil à l'œuvre collective», *Seventeenth-Century French Studies*, vol. XXIV, 2002, p. 1-15.

DENIS, Delphine, «Conversation et enjouement au XVII^e siècle : l'exemple de Madeleine de Scudéry», dans *Du goût, de la conversation et des femmes*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, «Littératures», p. 111-129.

DENIS, Delphine, «Du *Parterre* aux *Promenades* : une scène pour la littérature au XVII^e siècle», *XVII^e siècle*, vol. CCIX, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 655-669.

DENIS, Delphine, *L'Esthétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne IV, 1991.

DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997, «Lumière classique».

DENIS, Delphine, «Récit et devis chez Madeleine de Scudéry : la nouvelle entre romans et *Conversations* (1661-1692)», dans *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, V. Engel (dir.), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001.

DENIS, Delphine, «Réflexions sur "le style galant" : une théorisation floue», *Littératures classiques*, vol. XXVIII, automne 1996, p. 147-158.

DESCAMPS, Geneviève, «De l'amour mystique à l'amour idéal dans les romans précieux du XVII[e] siècle», dans *Les Visages de l'amour au XVII[e] siècle*, Actes du XIII[e] colloque CMR 17 (28-30 janvier 1983), Toulouse Le Mirail, Université Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 67-78.

DESPLANTES, F. et POUTHIER, P., «Mlle de Scudéry», dans *Les Femmes de lettres en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Rouen, 1890], p. 53-69.

DIONNE, Karina, *Analyse rhétorique des* Femmes Illustres *de Madeleine et Georges de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2001.

DOIG, Kathleen Hardesty, «Madeleine de Scudéry in the *Bibliothèque universelle des romans* and the *Encyclopédie méthodique*», *Cahiers du Dix-Septième : an Interdisciplinary Journal*, vol. V, n° 1, printemps 1991, p. 153-167.

DONAWERTH, Jane, «"As Becomes as Rational Woman to Speak": Madeleine de Scudéry's Rhetoric of Conversation», dans *Listening to Their Voices. The Rhetorical Activities of Historical Women*, Molly Meijer Wertheimer (dir.), Columbia, University of South Carolina, 1997, p. 305-319.

DU BLED, Victor, «Le salon de Mlle de Scudéry», dans *La Société française du XVI[e] siècle au XX[e] siècle*, volume 2, Paris, Perrin et Cie, 1901, p. 184-219.

DUGGAN, Anne Elizabeth, «*Clélie. Histoire romaine*, or Writing the Nation», dans *Le Savoir au XVII[e] siècle*, Actes du XXXIV[e] congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century France (14-16 mars 2002), John D. Lyons et Cara Welch (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, «Biblio 17», p. 71-79.

DUGGAN, Anne Elizabeth, «Lovers, Salon, and State: La Carte de Tendre and the Mapping of Socio-Political Relations», *Dalhousie French Studies*, n° 36, automne 1996, p. 15-22.

DUGGAN, Anne Elizabeth, *Narrative Strategies and Political Allegory in the Works of Madeleine de Scudéry and Marie-Catherine d'Aulnoy*, thèse de doctorat, Minnesota, University of Minnesota, 1998.

DUTERTRE, Éveline, «Les palais de Monsieur de Scudéry. Quelques réflexions à propos de la collaboration de Scudéry et de sa sœur dans le roman *Ibrahim*», dans *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Luc Fraisse (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 573-601.

DUTERTRE, Éveline, «La préface du roman *Ibrahim*», dans *Scudéry, théoricien du classicisme*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, p. 58-63.

EKSTEIN, Nina, «Reference and Resemblance in the Seventeenth-Century Literary Portrait», *Studi Francesi*, vol. XXXVI, n° 106, 1992, p. 9-20.

EKSTEIN, Nina, «Women's Images Effaced. The Literary Portrait in Seventeenth Century France», *Women's Studies*, vol. XXI, n° 1, janvier-avril 1992, p. 43-56.

FILTEAU, Claude, «Le pays de Tendre : l'enjeu d'une carte», *Littérature*, n° 36, décembre 1979, p. 37-60.

FOURNEL, Victor, «Mademoiselle de Scudéry et le *Grand Cyrus*», *Revue française*, vol. XIV, 1858, p. 519-529.

FRANCILLON, Roger, «Madame de La Fayette et la *Clélie*», dans *L'Œuvre romanesque de Madame de La Fayette*, Paris, José Corti, 1973, p. 239-253.

FRANÇOIS, Carlo, «Madeleine de Scudéry», dans *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Birmingham, Summa Publications, 1987, p. 33-37.

GAGNON, Ingrid, *La Représentation du corps dans* Clélie *de Mlle de Scudéry*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1997.

GAINES, James F., «Lucrèce, Junie and Clélie : Burdens of Female Exemplarity», *Proceedings of the Annual Meeting of the Western Society for French History*, vol. XVII, 1990, p. 515-524.

GALLI PELLEGRINI, Rosa, «Stratégies du "tragique" dans *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*», *Studi Francesi*, vol. CXXXI, n° 44, mai-août 2000, p. 255-275.

GALLI PELLIGRINI, Rosa, «Un discours masqué : les nouvelles de Mlle de Scudéry», dans *Le Miroir et l'image : recherches sur le genre narratif au XVII^e siècle*, Gênes, Pubblicazioni dell'Instituto di lingua e letteratura francese, 1982, p. 181-239.

GANNE-SCHIERMEIER, Marie-Cécile, «Création littéraire ou l'esthétique scudérienne du fragment : *De la Dissimulation et de la Sincérité*», *Women in French Studies*, n° 9, 2001, p. 138-151.

GASTÉ, Armand, *Madeleine de Scudéry et le* Dialogue des héros de roman *de Boileau*, Rouen, Imprimerie Cagniard, 1902.

GENIEYS, Séverine, «L'androgynéité de la "femme généreuse" dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry», dans *Female Saints and Sinners / Saintes et mondaines (France 1450-1650)*, Jennifer Britnell et Ann Moss (dir.), Durham, University of Durham, 2002, «Durham Modern Languages Series», p. 233-249.

GÉRARD, Mireille, «Art épistolaire et art de la conversation», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n° 6, novembre-décembre 1978, p. 958-976.

GEVREY, Françoise, «*Clélie* et *La Princesse de Clèves*», *XVII^e siècle*, vol. CLXXXI, n° 4, octobre-décembre 1993, p. 643-656.

GODENNE, René, «Les nouvelles de Mlle de Scudéry», *Revue des sciences humaines*, vol. XXXVII, n° 148, octobre-décembre 1972, p. 503-514.

GODENNE, René, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, «Publications romanes et françaises».

GODWIN, Denise, «Le nationalisme français dans la nouvelle de 1657 à 1700», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XVI, n° 31, 1989, p. 447-453.

GOLDSMITH, Elizabeth C., «"L'Art de détourner les choses": Sociability as Euphoria in Madeleine de Scudéry's *Conversations*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIII, n° 24, 1986, p. 17-27.

GOLDSMITH, Elizabeth C., «Excess and Euphoria in Madeleine de Scudéry's Conversations», dans *Exclusive Conversations. The Art of Interaction in Seventeenth Century France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 41-75.

GOLDWYN, Henriette, *Conversation et contestation : étude des digressions narratives et discursives du* Grand Cyrus, thèse de doctorat, New York, New York University, 1985.

GOLDWYN, Henriette, «Désir, fantasme et violence : les enlèvements de Mandane dans *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, «Études littéraires françaises», p. 227-235.

GOLDWYN, Henriette, «Types de rapports amoureux dans *Le Grand Cyrus*», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Selma A. Zebouni (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1986, «Biblio 17», p. 320-330.

GOUJET, Claude-Pierre, «Scudéry», dans *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française*, tome XVII, Paris, Mariette, 1741, p. 138-161.

GRANDE, Nathalie, «Des auteurs honteux ? Éthique et pratique de l'auctorialité chez les romanciers du XVII[e] siècle», dans *Une Histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?*, Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2001, p. 125-140.

GRANDE, Nathalie, «Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry», *XVII[e] siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 263-271.

GRANDE, Nathalie, «Quand le roman œuvre en moraliste : Madeleine de Scudéry et *Clélie*», *Dalhousie French Studies*, n° 27, été 1994, p. 31-49.

GRANDE, Nathalie, «Stratégie d'écriture : la carrière de Madeleine de Scudéry», dans *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, Actes du V[e] colloque du Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle (28-30 octobre 1999), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, «Biblio 17», 2000, p. 189-196.

GRANDE, Nathalie, *Stratégies de romancières. De* Clélie *à* La Princesse de Clèves *(1654-1678)*, Paris, Honoré Champion, 1999, «Lumière classique».

GRANDE, Nathalie, «Une vedette des salons : le caméléon», dans *L'Animal au XVII[e] siècle*, Actes de la première journée d'études du Centre de recherches sur le XVII[e] siècle européen (21 novembre 2001), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, «Biblio 17», p. 89-102.

GREENBERG, Caren, «The World of Prose and Female Self-Inscription: Scudéry's *Les Femmes Illustres*», *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 2, été 1983, p. 37-44.

GUELLOUZ, Suzanne, «Le même et l'autre : la Carte de Tendre en pays barbaresque», dans *Les Visages de l'amour au XVII[e] siècle*, Actes du XIII[e] colloque CMR 17 (28-30 janvier 1983), Toulouse Le Mirail, Université Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 217-226.

GUENOUN, Solange, «*Clélie* : terres inconnues et imaginaires. Pour une épistémologie du transport», dans *Voyages, récits et imaginaires*, Actes de la XV[e] réunion annuelle de la North American Society for the Seventeenth Century French Literature à Montréal (avril 1983), Bernard Beugnot (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17», p. 81-100.

GUICHEMERRE, Roger, «Une situation dramatique traitée par P. Corneille et Mlle de Scudéry : l'ultime entrevue entre une femme mariée contre son gré et un amant toujours cher», dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Nicole Ferrier-Caverivière (dir.), Paris, PUF, 1992, p. 393-400.

HAASE-DUBOSC, «Des usages de la séduction selon Madeleine de Scudéry», dans *Séduction et sociétés: approches historiques*, C. Dauphin et A. Farge (dir.), Paris, Seuil, 2001.

HANNON, Patricia, «Desire and Writing in Scudéry's *Histoire de Sapho*», *L'Esprit créateur*, vol. XXXV, n° 2, 1995, p. 37-50.

