

CHAPITRE 4 : LES JEUX MONDAINS DANS *CLÉLIE*

4.1. LA LIBÉRATION DU LANGAGE

Nous avons intitulé ce chapitre *la libération du langage*, alors que nos arguments montrent un langage épuré par rapport à celui du XVI^e siècle. Nous allons nous expliquer à ce sujet. Il est vrai que certains auteurs veulent bannir du vocabulaire nombre d'expressions populaires, mais en revanche un autre mouvement se crée, celui qui fait l'objet de notre étude. C'est le temps des beaux mots, l'art du bien parler.

« ...elle sait si bien l'art de la conversation rendre telle qu'elle veut qu'on sorte de chez elle sans y avoir oui dire mille belles et agréables choses ; mais c'est qu'elle a une adresse dans l'esprit qui la rend maîtresse de celui des autres... »¹⁸¹

¹⁸¹Mlle de Scudéry, *Le Grand Cyrus, Portrait de Sapho*, cité par Georges Mongrédien, *Les Précieux et les Précieuses*, Paris, Éd. Mercure de France, 1963, p.126.

« Au reste, elle a un esprit d'accommodement admirable et elle parle si également bien des choses sérieuses et des choses galantes et enjouées... »¹⁸².

Le langage au XVIIe siècle face au XVIe siècle s'ouvre vers une philosophie fondée sur la raison, Descartes en est l'instigateur. Ce nouvel esprit, moins individuel, fera que les hommes se concentrent sur ce que nous avons de commun. Bien entendu l'évolution de la langue ressentira cette nouvelle façon de penser. Alors qu'au XVIe siècle, les auteurs la maniaient à leur guise : emplois fréquents de mots provinciaux et d'expressions techniques, le XVIIe siècle soumet la langue à une discipline. Malgré cela, ce côté arbitraire est tout relatif car les conversations de salons donnent un air plus enjoué à la langue et les jeux orthoguent une atmosphère légère .

Bien que le langage du XVIIe ait hérité le principe de l'imitation, il y a ajouté la raison. Cette victoire de la raison par rapport à la spontanéité se manifestera de diverses manières, l'âme des français prend conscience d'elle-même et forge son éducation sur la loi fondamentale : le langage.

¹⁸² *Ibid.*, *loc. cit.*

Beaucoup d'auteurs ont eu la tâche délicate de faire un peu " le ménage de la langue ", il leur fallait épurer, simplifier, supprimer le vocabulaire dit inintelligible. Malherbe fut chargé en 1605 de " dégasconner " la Cour, en rayant du vocabulaire tous les dialectismes . Il fallait abandonner toutes les expressions qui ne pouvaient pas être comprises de tout le monde, il élimina les archaïsmes , les néologismes , les emprunts et enfin les termes techniques. Il alla jusqu'à vouloir supprimer les expressions trop populaires. Mais ce programme de restructuration nous semble bien négatif, voire restrictif, et c'est peut-être en contrepartie que les salons se sont créés. Néanmoins, la France avait besoin de normes pour sa langue, afin d'exprimer ses pensées d'une manière harmonieuse, dans un style qui se veut limpide, naturel. L'œuvre de Malherbe fut continuée par l'Académie avec la création du Dictionnaire dont le vocabulaire est surtout basé sur l'honnête homme. Nous parlerons également du célèbre Vaugelas que nous avons déjà cité dans le chapitre 3 dans lequel il nous communiquait les règles du *Bien parler* . Ses remarques sur la langue française, très pertinentes, sont encore étudiées de nos jours.

« L'usage est le Roy des langues,
pour ne pas en dire le Tyran » et
juge que « l'usage, en matière de
langue, l'emporte toujours par
dessus la raison .
(...)

« Il n’y a qu’un seul maistre des langues, qui en est le roy, c’est l’Usage.

(...)

“ C’est un des principes de la langue qye lorsque la cour parle d’une façon et la ville d’une autre, il faut suivre la cour... L’usage de la cour doit prévaloir sur celuy de l’autre sans y chercher de raison.

(...)