HANNON, Patricia, «The Erotics of Topography in Scudéry and Lafayette», *Atlantis*, vol. XIX, n° 1, automne-hiver 1993, p. 77-83.

HARVARD DE LA MONTAGNE, Robert, *Mademoiselle de Scudéry*, Paris, Lethielleux, 1913, «Femmes de France».

HEPP, Noémi, «À la recherche du "mérite des dames"», dans *Destins et enjeux du XVII[e] siècle*, Yves-Marie Bercé, Norbert Dufourcq, Nicole Caverivière, Jean-Luc Gauthier et Philippe Sellier (dir.), Paris, PUF, 1985, p. 109-117.

HEPP, Noémi, «À propos de la *Clélie* : mélancolie et perfection féminine», dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Jean Jehasse, Claude Martin, Pierre Rétat et Bernard Yon (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 161-168.

HEPP, Noémi, «L'architecture dans quelques grands romans du premier XVII[e] siècle», *Travaux de littérature*, vol. XII, 1999, p. 289-300.

HEPP, Noémi, «Dames en leur hôtel : promenade littéraire», *XVII[e] siècle*, vol. CLXII, n° 1, janvier-mars 1989, p. 67-76.

HEPP, Noémi, «La notion d'héroïne», dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVII[e] siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, «Études littéraires françaises», p. 11-24.

HINDS, Leonard, «Female Friendships as the Foundation of Love in Madeleine de Scudéry's "Histoire de Sapho"», *Journal of Homosexuality*, vol. XLI, n° 3, 2001, p. 23-35.

HINDS, Leonard, «Literary and Political Collaboration: The Prefatory Letter of Madeleine de Scudéry's *Artamène ou le Grand Cyrus*», *Papers on French Seventeenth Century*, vol. XXIII, n° 45, 1996, p. 491-500.

HODGSON, Richard G., «Problèmes d'esthétique du roman à l'époque classique : *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Selma A. Zebouni (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1986, «Biblio 17», p. 331-342.

HOGG, Chloe Alice, *Novel Histories and historical novels in France 1654-1700*, thèse de doctorat, Pennsylvanie, University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 2002.

HOGG, Chloe Alice, «Strong Woman, Illustrious Men : Constructing History and Civic Virtue in the Grand Siecle», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXVI, n° 50, 1999, p. 19-27.

HOULE, Martha M., «Reading the Woman in the Map: La Carte du Tendre / Lire la femme dans la carte : la Carte du Tendre», dans *Signs of Humanity / L'Homme et ses signes*, Michel Balat, Janice Deledalle-Rhodes et Gérard Deledalle (dir.), volume 2, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, p. 737-742.

JENSEN, Katharine Ann, «Madeleine de Scudéry (1607-1701)», dans *French Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman (dir.), New York, Greenwood Press, 1991, p. 430-439.

KEATING, Rebecca, *The Literary Portraits in the Novels of Mlle de Scudéry*, thèse de doctorat, New Haven, Yale University, Department of Modern Language and Literature, 1970.

KLEIN, Nancy Deighton, *The Female Protagonist in the Nouvelles de Madame de Villedieu*, New York, Peter Lang, 1993 [*Célinte* by Mlle de Scudéry, p. 48-58].

KRAJEWSKA, Barbara, «Autour de l'affaire Fouquet : son impact dans le *Samedi*; sa trace dans les lettres», *Australian Journal of French Studies*, vol. XXVIII, n° 3, septembre-décembre 1991, p. 223-234.

KRAJEWSKA, Barbara, «Le crépuscule du Samedi», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XVII, n° 33, 1990, p. 547-562.

KRAJEWSKA, Barbara, *Du cœur à l'esprit. Mlle de Scudéry et ses Samedis*, Paris, Éditions KIMÉ, 1993.

KRAJEWSKA, Barbara, «Du nouveau sur la correspondance de Mlle de Scudéry», *Essays in French Literature*, n° 25, novembre 1988, p. 9-15.

KROLL, Renate, «*Nouvelle Sapho*. La recherche des terres inconnues dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Genre, sexe, roman : de Scudéry à Cixous*, Brigitte Heymann et Lieselotte Steinbrügge (dir.), New York, Peter Lang, 1995, p. 11-32.

KUIZENGA, Donna, «"Les autres *incipit*" : ouvertures des récits intercalés chez Lafayette, Scudéry et d'Urfé», dans *Vers un* thesaurus *informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du IV[e] colloque international de la SATOR (25-27 octobre 1990), Pierre Rodriguez et Michèle Weil (dir.), Montpellier, Centre d'étude sur le XVIII[e] siècle de Montpellier, 1991, p. 199-215.

KUIZENGA, Donna, «"Des choses heureusement inventées": verisimilitude in *Clélie*», *Cahiers du Dix-Septième : an Interdisciplinary Journal*, vol. III, n° 1, printemps 1989, p. 77-87.

KUIZENGA, Donna, «Écriture à la mode / modes d'écriture : *Les Femmes illustres* de Madeleine et Georges de Scudéry», dans *La Femme au XVII[e] siècle*, Actes du colloque de Vancouver, Richard Hodgson (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 151-164.

KURATA, Nobuko, «Le thème de l'amour dans les romans de Mlle de Scudéry», *Études de langue et littérature française*, n° 38, mars 1981, p. 1-16.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle, «Deux ornements du récit : lettres et poésies dans l'œuvre de Mlle de Scudéry», dans *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, Actes du V[e] colloque du Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle (28-30 octobre 1999), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, «Biblio 17», p. 197-206.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle, *La Lettre dans le récit. Étude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 2000, «Biblio 17».

LARSEN, Anne. R., «Anne Marie de Schurman, Madeleine de Scudéry et les lettres sur *La Pucelle* (1646)», dans *Lectrices d'Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 269-279.

LATHUILLÈRE, Roger, «Les paysages de Madeleine de Scudéry. La rêverie», dans *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, volume 1, Genève, Droz, 1966, p. 328-339.

LE BRETON, André, «*Le Grand Cyrus*» et «La *Clélie*», dans *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 159-194 et p. 195-216.

LE DANTEC, Denise, «Quand le roi bâtissait Versailles et ses jardins», *Dalhousie French Studies*, vol. XXIX, hiver 1994, p. 31-54.

LEE, Christopher, «Hoffmann's Mademoiselle de Scudéry' as Forerunner of the Detective Story», *Clues: a Journal of Detection*, vol. XV, n° 2, automne-hiver 1994, p. 63-74.

LEGAULT, Marianne, *Narrations déviantes : Représentations littéraires de l'amitié féminine au XVII^e siècle en France*, thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, Department of French, Hispanic and Italian Studies, 2004.

LETOUBLON, Françoise, «Cyrus le Grand et le *Grand Cyrus* : l'histoire comme Orient romanesque», *Recherches et travaux*, n° 49, 1995, p. 49-62.

LEVER, Maurice, «Madeleine de Scudéry», dans *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 124-132.

LEVER, Maurice, «Madeleine de Scudéry», dans *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996, p. 130-138.

LYONS, John D., «*Clélie* et la pratique sociale de l'imagination», *Littératures classiques*, vol. XLIV, printemps 2002, p. 207-216.

MACARTHUR, Elizabeth J., «La fiction du naturel. Cinq descriptions de Versailles : Scudéry, La Fontaine, Félibien, Morellet, Piganiol de La Force», *XVII^e siècle*, vol. CLXXX, n° 3, juillet-septembre 1993, p. 501-517.

MADUREIRA, Margarida, «La représentation de la fiction dans le prologue de *Célinte*», dans *Vers un* thesaurus *informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du IV^e colloque international de la SATOR (25-27 octobre 1990), Pierre Rodriguez et Michèle Weil (dir.), Montpellier, Centre d'étude sur le XVIII^e siècle de Montpellier, 1991, p. 217-223.

MAGENDIE, Maurice, «Les romans de Mlle de Scudéry», dans *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, volume 2, Paris, Librarie Félix Alcan, 1970, p. 629-692.

MAÎTRE, Myriam, «Lettres de Sapho, lettres de Madeleine? Les lettres de la *Clélie* et la correspondance de Mlle de Scudéry», dans *L'Épistolaire, un genre féminin*, Christine Planté (dir.), Paris, Honoré Champion, 1998, p. 51-66.

MANSAU, Andrée, «La femme romaine au XVII[e] siècle de *Clélie* aux essais de Saint-Evremond et Saint-Réal», *Bulletin de la société toulousaine d'études classiques françaises*, n° 179-180, 1979-1980, p. 47-60.

MANSAU, Andrée, «Poison et bain : instruments de mort, moyens du récit, de *Clélie* à *Don Carlos*», *Cahiers de littérature du XVII[e] siècle*, n° 3, 1981, p. 119-126.

MAYBERRY SENTER, Enid Paul, «Les cartes allégoriques romanesques du XVII[e] siècle. Aperçu des gravures créées autour de l'apparition de la *Carte de Tendre* de la *Clélie* en 1654», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXXIX, avril 1977, p. 133-144.

MAYBERRY SENTER, Enid Paul, «Madeleine de Scudéry», *Belles Lettres*, vol. II, n° 3, janvier-février 1987, p. 12.

MCDOUGALL, Dorothy, *Mademoiselle de Scudéry. Her Romantic Life and Death*, New York, Benjamin Bloom Inc., 1972.

MÉCHOULAN, Éric, «Le geste et la réflexivité : Sapho dans le Grand Cyrus de Madeleine de Scudéry», dans *Dans les miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1998, «Paragraphes», p. 125-134.

MESNARD, Jean, «Du réel au romanesque : Port-Royal dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry», dans *Aspects du classicisme et de la spiritualité, Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*, Alain Cullière (dir.), Paris, Klincksieck, 1996, p. 353-372.

MESNARD, Jean, «Mademoiselle de Scudéry et la société du Marais», dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 169-188.

MITCHELL, Elise Joanne, *Les Utopies féminines au XVII[e] siècle : une question de genre*, mémoire de maîtrise, Victoria, University of Victoria, Department of French, 1997.

MONCOND'HUY, Dominique, «Le poète commande au peintre : enjeux et effets d'un modèle poétique (de Ronsard à Scudéry)», *La Licorne*, vol. XXIII, 1992, p. 19-29.

MONGRÉDIEN, Georges, «Bibliographie des œuvres de Georges et Madeleine de Scudéry», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XL, 1933, p. 224-236, 412-425, 539-565.

MONGRÉDIEN, Georges, «Madeleine de Scudéry», dans *Les Précieux et les précieuses*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 117-138.

MONGRÉDIEN, Georges, *Madeleine de Scudéry et son salon d'après des documents inédits*, Paris, Tallandier, 1946.

MORLET-CHANTALAT, Chantal, *La* Clélie *de Mademoiselle de Scudéry : de l'épopée à la Gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Champion, 1994, «Lumière classique».

MORLET-CHANTALAT, Chantal, *Madeleine de Scudéry*, Paris/Rome, Memini, 1997, «Bibliographie des écrivains français».

MORLET, Chantal, «Mort d'un personnage», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVII, n^{os} 3-4, mai-août 1977, p. 459-469.

MORLET-CHANTALAT, Chantal, «Parler du savoir, savoir pour parler : Madeleine de Scudéry et la vulgarisation galante», dans *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Actes du colloque de Chantilly (22-24 septembre 1995), Colette Nativel (dir.), Genève, Droz, 1999, p. 177-195.

MORLET-CHANTALAT, Chantal, «Le théâtre dans le roman. Aspects du comique dans la *Clélie*», dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif du XVII^{e} siècle*, Pise/Genève, ETS/Slatkine, 2000, «Seminario De filologia Francese», p. 251-267.

MUELLER, Marlies, «La production romanesque de Georges de Scudéry et Madeleine de Scudéry des années 1640 à 1653» et «Clélie (1654-1661)», dans *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Boston, Department of Romance Languages and Literature of Harvard University, 1984, «Harvard Studies in Romance Language», p. 65-115 et 149-165.

MUNRO, James S., *Mademoiselle de Scudéry and the Carte de Tendre*, Durham, University of Durham, 1986.

MUNRO, James S., «Richardson, Marivaux, and the French Romance Tradition», *Modern Language Review*, vol. LXX, n° 4, octobre 1975, p. 752-759.

MUNRO, James S., «Sensibility and the subsconscious. Marivaux and Mlle de Scudéry», *Romance Studies*, n° XV, 1989, p. 89-97.

NIDERST, Alain, «Le Brutus de Madeleine de Scudéry», dans *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, Franco Piva (dir.), Fasano, Schena editore, 2002, p. 75-87.

NIDERST, Alain, «*Clélie* : du roman baroque au roman moderne», dans *Actes de Bâton Rouge* (27-29 mars 1985), Selma A. Zebouni (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1986, «Biblio 17», p. 311-319.

NIDERST, Alain, «L'enjouée Plotine, Madame de Maintenon, Madeleine de Scudéry et Ninon de Lenclos», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXVII, n° 53, 2000, p. 501-508.

NIDERST, Alain, «L'histoire dans les romans de Madeleine de Scudéry», dans *Le Roman historique (XVII^e - XX^e siècles)*, Pierre Ronzeaud (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1983, «Biblio 17», p. 11-22.

NIDERST, Alain, «Madeleine de Scudéry, construction et dépassement du portrait romanesque», dans *Le Portrait littéraire*, K. Kupisz, G.-A. Pérouse et J.-Y. Debreuille (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 107-112.

NIDERST, Alain, «Madeleine de Scudéry de 1660 à 1789», *Œuvres et critiques : Revue internationale de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. XII, n° 1, 1987, p. 31-41.

NIDERST, Alain, «Madeleine de Scudéry, Ménage et Pellisson, éditeurs de Sarasin», *Travaux de littérature*, vol. XIV, 2001, p. 233-242.

NIDERST, Alain, «Madeleine de Scudéry, ou du Tasse à Balzac, de Balzac à Proust», dans *Romanciers du XVII^e siècle*, Jean Serroy (dir.), *Littératures classiques*, n° 15, octobre 1991, p. 119-126.

NIDERST, Alain, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, «Publications de l'Université de Rouen».

NIDERST, Alain, «Les mystères de *Clélie*», *Francographies : Bulletin de la Société des professeurs français et francophones d'Amérique*, n° 6, 1997, p. 11-26.

NIDERST, Alain, «Les Nemours, l'Italie et le roman français du XVII^e siècle», *Studi Francesi*, vol. XXXIII, n° 97, 1989, p. 1-9.

NIDERST, Alain, «Sade dans *Cyrus* et *Clélie*», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, «Études littéraires françaises», p. 237-244.

NIDERST, Alain, «Scarron, les Scudéry et le burlesque», dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et dans les arts*, Actes du colloque du Mans (4-7 décembre 1986), Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, «Biblio 17», p. 139-146.

NIDERST, Alain, «Les Scudéry et l'Italie», dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Actes du XV[e] colloque du CMR 17, Jean Serroy (dir.), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 241-247.

NIDERST, Alain, «Sur les clefs de *Clélie*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXI, n° 41, 1994, p. 471-483.

NIDERST, Alain, «La théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVII[e] siècle», *Word and Image Conference Proceedings*, vol. IV, n° 1, hiver 1988, p. 105-108.

NIDERST, Alain, «Une source du *Misanthrope* (Mlle de Scudéry, *Le Grand Cyrus*)», dans *Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au professeur J.-A. Vier*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 359-365.

NUNN, Robert, «Mlle de Scudéry and the Development of the Literary Portrait: some unusual portraits in *Clelie*«, *Romance Notes*, vol. XVII, n° 2, hiver 1976, p. 180-184.

NUNN, Robert, «The Rape of Lucretia in Madeleine de Scudéry's *Clélie*», dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, «Études littéraires françaises», p. 245-249.

ORENSTEIN, Gloria Feman, «Journey through Mlle de Scudéry's Carte de Tendre: A 17th Century Salon Woman's Dream/Country of Tenderness», *FEMSPEC: An Interdisciplinary Feminist Journal Dedicated to Critical and Creative Work in the Realms of Science Fiction, Fantasy, Magical Realism, Surrealism, Myth, Folklore, and other Supernatural Genres*, vol. III, n° 2, 2002, p. 53-66.

PENZKOFER, Gerhard, «L'art du mensonge dans les romans de Mlle de Scudéry», *XVII[e] siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 273-286.

PETERS, Jeffrey Nolan, «Mapping Nonsense: Meaning and Transgression in Scudéry's Carte de Tendre», dans *Mapping Discord. Allegorical Cartography in Early Modern French Writing*, Newark, University of Delaware Press, 2004, p. 83-116.

PETERS, Jeffrey Nolan, *«Sçavoir la Carte»: Allegorical Maps and the Cartographics of Culture in Seventeenth-Century France*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages and Literature, 1996.

PIERSON, Pauline, *The Educational Ideas of Mlle de Scudéry as exemplified in the* Grand Cyrus, mémoire de maîtrise, Chicago, University of Chicago, Department of Romance, 1922.

PIOFFET, Marie-Christine, «Diversité et métissages culturels dans *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*», *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 43-55.

PLANTIÉ, Jacqueline, «Hauts lieux de Provence dans *Le Grand Cyrus*», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XIII, n° 2, 1975, p. 129-139.

POPKINS, Suzanne, «Taking Compliments : J.L. Austin with Madeleine de Scudéry», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. X, n° 3, automne 1998, p. 82-118.

PUGH, Anne Reese, «Note Upon Somme Similarities between *Le Grand Cyrus* and *Le Misanthrope*», *Modern Language Notes*, vol. XI, n° 3, mars 1896, p. 85-87.

RIGAUD, Hippolyte, «La société française au XVII[e] siècle (*Le Grand Cyrus*, Mme de Montmorency)», dans *Conversations littéraires et morales*, Paris, Charpentier, 1859, p. 295-309.

ROBERTS, William, «New Light on the Authorship of *Almahide, ou l'esclave reine* (1660-1663)», *French Studies*, vol. XXV, n° 3, avril 1971, p. 270-280.

RUNDHOLZ-WEIHE, Adelheid, *The Problem of Knowledge and Narrative Strategy:* Le Discours de la méthode, L'Astrée, Clélie, La Princesse de Clèves, thèse de doctorat, Washington, Washington University, Department of Romance Languages and Literatures, 1994.

RYNGAERT, J.-P., «Georges de Scudéry», dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, volume 3, Paris, Bordas, p. 2153-2154.

SAINT-MARC GIRARDIN, «La *Clélie*», dans *Cours de littérature dramatique ou De l'usage des passions dans le drame*, volume 3, Paris, Charpentier, 1886, p. 102-133.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, «Mademoiselle de Scudéry», dans *Causeries du Lundi*, volume IV, Paris, Garnier Frères, 1851, p. 121-143.

SAIVE-HAWKINS, Sherrie L., «L'imagerie de la lumière et des ténèbres dans le *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XXIII, n° 2, 1985, p. 25-43.

SOREL, Charles, «*Célinte, Ibrahim, Cyrus, Clélie*», dans *La Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des Libraires de Paris, 1664, p. 161 et 166-167.

SPICA, Anne-Élisabeth, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002, «Lumière classique».

SPICA, Anne-Elisabeth, «Une Madeleine au chevalet : Mademoiselle de Scudéry et les peintres», *Œuvres et Critiques*, vol. XXIX, n° 1, 2004, p. 11-29.

STANTON, Domna C., «The Fiction of *Préciosité* and the Fear of Women», *Yale French Studies*, n° 62, 1981, p. 107-134.

STEINER, Arpad, «Les idées esthétiques de Mlle de Scudéry», *Romanic Review*, vol. XVI, 1925, p. 174-184.

STONE, Harriet, «Scudéry's Theatre of Disguise : The Orient in *Ibrahim*», *L'Esprit créateur*, vol. XXXII, n° 3, 1992, p. 51-61.

TEBBEN, Maryann Bates, *Wordy Women : Conversation and Power in the Age of Louis XIV*, thèse de doctorat, Los Angeles, University of Southern California, 1996.

TOCZYSKI, Suzanne C., «"Ce dont l'esprit est capable": Beauty and Truth in *Les Femmes illustres*», dans *L'Esprit en France au XVII^e siècle*, Actes du XXVIII^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature (11-13 avril 1996), François Lagarde (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1997, «Biblio 17», p. 197-205.

TOCZYSKI, Suzanne, «Performing Secrets in Madeleine de Scudéry's *Celinte*», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXIX, n° 56, 2002, p. 177-195.

TROTZKE, Margaret Anne, «Framing the Police : Scudéry's Secret Critique of Louis XIV», *Cahiers du Dix-Septième: an Interdisciplinary Journal*, vol. V, n° 1, printemps 1991, p. 169-182.

TROTZKE, Margaret Anne, *Préciosité and* La Promenade de Versailles *: from Myth to Praxis*, thèse de doctorat, East Lansing, Michigan State University, Department of Romance and Classical Languages, 2001.

VAN ROOSBRŒCK, Gustave L., «The Unpublished Poems of Mlle de Scudéry and Mlle Descartes», *Modern Language Notes*, vol. XL, n° 3, mars 1925, p. 155-158.

VENESŒN, Constant, «Madeleine de Scudéry et la "Deffense du sexe"», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIII, n° 25, 1986, p. 125-139.

VENESŒN, Constant, «Mademoiselle de Scudéry», dans *Études sur la littérature féminine au XVII^e siècle (Mlle de Gournay, Mlle de Scudéry, Mme de Villedieu et Mme de LaFayette)*, Birmingham, Summa Publications, 1990, p. 43-62.

VIALA, Alain, «De Scudéry à Courtilz de Sandraz, les nouvelles histoires galantes», *XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 287-295.

VIALA, Alain, «Scudéry (Madeleine de)», dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, volume 3, Paris, Bordas, 1984, p. 2154-2155.

WEISGERBER, Jean, «Quelques jardins littéraires en France vers 1650», *Dalhousie French Studies*, vol. LII, automne 2000, p. 36-50.

WHITFIELD, J. H., «A Note on Moliere and Mlle de Scudéry», *Le Parole e Le Idee: Rivista internazionale di varia cultura*, n° 5, 1963, p. 175-187.

WILKINS, Ernest H., «Vellutello's Map of Vaucluse and the Carte de Tendre», *Modern Philology*, vol. XXIX, n° 3, février 1932, p. 275-280.

WILSON, Lawrence, *The Cyrus and The Clélie of Mademoiselle de Scudéry as Reflections of XVII Century Life, Ideas, and Manners*, thèse de doctorat, Minnesota, University of Minnesota, 1941.

WOLFE, Phillip J., «Introduction», dans *Choix de Conversations de Mlle de Scudéry*, Ravenne, Longo Éditeur, 1977, p. 7-23.

WOLFE, Phillip J., «Les lettres inédites de Charles Genest à Mlle de Scudéry», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXVIII, n° 6, novembre-décembre 1978, p. 1006-1021.

WOLFE, Phillip J., «Mademoiselle de Scudéry lectrice de La Mothe Le Vayer», *Romance Notes*, vol. XX, n° 3, printemps 1980, p. 371-376.

WOODROUGH, Elizabeth, «Georges and Madeleine de Scudéry: "mer d'inimitié", "lac d'indifférence", or "amitié tendre"», *Newsletter for the Society for Seventeenth Century French Studies*, n° 4, 1982, p. 76-86.

WOODROUGH, Elizabeth, «Marseille, ville romanesque d'après *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry», *Marseille*, n° 122, 1980, p. 139-144.

WOODROUGH, Elizabeth, «The Fidelle Confidens and the Grand Roman», *Seventeenth Century French Studies*, n° 6, 1984, p. 30-40.

ZUMTHOR, Paul, «La *Carte de Tendre* et les Précieux», *Trivium. Zürich*, vol. VI, 1946, p. 263-273.

IV. Corpus théorique

A Cultural History of Gesture, Jan Bremmer et Herman Roodenburg (dir.), Ithaca, New York, Cornell University Press, 1992.

Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, Jean Guillaume (dir.), Paris, Picard, 1999, «De architectura».

Art de la lettre. Art de la conversation à l'époque classique en France, Actes du colloque de Wolfenbüttel (octobre 1991), Bernard Bray et Christoph Strosetzki (dir.), Paris, Klincksieck, 1995.

L'Autre au XVII^e^ siècle, Actes du IV^e^ colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e^ siècle (23-25 avril 1998), Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, «Biblio 17».

Caractères et passions au XVII^e^ siècle, Louis van Delft (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, «Publications de l'Université de Bourgogne».

Le Corps à la Renaissance, Actes du XXX^e^ colloque de tours 1987, Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin (dir.), Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

Le Corps au XVII^e^ siècle, Actes du premier colloque organisé conjointement par la North American Society for Seventeenth Century French Literature et le Centre international de rencontres sur le XVII^e^ siècle, Ronald W. Tobin (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995.

Critique et création littéraires en France au XVII^e^ siècle, Actes du colloque de Paris (4-6 juin 1974), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1977.

D'artifices en édifices ou le parcours sensible à travers les artifices des édifices renaissants, maniéristes et baroques, Jean Starobinski (dir.), Genève, Atelier d'édition Le Septième Fou, 1985.

La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une Anthologie, Philippe Hamon (éd.), Paris, Macula, 1991.

Descriptions et créations d'espaces dans la littérature, introduction d'Ernst Leonardy, Louvain-la-Neuve, Université de Louvain, 1995, «Recueil de Travaux d'histoire et de philologie».

Destins et enjeux du XVII^e siècle, Yves-Marie Bercé, Norbert Dufourcq, Nicole Caverivière, Jean-Luc Gauthier et Philippe Sellier (dir.), Paris, PUF, 1985.

Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen âge à nos jours, Alain Montandon (dir.), Paris, Seuil, 1995.

Du goût, de la conversation et des femmes, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, «Littératures».

L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle, Stéphane Lojkine (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001.

Écrire au XVII^e siècle. Une anthologie, Emmanuelle Mortgat et Éric Méchoulan (éd.), Paris, Presses Pocket, 1992, «Agora. Les classiques».

L'Écrivain et l'espace, Rachid Boudjedra *et al.* (dir.), Montréal, Hexagone, 1985.

L'Espace en toutes lettres, Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), Montréal, Nota Bene, 2003.

Les Espaces de la civilité, Alain Montandon (dir.), Mont-de-Marsan, Éditions Inter-Universitaires, 1995.

L'Esprit en France au XVII^e siècle, Actes du XXVIII^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century Literature, François Lagarde (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1997, «Biblio 17».

Étiquette et politesse, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992.

L'Étranger : identité et altérité au temps de la Renaissance, M.T. Jones-Davies (dir.), Paris, Klincksieck/Société internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance, 1997.

Études littéraires, Espaces classiques, Patrick Dandrey (dir.), vol. XXXIV, n° 1-2-, hiver 2002.

La Femme au XVII^e siècle, Actes du colloque de Vancouver (5-7 octobre 2000), Richard G. Hodgson (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

Les Femmes au Grand Siècle. Le Baroque, Actes du XXXV^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, David Wetsel et Frédéric Canovas (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, «Biblio 17».

Femmes et pouvoir sous l'Ancien Régime, Danielle Haase Dubosc et Éliane Viennot (dir.), Paris, Éditions Rivages, 1991.

Le Génie du lieu. Des paysages en littérature, Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), Paris, Imago, 2005.

La Géocritique : mode d'emploi, Bertrand Westphal (dir.), Limoges, PULIM, 2000.

Histoire de la vie privée, Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), 5 volumes, Paris, Seuil, 1999, «Points-Histoire».

Histoire des moeurs, Jean Poirier (dir.), 6 volumes, Paris, Gallimard, 1990, «Folio-Histoire».

L'Honnête homme et le dandy, Alain Montandon (dir.), Tübingen, Gunter Narr, 1993, «Études littéraires françaises».

L'Idée de nature au début du XVII^e siècle, Littératures classiques, Christian Biet (dir.), n° 17, automne 1992.

Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français XII^e-XX^e siècle, Henri Coulet (dir.), Paris, Larousse, 1992, «Textes essentiels».

Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle, Paris, Nathan, 1993, «128».

L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières, Benoît Melançon (dir.), Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Université Paris X-Nanterre, 1995, «Littérales».

Le Jardin, art et lieu de mémoire, Monique Mosser et Philippe Nys (dir.), Vassivière-en-Limousin, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995.

Jardins contre nature, *Traverses*, n° 5-6, octobre 1976.

Jardins et vergers en Europe occidentale (VIII^e-XVIII^e siècles), en collaboration (Centre culturel départemental de l'Abbaye de Flaran), Paris, Auch, 1989.

Libertinage et philosophie au XVII^e siècle. Le Public et le privé (volume 3), Anthony McKenna et Pierre-François Moreau (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.

Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés, Christian Plantin (dir.), Paris, Kimé, 1993.

Les Lieux de mémoire, Pierre Nora (dir.), 3 volumes, Paris, Gallimard, 1992, «Bibliothèque illustrée des histoires».

Lire le paysage, lire les paysages, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1982, «Travaux».

Lire les passions, Evelyn Thommen et Christina Vogel (dir.), Berne, Peter Lang, 2000.

Littérature et espaces, Juliette Vion-Dury *et al.* (dir.), Limoges, PULIM, 2001, «Espaces humains».

Littératures classiques, *Romanciers du XVII^e siècle*, Jean Serroy (dir.), n° 15, octobre 1991.

Littératures et architecture, Philippe Hamon (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes II, 1988, «Interférences».

Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime, Nathalie Ferrand (dir.), Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2004, «La république des lettres».

Le Loisir lettré à l'Âge classique, Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury (dir.), Genève, Droz, 1996, «Travaux du Grand Siècle».

La Mythologie au XVII^e siècle, Louise Godard de Donville (dir.), Nice, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1982.

La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (mai 1997), Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), volume 2, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001.

Onze nouvelles études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle, Wolfgang Leiner (dir.), Paris/Tübingen, J.-Michel Place/Verlag, 1983, «Études littéraires françaises».

Ordre et contestation au temps des classiques, Actes du XXI[e] colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVII[e] siècle, Roger Duchêne et Pierre Ronzeau (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, «Biblio 17».

Pascal, Corneille : désert, retraite, engagement, Jean-Jacques Demorest et Lise Leibacher-Ouvrard (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17».

Le Paysage à la Renaissance, Yves Giraud (dir.), Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 1988.

Le Paysage et ses grilles, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7-14 septembre 1992), Françoise Chenet (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, «Esthétiques».

La Peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique, Bernard Yon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire, Henriette Levillain (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, «Recherches actuelles en littérature comparée».

Poétique des lieux, Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004.

Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII[e] siècle sur le genre romanesque, Camille Esmein (éd.), Paris, Honoré Champion, 2004, «Sources classiques».

Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.

Pratiques de l'espace en littérature, Figura. Textes et imaginaire, Rachel Bouvet et François Foley (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

Présences féminines. Littérature et société au XVII^e siècle français, Actes du colloque de London (1985), Ian Richmond et Constant Venesœn (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, «Biblio 17».

Revue d'histoire littéraire de la France, Le Roman au XVII^e siècle, n^os 3-4, mai-août 1977.

Rhétorique du corps, Philippe Dubois et Yves Winkin (dir.), Bruxelles, De Bœck, 1988.

Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique, XVII^e siècle, n° 132, juillet-septembre 1981.

Solitude. Écriture et représentation, André Siganos (dir.), Grenoble, ELLUG, 1995.

Le Statut de la littérature au XVII^e siècle. Mélanges offerts à Paul Bénichou, Marc Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982.

Les Symboles du lieu : l'habitation de l'homme, Horia Damian, Jean-Pierre Raynaud *et al.* (dir.), Paris, Éditions de l'Homme, 1983.

Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet, Nicole Ferrier-Caverivière (dir.), Paris, PUF, 1992.

The Origins of Museum. The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe, Oliver Impey et Arthur McGregor (dir.), London, British Museum, 2000.

Vergers et jardins dans l'univers médiéval, Aix, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, 1990, «Sénefiance».

Women Writers in Pre-Revolutionary France: Strategies of Emancipation, Donna Kuizenga et Colette Winn (dir.), New York, Garland Publishing, 1997.

Le XVII^e siècle. Diversité et cohérence, Jacques Truchet (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1992.

* * *

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 3 volumes, Paris, Albin Michel, 1977.

ADAM, Antoine, «Le sentiment de la nature au XVII^e siècle en France», *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 1-15.

ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, 1993.

ALAIN, *Les Passions et la Sagesse*, Paris, Gallimard, 1960, «La Pléiade».

ALBERT, Metchild, «L'éloquence du corps. Conversation et sémiotique corporelle au siècle classique», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 39, 1989, p. 156-179.

ALTMAN, Janet Gurkin, «Espace public, espace privé : la politique de la publication de lettres sous l'Ancien Régime», *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. LXX, n° 3, 1992, p. 607-623.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, «L'entrée royale de Louis XIV», *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, printemps 1985, p. 21-32.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, «Fêtes dans les jardins de Versailles sous Louis XVI», *Traverses*, n° 5-6, octobre 1976, p. 82-93.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Le Roi-Machine : Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

ATKINSON, Geoffroy, *Le Sentiment de la nature et le retour à la vie simple (1690-1740)*, Genève/Paris, Droz/Minuit, 1960, «Société des publications romanes et françaises».

AUERBACH, Érich, *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998, «Argo».

AUERBACH, Érich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, «Tel».

AVIGDOR, Eva, *Coquettes et Précieuses. Textes inédits*, Paris, Nizet, 1982.

BAASNER, Frank, «L'amour, l'esprit et le cœur : les origines de la *sensibilité* des Lumières au XVII^e siècle», *Papers on Seventeenth Century French Literature*, vol. XIV, n° 26, 1987, p. 235-252.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941.

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1975 [1961].

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984 [1961], «Quadrige».

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981 [1957], «Quadrige».

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.

BAILLY, Antoine S., *La Perception de l'espace urbain*, Paris, Centre de recherches sur l'urbanisme, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, «Tel».

BALDENSPENGER, Fernand, «Le jardin "à la française" signe et symbole d'une civilisation», *The French Review*, vol. X, n° 1, octobre 1936, p. 5-18.

BALPE, Jean-Pierre, *Paysage et Littérature*, Paris, Larousse, 1975.

BANNISTER, Marc, *Privileged Mortals. The French Heroic Novel 1630-1660*, New York, Oxford University Press, 1983.

BANQUY, Rolande et Madeleine DIMEGLIO, *La Solitude*, Paris, Hachette, 1973, «Thèmes et parcours littéraires».

BARIDON, Michel, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, R. Laffont, 1998, «Bouquins».

BARIDON, Michel, «Le paysage, les jardins et l'optique : quelques jalons», dans *Le Paysage. Territoire d'intentions*, Philippe Poullaouec-Gonidec, Michel Gariépy et Bernard Lassus (dir.), Montréal, L'Harmattan, 1999.

BARRIÈRE, Pierre, *La Vie intellectuelle en France du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1961, «L'évolution de l'humanité».

BARTHES, Roland, W. KAYSER, W. BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, «Points-Essais».

BAUDRILLARD, Jean, *Le Miroir de la production*, Paris, Galilée, 1985.

BAYARD, Jean-Pierre, *Symbolique du labyrinthe sur le thème de l'errance*, Paris, Éditions du Huitième Jour, 2003.

BECHMANN, Roland, *Des arbres et des hommes*, Paris, Flammarion, 1984.

BECQ, Annie, «Rhétorique et littérature d'art en France à la fin du XVII[e] siècle : le concept de couleurs», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 24, mai 1972, p. 215-232.

BENETIÈRE, Marie-Hélène, *Jardin : vocabulaire typologique et technique. Principe d'analyse scientifique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000.

BÉNICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, «Folio Essais».

BERGAMO, Mino, *L'Anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994.

BERTAUD, Madeleine, *La Jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoires des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, «Le Texte à l'oeuvre».

BERTRAND, Denis, «Le corps émouvant : l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'émotion», *Versus Quaderni di Studi Semiotic*, n° 47-48, Milan, Bompani, 1987, p. 1-14.

BERTRAND, Denis, «L'énonciation passionnelle», *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 39, 1986, p. 43-55.

BERTRAND, M.J., «Les espaces humains d'un paysage», *L'Espace géographique*, vol. III, n° 2, 1974, p. 147-148.

BEUGNOT, Bernard, «Compte-rendu du livre *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVII[e] siècle* d'Alain Mérot», *XVII[e] siècle*, n° 172, 1991, p. 292-294.

BEUGNOT, Bernard, «De la ville au désert : l'espace dans la France du XVII[e] siècle», *ARQ. Revue d'Architecture du Québec*, n° 80, août 1994, p. 22.

BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII[e] siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996, «Perspectives littéraires».

BEUGNOT, Bernard, *L'Entretien au XVII[e] siècle. Leçon inaugurale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971.

BEUGNOT, Bernard, *Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, 1994, «Lumière classique».

BEUGNOT, Bernard, «Morale du repos et conscience du temps», *Australian Journal of French Studies*, vol. XIII, n° 3, 1976, p. 183-196.

BEUGNOT, Bernard, «Y a-t-il une problématique féminine de la retraite?», dans *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, «Études littéraires françaises», p. 25-40.

BIET, Christian, *Les Miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, Paris, Gallimard, 1989, «Découvertes Gallimard Littérature».

BILLACOIS, François, *Le Duel dans la société française des XVI^e et XVII^e siècles : essai de psychosociologie historique*, Paris, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986.

BLANC, André, *Lire le classicisme*, Paris, Dunod, 1995.

BLUCHE, François, *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2005, «Les indispensables de l'histoire».

BLUCHE, François, *La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1984.

BLUNT, Anthony, *Art et architecture en France 1500-1700*, Paris, Éditions Macula, 1983.

BODEI, Remo, *Géométrie des passions. Peur, espoir, bonheur : de la philosophie à l'usage politique*, Paris, PUF, 1997, «Pratiques théoriques».

BORNAZ BACCAR, Alia, *La Mer, source de création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991, «Biblio 17».

BOURNEUF, Roland, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, vol. III, n° 1, avril 1970, p. 77-104.

BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1981, «Littératures modernes».

BOURSIER, Nicole, *Le Centre et la circonférence. Essai sur l'objet dans la nouvelle classique*, Paris/Tübingen, Jean-Michel Place/Narr Verlag, 1983, «Études littéraires françaises».

BOURSIER, Nicole, «Du vaisseau à la barque : évolution d'un thème du "grand roman" à la nouvelle classique», *XVII^e siècle*, n° 110-111, 1976, p. 45-56.

BOURSIER, Nicole, «Versailles : une utopie louis-quatorzienne», dans *Le Labyrinthe de Versailles*, Martine Debaisieux (dir.), Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 1998, p. 117-123.

BOUVIER, Michel, «Le naturel», *XVII^e siècle*, n° 156, juillet-septembre 1987, p. 229-239.

BRANCOURT, Jean-Pierre, «La monarchie et les châteaux du XVI^e et XVII^e siècles», *XVII^e siècle*, n° 118-119, janvier-juin 1978, p. 25-36.

BRAUDEL, Fernand, *Les Structures du quotidien*, Paris, Armand Colin, 1979, «Destins du monde».

BRAY, Bernard, *L'Art de la lettre amoureuse : des manuels aux romans (1550-1700)*, La Haye/Paris, Mouton & Co., 1967.

BRAY, Bernard, *La Formation de la doctrine classique en France,* Paris, Nizet, 1966.

BRAY, René, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1980.

BROMBERT, Victor, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975.

BROSSE, Jacques, *Les Arbres de France*, Paris, Plon, 1987.

BROSSE, Jacques, *La Mythologie des arbres*, Paris, Plon, 1989.

BRUCHON-SCHWEITZER, Marilou, *Une psychologie du corps*, Paris, PUF, 1990, «Psychologie d'aujourd'hui».

BURY, Emmanuel, *Le Classicisme. L'avènement du modèle littéraire français 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993.

BURY, Emmanuel, «Les *lieux* de la sagesse humaine et la formation de l'honnête homme», dans *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Actes du 1^er colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle (29 juin - 1^er juillet 1993), Volker Kapp (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1993, p. 117-129.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, «Perspectives littéraires».

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969, «Idées».

CAGNAT, Constance, *La Mort classique. Écrire la mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, «Lumière classique».

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

CHANTALAT, Claude, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, «Théorie et critique à l'âge classique».

CHARBONNEAU, Frédéric, «Alvéoles et points de fuite», *Spirale*, n° 141, avril 1995, p. 13.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, «Bibliothèque Histoire».

CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, «L'Univers historique».

CHARTIER, Roger, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Éditions Aliena, 1992, «De la pensée».

CHASTEL, André, *La Crise de la Renaissance 1520-1600*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1968.

CHOAY, F., R. BANHAM *et al.*, *Le Sens de la ville*, Paris, Seuil, 1972.

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

CLAVAL, Paul, «La géographie et les chronotopes», dans *Littérature dans tous ses espaces*, Michel Chevalier (dir.), Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1993, «Mémoires et documents de géographie», p. 103-121.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

CONSTANT, Jean-Marie, *La Vie quotidienne de la noblesse française aux XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1985.

CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, 1988.

CORVOL, Andrée, *L'Homme aux bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt XVII^e^ - XX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1987.

CORVOL, Andrée, *L'Homme et l'arbre sous l'Ancien Régime*, Paris, Economica, 1984.

COULET, Henri, «Le pouvoir du charme féminin dans le roman au XVII^e^ siècle», *XVII^e^ siècle*, 1984, p. 249-260.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, «U».

COULET, Henri, «Un siècle, un genre», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^os^ 3-4, mai-août 1977, p. 359-372.

COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e^ - début XIX^e^ siècle)*, Paris, Éditions Rivages, 1988, «Rivages-Histoire».

CUÉNIN, Micheline et Chantal MORLET, «Châteaux et romans au XVII^e^ siècle», *XVII^e^ siècle*, vol. CXVIII-CXIX, n° 1, janvier-juin 1978, p. 103-123.

CUÉNIN, Micheline, *Le Duel sous l'Ancien Régime*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 2 volumes, Paris, PUF, 1956,.

CUSSET, Christophe, *La Nature et ses représentations dans l'Antiquité*, 1996, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud, Paris, CNDP, 1999.

DAMS, Bernd H. et Zega ANDREW, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agréments et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995.

DANDREY, Patrick, «La physiognomonie comparée à l'âge classique», *Revue de synthèse*, n° 104, janvier-mars 1983, p. 5-27.

DANDREY, Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, «Le génie de la mélancolie».

DANDREY, Patrick, «Un tardif blason du corps animal : résurgences de la physiognomonie comparée au XVII[e] siècle», *XVII[e] siècle*, n° 153, octobre-décembre 1986, p. 351-370.

DAUMAS, Maurice, *La Tendresse amoureuse XVI[e]-XVIII[e] siècles*, Paris, Perrin, 1996, «Pluriel».

DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX[e] siècle)*, Saint-Denis/Montréal, Presses universitaires de Vincennes/Presses universitaires de Montréal, 1996, «L'Imaginaire du Texte».

DAUNAIS, Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 1993.

DECLERCQ, Gilles, «Représenter la passion : la sobriété racinienne», *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 69-93

DECLERQ, Gilles, «Stylistique et rhétorique au XVII[e] siècle : l'analyse du texte littéraire classique», *XVII[e] siècle*, n° 152, juillet-septembre 1986, p. 207-222.

DEJEAN, Joan, *Les Fictions du désir : 1546-1937*, Paris, Hachette, 1994.

DEJEAN, Joan, *Tender of Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New York, 1991.

DELAPORTE, François, *Anatomie des passions*, Paris, PUF, 2003, «Science, histoire et société».

DELOFFRE, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'Âge classique*, Paris, Didier, 1972.

DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

DÉMORIS, René, «Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot», dans *Des mots et des couleurs, études sur le rapport de la littérature et de la peinture*, Philippe Bonnefis et Pierre Reboul (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille III, 1986, p. 39-67.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII[e] siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, «Lumière classique».

DENS, Jean-Pierre, «Beauté et grâce au XVII[e] siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXV, n° 5, 1975, p. 795-799.

DENS, Jean-Pierre, *L'Honnête Homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII[e] siècle*, Lexington, French Forum Publishers, 1981.

DENS, Jean-Pierre, «L'honnête homme et l'esthétique du paraître», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 6, hiver 1976-1977, p. 70-82.

DESCIMON, Robert et Christian JOUHAUD, *La France du premier XVII^e siècle*, Paris, Éditions Belin, 1996.

DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoir et représentations des passions au XVII^e siècle*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2000, «République des Lettres».

DESJARDINS, Lucie, «Dévoiler l'intime : la savante éloquence des passions au XVII^e siècle», *Érudition et passions dans les écritures intimes,* Manon Brunet (dir.), Québec, Nota Bene, 1999, p. 169-182.

DESJARDINS, Lucie, «Sémiotique corporelle et rhétorique du regard au XVII^e siècle», *Tangence*, n° 60, 1999, p. 24-36.

DETREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, «Points-Essais».

DEVEZE, Michel, *La Forêt et les communautés rurales XVI^e-XVIII^e siècles (recueil d'articles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1982, «Séries Réimpressions».

DEVEZE, Michel, *L'Histoire des forêts*, Paris, PUF, 1973.

DEVEZE, Michel, *La Vie de la forêt au XVI^e siècle*, Paris, SEVPEN, 1961.

DOIRON, Normand, *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy / Paris, Les Presses de l'Université de Laval / Klincksieck, 1995.

DOIRON, Normand, «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, n° 73, 1988, p. 83-108.

DROLET, Karine, François GONIN et Alexandre LIZOTTE, *Le Dialogue enfoui. Exercices de solitude*, Montréal, VLB, 2004.

DUCCINI, Hélène, *Histoire de la France au XVII^e siècle*, Paris, Sedes, 2000, «Campus-Histoire».

DUCHÊNE, Roger, *Être femme au temps de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2004, «Pour l'histoire».

DUCHÊNE, Roger, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001.

DUGGAN, Anne E., *Salonnières, Furies and Fairies. The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, Delaware, Newark/University of Delaware Presse, 2005.

DULONG, Claude, *L'Amour au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1969.

DULONG, Claude, *La Vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Paris, Hachette, 1984.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langue et sensibilité au XVII^e siècle : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975.

DUMOUCHEL, Paul, *Émotions. Essai sur le corps et le social*, [s.l.], Synthélabo, 1995, «Les empêcheurs de tourner en rond».

DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'arché-typologie générale*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1969, «Collection Études».

DURRY, Marie-Jeanne, «Le monologue intérieur dans *La Princesse de Clèves*», dans *La Littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Actes du colloque de Strasbourg (avril 1959), Paris, PUF, 1961, «Bibliothèque des Centres d'Études supérieures spécialisées», p. 87-96.

DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée. L'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994, «Nouvelles études anthropologiques».

EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, 2 volumes, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1963, «Bibliothèque générale».

ELEB-VIDAL, Monique et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII^e - XIX^e siècles*, Bruxelles, Architecture d'archive moderne, 1989.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973, «Pocket».

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, «Champs».

ENGE, Torsten Olaf et Carl Friedrich SCHROËR, *L'Architecture des jardins en Europe 1450-1800. Du jardin de la villa de la Renaissance au jardin paysager à l'anglaise*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1990.

ESMEIN, Camille, «Peinture de la passion et rhétorique des passions dans la poétique romanesque après 1660», dans *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Colas Duglo et Luc Ruiz (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 21-29.

EYMARD, Julien, *Le Thème du miroir dans la poésie française (1540-1815)*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975.

FAUDEMAY, Alain, *Le Clair et l'obscur à l'âge classique*, Genève, Éditions Slatkine, 2001, «Travaux des universités suisses».

FAUDEMAY, Alain, *La Distinction à l'âge classique. Émules et enjeux*, Paris, Champion, 1992.

FERAY, Jean, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1997.

FLANDRIN, Jean Louis, *Famille : parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Hachette, 1976.

FONTANILLE, Jacques, «L'émotion et le discours», *Protée*, vol. XXI, n° 2, 1993, p. 13-20.

FONTANILLE, Jacques, «Le schéma des passions», *Protée*, vol. XXI, n° 1, 1993, p. 33-42.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, «Formes sémiotiques».

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1993, «Nathan université».

FORESTIER, Georges, «Le Rêve littéraire du baroque au classicisme : réflexes typologiques et enjeux esthétiques», *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXII, n° 3, juillet-septembre 1988, p. 213-235.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la* sexualité, volume 2 (*L'usage des plaisirs*), Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOURNEL, Victor, *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

FRANCE, Peter, *Rhetoric and Truth in France. Descartes to Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

FRANÇOIS, Carlo Roger, *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Birmingham, Summa Publications, 1987.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "*res literaria*" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994, «Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité».

FUMAROLI, Marc, «*Animus* et *Anima* : l'instance féminine dans l'apologétique de la langue française», *XVII^e siècle*, n° 144, juillet-septembre 1984, p. 233-240.

FUMAROLI, Marc, «Le corps éloquent : une somme d'*actio et pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressoles (1620)», *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 237-64.

FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit (de Montaigne à Lafontaine)*, Paris, Hermann, 1994, «Savoir : Lettres».

FUMAROLI, Marc, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, «Idées et Recherches».

GAIFFE, Félix, *L'Envers du Grand Siècle*, Paris, Albin Michel, 1924.

GAILLARD-DEL-MEDICO, Aurélia, «Quand le tableau parle : les arts du geste et l'éloquence des muets à la fin de l'Âge classique», *XVII^e siècle*, n° 192, 1997, p. 667-677.

GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997, «Lumière classique».

GENETTE, Gérard, «La littérature et l'espace», dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 43-48.

GERARD-GAILLY, Y., «Le sentiment de la nature au XVII^e siècle en France», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 17-25.

GODENNE, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, volume 1 (*La Représentation de soi*), Paris, Éditions de Minuit, 1973.

GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

GOULEMOT, Jean-Marie, «Le corps, la lecture et l'intime à l'âge classique», *Autrement (Le plaisir des mots)*, n° 153, février 1995, p. 118-127.

GOUX, Jean-Joseph, «Descartes et la perspective», *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, printemps 1985, p. 10-20.

GREENBERG, Mitchell, *Subjectivity and Subjugation in Seventeenth-Century Drama and Prose. The Family Romance in French Classicism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, «Cambridge Studies in French».

GREIMAS, Algirdas-Julien, «De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale», *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 39, 1986, p. 5-11.

GREIMAS, Algirdas-Julien et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

GRIMAL, Pierre, *L'Art des jardins*, Paris, PUF, 1954, «Que sais-je?».

GUIRAUD, Pierre, *Le Langage du corps*, Paris, PUF, 1980, «Que sais-je ?»

GUTTON, Jean-Pierre, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1981.

HAASE-DUBOSC, Danielle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999, «Biblio Histoire».

HACHE, Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, «Lumière classique».

HALL, Edward Twitchell, *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, «Intuitions».

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe, «Texte et architecture», *Poétique*, n° 73, février 1988, p. 3-26.

HARRISON, Robert, *Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1992.

HAUTECŒUR, Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, volumes 1 et 2, Paris, Auguste Picard Éditeur, 1943-1957.

HEMBREE, James M., *Subjectivity and the Signs of Love : Discourse, Desire and the Emergence of Modernity in Honoré d'Urfé's L'*Astrée, New York, Peter Lang, 1997, «American University Studies».

HÉNAULT, Anne, *Le Pouvoir comme passion*, Paris, PUF, 1994, «Formes sémiotiques».

HEPP, Noémi, «La belle et la bête, ou la femme et le pédant dans l'univers romanesque du XVII[e] siècle», *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-août 1977, vol. LXXVII, n° 3-4, p. 564-577

HEPP, Noémi, *Homère en France au XVII[e] siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

HIMELFARB, Hélène, «"Palais" et "châteaux" chez les mémorialistes du règne de Louis XIV», *XVII[e] siècle*, n° 118-119, janvier-juin 1978, p. 73-99.

HIPP, Marie-Thérèse, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires 1660-1680*, Paris, Klincksieck, 1976.

HORVILLE, Robert, *Histoire de la littérature française du XVII[e] siècle*, Paris, Hatier, 1991, «Itinéraires littéraires».

HOURCADE, Philippe, «Jeux d'esprit et "production" du roman vers les années 1640-1700», *Studi francesi*, vol. XXVI, n° 76, avril 1982, p. 79-87.

HOWARD ADAMS, William, *Les Jardins en France. Le rêve et le pouvoir (1500-1800)*, Paris, L'Équerre, 1980.

INNESS, Julie C., *Privacy, Intimacy, and Isolation*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.

JACKSON, John E., «On Literary Subjectivity in the Seventeenth Century», *Diogènes*, vol. XLVI, n° 2-182, 1998, p. 75-88.

JANET, Paul, *Les Passions et les caractères dans la littérature du XVII[e] siècle*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1888.

JAQUET, Chantal, *Le Corps*, Paris, PUF, 2001, «Philosopher».

JOUANNA, Arlette, *L'Idée de race en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, Montpellier, Presses de l'imprimerie de recherche/Université Paul Valéry, 1981.

JOUKOVSKY, Françoise, *Paysages de la Renaissance*, Paris, PUF, 1974, «Publications de l'Université de Rouen».

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

KAUFMANN, Paul, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie Vrin, 1969.

KELLER, Edwidge, *La Poétique de la mort dans la nouvelle classique (1660-1680)*, Paris, Honoré Champion, 1999.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

KIBEDI-VARGA, Aron, «Le dialogue : de l'honnête homme au philosophe», *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 173-180.

KIBEDI VARGA, Aron, «Lieux, passions, figures», dans *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Pierre Aquillon, Jacques Chupeau et François Weil (dir.), Tours, Publications de l'Université François-Rabelais, 1988, p. 241-247.

KIBÉDI-VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, «Bibliothèque illustrée des histoires».

KNOWLSON, James R., «The Idea of Gesture as a Universal Language», *Journal of the History of Ideas*, vol. XXVI, n° 4, octobre-décembre 1965, p. 495-508.

KRAWJESKA, Barbara, *Mythes et découvertes*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990, «Biblio 17».

KRUSE, Margot, «Justification et critique du concept de dissimulation dans l'œuvre des moralistes du XVII^e siècle», dans *La Pensée religieuse dans la littérature et la civilisation du XVII^e siècle en France*, Actes du colloque de Bamberg, Manfred Tietz et Volker Kapp (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984, «Biblio 17», p. 145-170.

KUIZENGA, Donna, *Narrative Strategies in* La Princesse de Clèves, Lexington, *French Forum* Publishers, 1976.

KUSHNER, Eva, «Le rôle structurel du "locus amœnus" dans les dialogues de la Renaissance», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 34, mars 1982, p. 39-57.

LABBÉ, Alain, *L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987.

LACOSTE, Yves, *Paysages politiques*, Paris, Librairie générale française, 1990.

LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation (University of Oxford), 1992, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century».

LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, «Perspectives littéraires».

LAFOND, Jean, *L'Homme et son visage. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*, Paris, Honoré Champion, 1996, «Lumière classique».

LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *De la duplicité. Les figures du secret au XVII^e siècle*, Paris, La Différence, 1994, «Mobile Matière».

LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *Jardins secrets de la Renaissance*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.

LAROZE, Catherine, *Une histoire sensuelle des jardins*, Paris, Olivier Orban, 1990.

LASSUS, Bernard, *Une poétique du paysage : le démesurable*, Paris/Vancouver, [s.n.], 1976.

LATHUILLÈRE, Roger, *La Préciosité, étude historique et linguistique. Position du problème. Les Origines*, Genève, Droz, 1966.

LECOQ, Anne-Marie, «Nature et rhétorique : de l'action oratoire à l'éloquence muette», *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 265-277.

LE DANTEC, Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Reading the French Garden. Story and History* (trad. Jessica Levine), Boston, Massachusetts Institute of Technology, 1990.

LEDRUT, R., *Les Images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973.

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

LEFEVRE, Roger, «La méthode cartésienne et les passions», *Revue des sciences humaines*, vol. XXXVI, n° 142, avril-juin 1971, p. 283-301.

LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

LENOBLE, Raymond, *Les Images de la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1973.

LENOBLE, Robert, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, 1969, «L'évolution de l'humanité».

LEROY LADURIE, Emmanuel, *L'Ancien Régime. L'Absolutisme en vraie grandeur (1610-1715)*, volume 1, Paris, Hachette, 1991, «Histoire de France».

LETOUBLON, Françoise, *Les Lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden/New York/Kölh, E. J. Brill, 1993, «Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava».

LEVER, Maurice, *Les Romanciers du grand siècle*, Paris, Fayard, 1996.

LEVER, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, «Littératures modernes».

LEVI, Anthony, *French Moralists. The Theory of the Passions 1585 to 1649*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

LÉVY, Françoise P. et Marion SEGAUD, *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou et Centre de Création Industrielle, 1983.

LIVET, Charles Louis, *Précieux et précieuses. Caractères et mœurs littéraires du XVII^e siècle*, Paris, Welter, 1895.

LOJKINE, Stéphane, *La Scène du roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, «U-Lettres».

LONEGREN, Sig, *Les Labyrinthes. Mythes traditionnels et applications modernes*, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1993.

LOTTERIE, Florence, *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998.

LOUGEE, Carolyn C., *Le Paradis des femmes*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

LUHMANN, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Paris, Aubier, 1990.

LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Lausanne, Éditions Gonthier, 1963, «Bibliothèque Médiations».

LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, New York, Siracuse University Press, 1984.

MACLEAN, Ian, *Woman triumphant - Feminism in French Literature (1610-1652)*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

MAGENDIE, Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MAGENDIE, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MAGNARD, Pierre, «Le lieu et l'espace», dans *La Renaissance ou l'invention de l'espace*, Jacques Wunenburger (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2000, «Figures libres», p. 47-58.

MAILLARD, Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le Même et l'Autre*, Paris, Nizet, 1973.

MAÎTRE, Myriam, «Les "Belles" et les Belles Lettres : Femmes, instances du féminin et nouvelles configurations du savoir», dans *Le Savoir au XVII^e siècle*, John D. Lyons et Cara Welch (dir.), Tübingen, Narr, 2003, p. 35-64.

MAÎTRE, Myriam, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1999, «Lumière classique».

MAÎTRE, Myriam, «La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse», *La Licorne (Passion, émotions, pathos)*, n° 43, 1997, p. 95-106.

MALAND, David, *Culture and Society in Seventeenth Century France*, New York, Charles Seribner's Sons, 1970.

MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique 1500-1640*, Paris, Albin Michel, 1998, «Bibliothèque de "L'Évolution de l'humanité"».

MARIE, Alfred, «Le sentiment de la nature dans l'art au XVII[e] siècle», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 41-47.

MARIN, Louis, «Locus classicus sublimis: l'"orage" dans le paysage poussinien», *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, printemps 1985, p. 53-72.

MARIN, Louis, *Sémiotique de la passion*, Paris, Desclée - Aubier, 1972.

MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII[e] siècle (1598-1701)*, 2 volumes, Genève, Droz, 1969, «Histoire et civilisation du livre».

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

MATORÉ, Georges, *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art*, Paris, Nizet, 1976.

MÉCHOULAN, Éric, *Le Corps imprimé : essai sur le silence en littérature*, Montréal, Éditions Balzac, 1999, «L'Univers des discours».

MENDOZA, Bernadette B. de, «L'art de vivre de l'honnête homme : éthique et esthétique», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 1, 1973, p. 17-26.

MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII[e] siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Langue et politique à l'âge classique. L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000, «Lumière classique».

MÉROT, Alain, «Le cabinet, décor et espace d'illusion», *XVII[e] siècle*, vol. XLI, n° 162, janvier-mars 1989, p. 37-51.

MÉROT, Alain, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII[e] siècle*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990.

MESNARD, Jean, *La Culture du XVII[e] siècle. Enquête et synthèses*, Paris, PUF, 1992.

MESNARD, Jean *et al.*, *Précis de la littérature française du XVII[e] siècle*, Paris, PUF, 1990.

MEYER, Michel, *Le Philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Libraire générale française, 1991, «Biblio/Essais».

MILLIOT, Vincent, *Paris en bleu. Images de la ville dans la littérature de colportage (XVI^e - XVIII^e siècles)*, Paris, Parigramme, 1996.

MITTERAND, Henri, «Le corps féminin et ses clôtures : *L'Éducation sentimentale, Thérèse Raquin*», dans *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987, «Écriture», p. 107-127.

MOLES, Abraham A. et Élisabeth ROHMER, *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, «Sociologies du quotidien».

MOLES, Abraham A. et Élisabeth ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972, «M.O.».

MOLINIÉ, Georges, «Du mythique au romanesque : l'ailleurs fictif au XVII^e siècle», dans *Peuples et pays mythiques*, Actes du V^e colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X (Chantilly, 18-20 septembre 1986), François Jouan et Bernard Deforge (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1988, «Vérité des mythes», p. 249-255.

MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Service de publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1982, «Idées, thèmes et formes 1580-1660».

MONGRÉDIEN, Georges, *Les Précieux et les précieuses. Choix de textes et bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1963.

MONGRÉDIEN, Georges, *La Vie de société aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1950.

MONGRÉDIEN, Georges, *La Vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris Tallandier, 1947.

MORRISSEY, Robert J., *La Rêverie jusqu'à Rousseau. Recherches sur un topos littéraire*, Lexington, French Forum Publishers, 1984.

MOSSER, Monique et Georges TEYSSOT, *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2002.

MOUREAU, François, «L'île d'Amour à l'Âge Classique», dans *L'Insularité thématique et représentation*, Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 69-78.

MOUSNIER, Roland, *Les Hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, Paris, PUF, 1969, «Collection SUP».

MOUSNIER, Roland, *Les Institutions en France sous la monarchie absolue*, 2 volumes, Paris, PUF, 1974.

MOUSNIER, Roland, *Les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Les progrès de la civilisation européenne et le déclin de l'Orient (1492-1715)*, Paris, PUF, 1954, «Histoire générale des civilisations».

MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e^ et XVIII^e^ siècles)*, Paris, Flammarion, 1978.

MUCHEMBLED, Robert, *Cultures et Société en France du début du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, Paris, Sedes, 1995, «Regards sur l'Histoire».

MUCHEMBLED, Robert, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Librairie Fayard, 1988, «Pluriel».

MUCHEMBLED, Robert, *Pour une histoire des gestes (XV^e^ - XVIII^e^ siècle)*, Liège, Université de Lille III/Faculté de philosophie et de lettres, 1985.

MUCHEMBLED, Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Paris, Armand Colin, 1990-1994, «Cursus».

MUCHEMBLED, Robert *et al.*, *Les XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Rosny, Bréal, 1995, «Grand Amphi».

MUELLER, Marlies, *Les Idées politiques dans le roman héroïque de 1630 à 1670*, Lexington, French Forum Publishers, 1984, «Harvard Studies in Romance Language».

MUMFORD, Lewis, *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil, 1961, «Esprit. La Cité prochaine».

NATTA, Marie-Christine, «Le serpent et la colombe. De la dissimulation honnête», *Revue des deux mondes*, n° 7, juillet-août 2004, p. 122-130.

ORWAT, Florence, *L'Invention de la rêverie. Une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, «Lumière classique».

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/PULIM, 2000.

PADRANI, Francesca, *Le Langage secret du corps : comment l'interpréter et le comprendre*, Paris, De Vecchi, 1995.

PAGE BAYNE, Sheila, *Tears and weeping. An aspect of Emotional Climate reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris/Tübingen, J.-M. Place/Gunter Narr, 1981, «Études littéraires françaises».

PALMADE, Jacqueline, Françoise LUGASSY et Françoise COUCHARD, *La Dialectique du logement et de son environnement*, Paris, Copedith, 1970, «Publications de Recherches Urbaines/Ministère de l'Équipement et du Logement».

PAPASOGLI, Benedetta, «L'espace intérieur de l'anatomie de l'âme», *XVII^e siècle*, n° 202, janvier-mars 1999, p. 125-134.

PAPASOGLI, Benedetta, *Le "Fond du coeur". Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, «Lumière classique».

PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik, *La Naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens. XVII^e - XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.

PARRET, Herman, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986.

PATTERSON, Annabel, *Pastoral and Ideology. Virgil to Valery*, Los Angeles/Berkeley, University of California Press, 1987.

PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, «Folio-Essais».

PELOUS, Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.

PHILIBERT, Myriam, *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Paris, Éditions du Rocher, 2000.

PIOFFET, Marie-Christine, «Destin de la femme naufragée dans la fiction narrative du Grand Siècle», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 138, 2002, p. 13-21.

PIOFFET, Marie-Christine, «Enjeux et destinées des écrits féminins dans l'imaginaire de Madame de Villedieu», dans *Féminités et masculinités dans les textes narratifs avant* 1800, Suzan van Dijk et Madeleine van Strien-Charbonneau (dir.), Louvain, Éd. Peeters, 2002.

PIOFFET, Marie-Christine, «L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVII^e siècle», *Tangences*, n° 65, hiver 2001, p. 8-22.

PIOFFET, Marie-Christine, «Le pays inventé ou la fiction géographique au temps des précieux», *Studi Francesi*, n° 126, septembre-décembre 1998, p. 434-450.

PLANTIER, Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, Paris, Champion, 1994, «Lumière classique».

POMEAU, René, «De la nature : essai sur la vie littéraire d'une idée», *Revue de l'Enseignement supérieur*, n° 1, 1959, p. 107-121.

POULET, Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1971.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain. La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.

POULET, Georges, *La Métamorphose du cercle*, Paris, Plon, 1961.

PRAZ, Mario, *Histoire de la décoration d'intérieur. La philosophie de l'ameublement*, Milan/Paris, Longanesi E.C./Thames & Hudson SARL, 1994.

QUILLIET, Bernard, *Le Paysage retrouvé*, Paris, Fayard, 1991.

REYNES, Geneviève, *Couvents de femmes. La vie des religieuses cloîtrées dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1987.

RICARD, François, «Le décor romanesque», *Études françaises*, vol. VIII, n° 4, novembre 1972, p. 343-362.

RICHIR, Marc, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1993.

ROCHEFORT, Renée, «La perception des paysages», *L'Espace géographique*, n° 3, 1974, p. 205-209.

ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1989.

ROUDAUT, Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, «Brèves/Littérature».

ROUSSET, Jean, «Les difficultés de l'autoportrait», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. LXIX, 1969, p. 540-560.

ROUSSET, Jean, «L'eau et le soleil dans le paysage des poètes», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 49-55.

ROUSSET, Jean, «Les eaux miroitantes», *Cahiers du centre national de synthèse du baroque*, vol. III, 1968, p. 7-14.

ROUSSET, Jean, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1968.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'Âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1968.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de la première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

ROUX, Simone, *La Maison dans l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1976, «L'aventure humaine».

SALAZAR, Philippe Joseph, *Le Culte de la Voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Honoré Champion, 1995, «Lumière classique».

SALTER, Christopher et William LLOYD, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of Americain Geographers, 1977.

SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971.

SAUDAN, Michel et Sylvia SAUDAN-SKIRA, *De Folie en Folies. La découverte du monde des jardins*, Genève, L'Atelier d'édition «Le Septième Fou», 1987, «La Bibliothèque des Arts».

SAYCE, Richard, «Littérature et architecture au XVII^e siècle», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 4, mai 1972, p. 233-250.

SERFATY-GARZON, Perla, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003.

SERFATY-GARZON, Perla, *Psychologie de la maison. Une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999.

SIGURET, Françoise, *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, «Théorie et critique à l'âge classique».

SINCLAIR, Andrew, *Jardins de gloire, de délices et de Paradis*, Paris, J.C. Lattès, 2000.

SOLLERS, Philippe, «La première des vertus», *Revue des deux mondes*, n° 7, juillet-août 2004, p. 117-121.

SOLNON, Jean-François, *La Cour de France*, Paris, Librairie Fayard, 1987, «Références».

SPICA, Anne Elizabeth, «En peignant, en écrivant : peinture et motivation narrative dans l'écriture romanesque au XVII[e] siècle», dans *De la palette à l'écritoire*, Monique Chefdor (dir.), volume 1, Nantes, Éd. Joca Seria, 1997, p. 47-55.

SPICA, Anne Elizabeth, «Les rêveries du Promeneur enchanté. Symbole, allégorie et merveilleux dans le premier Versailles de Louis XVII (1664-1683)», *XVII[e] siècle*, n° 184-3, juillet-septembre 1994, p. 437-460.

STANTON, Domna C., *The Aristocrat as Art. A study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature*, New York, Columbia University Press, 1980.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1987.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, «Tel».

STAROBINSKI, Jean, «Sur la flatterie», dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, «nrf essais», p. 61-90.

STEELE, A. J., «À la claire fontaine», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 6, juillet 1954, p. 57-74.

SWEETSER, Marie-Odile, «Le jardin : nature et culture chez La Fontaine», *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 34, mars 1982, p. 59-72.

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 2003, «Boréal compact».

THÉRIEN, Gilles, «La sémiotique, les objets singuliers et la complexité», *Horizons philosophiques*, vol. I, n° 2, printemps 1991, p. 33-49.

THORNTON, Peter, *L'Époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920*, Paris, Flammarion, 1984.

THUILLIER, Jacques, «L'image au XVII[e] siècle : de l'allégorie à la rhétorique des passions», *Word and Image. A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, vol. IV, n° 1, 1988, p. 88-98.

TIMMERMANS, Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de Saint-François de Sales à la Marquise de Lambert*, Paris, Honoré Champion, 1993.

TISON-BRAUN, Micheline, *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980.

TOCANNE, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII[e] siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.

TOYNBEE, Arnold, *Les Villes dans l'histoire*, Paris, Payot, 1972, «Le regard de l'histoire».

TRIPET, Arnaud, *Entre humanisme et rêverie. Études sur les littératures française et iltalienne de la Renaissance au Romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1998, «Études et Essais sur la Renaissance».

TRIPET, Arnaud, *La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979.

TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, *Dans l'empire de Flore. La représentation romanesque de la nature de 1660 à 1680*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, «Biblio 17».

TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, «Romans au jardin. Aspects et évolution de quelques stéréotypes», dans *Recherches de jeunes dix-septiémistes*, Actes du V[e] colloque du Centre international de rencontres sur le XVII[e] siècle (28-30 octobre 1999), Charles Mazouer (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, «Biblio 17», p. 219-227.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, «Perspectives littéraires».

VAN DELFT, Louis, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

VAN DELFT, Louis, «Le thème du *theatrum mundi* dans la réflexion morale du Grand Siècle», *Spicilegio Moderno*, vol. XII, 1979, p. 18-34.

VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1999 «Perspectives littéraires».

VANNIER, Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

VIALA, Alain, «D'une politique des formes : la galanterie», *XVII^e siècle*, n° 182, janvier-mars 1994, p. 143-151.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VIGOUROUX, Monique, *Le Thème de la retraite et de la solitude chez quelques épistoliers du XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1972.

VIGUIE, Pierre, «Le sentiment de la nature en France au XVII^e siècle», *Mercure de France*, vol. CXL1, n° 531, juillet-août 1920, p. 577-596.

VOVELLE, M., *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1974, «Archives».

WATELET, Claude-Henri, *Essai sur les Jardins*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 [Paris, 1774].

WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, «Bibliothèque de littérature comparée».

WEISGERBER, Jean, «Quelques jardins littéraires en France vers 1650», *Dalhousie French Studies*, vol. LII, automne 2000, p. 36-50.

WENTZLAFRF-EGGEBERT, Christian *et al.*, *Le langage littéraire au XVII^e siècle : de la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, «Études littéraires françaises».

WEYL, Martin, *Passion for Reason and Reason for Passion. Seventeenth Century Art and Theory in France, 1648-1683*, New York, Peter Lang, 1989, «Hermeneutics of Art».

WINSOR LEACH, Eleanor, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome,* Princeton, Princeton University Press, 1988.

ZOBERMAN, Pierre, «Le langage des passions», *Semiotica*, vol. LI, n^os 1-3, 1984, p. 101-114.

ZUBER, Roger, *Les Belles «Infidèles» et la formation du goût classique, Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.

ZUBER, Roger, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 (p. 151-161).

ZUBER, Roger, Liliane Picciola, Denis Lopez et Emmanuel Bury, *Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992.

ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.