“ Il est certain que la cour est comme un magasin, d’où notre langue tire quantité de beaux termes pour exprimer nos pensées et que l’éloquence de la chaire ni du barreau n’auront pas les grâces qu’elle demande ”¹⁸³.

Mademoiselle de Scudéry d’ailleurs définit le langage par rapport à Vaugelas ; elle s’inspirera donc de cette notion de langage et insiste sur la clarté de l’expression. Selon Mlle de Scudéry la conversation idéale serait claire, élégante, et sans affectation. Elle reprendra ces règles de bon usage dans les *Conversations sur divers sujets*, entre autre celle « De parler trop ou trop peu » ainsi que celle « De la tyrannie de l’usage ». Elle écrit :

¹⁸³ In Vaugelas, *op.cit.* (Préface).

« Il faut parler le langage des honnestes gens du Païs » et « éviter celui qu'ont certaines gens, qui tenant un peu de la Cour, un peu du Peuple, un peu du siècle passé, & beaucoup de la Ville » ont le parler le plus bizarre de tous »¹⁸⁴.

Grâce aux rencontres dans les salons, grâce aux jeux des conversations les langues vont se délier au sens propre et au sens figuré du terme. Cet aspect ludique va libérer la langue, elle devient un lieu de variation et cette mouvance des mots va nous entraîner dans une manipulation du langage. Nous trouverons bientôt un foisonnement assez libre des langages littéraires. En fait, jamais on ne parle pour dire mais pour agir, il y a toujours des enjeux . Au XVIIe siècle l'effet recherché et voulu était de se divertir tout en voulant se faire connaître, aimer, critiquer ; il y a une interaction verbale, on choisit ses mots. Nous entrons dans un type d'écriture ornementale.

Le poids des mots, la densité des mots, nous donnent une vision plus réelle du vécu, ; pourquoi choisit-on tel ou tel mot ? alors qu'il en existe une kyrielle dans le dictionnaire, serait-ce l'inconscient collectif

¹⁸⁴ *Conversations sur Divers Sujets, op.cit.*, p. 182.

ou plutôt le rythme de la phrase qui nous précipite dans un mécanisme , un rouage et nous entraîne à faire ce choix.

Comme nous le verrons plus tard, le langage du XVII^e siècle avait une forte tendance à l'abstraction, toute une sorte d'énigme entourait le mot, une atmosphère mystérieuse s'instaurait et donnait lieu à des débats, des jeux. Dans *Le Grand Cyrus*, le portrait de Sapho nous paraît fort juste et élogieux, il dépeint le caractère de l'écriture de Madeleine de Scudéry et résume fort bien ses grandes qualités ainsi que le thème principal de son œuvre .

Georges Mongrédien dans *Les Précieux et les Précieuses* en relève quelques traits . Le portrait de Sapho est rempli de louanges, et il me semble que nous serions bien ingrats de passer notre chemin sans connaître cette aimable personne.

« Premièrement elle est née avec
une inclination à faire des vers
qu'elle a si heureusement cultivé
qu'elle en fait mieux qui que ce
soit
(...)

Elle écrit aussi tout à fait bien
en prose et il y a un caractère si
amoureux dans tous les ouvrages
de cette admirable fille qu'elle

émeut et qu'elle attendrit le cœur
de tous ceux qui lisent ce qu'elle
écrit

(...)

Il y a un certain tour amoureux à
tout ce qui part de son esprit que
nulle autre qu'elle ne saurait avoir.
Elle exprime même si délicatement
les sentiments les plus difficiles à
exprimer et elle sait si bien faire
l'anatomie d'un cœur amoureux,
s'il est permis de parler ainsi,
qu'elle en sait décrire exactement
toute les jalousies, toutes les
inquiétudes, toutes les
impatiences, toutes les joies, tous
les dégoûts, tous les murmures,
tous les désespoirs, toutes les
espérances, toutes les révoltes, et
tous ces sentiments tumultueux
qui ne sont jamais bien connus que
de ceux qui se sentent ou qui les
ont sentis. Au reste, l'admirable
Sapho ne connaît pas seulement
tout ce qui dépend de l'amour,
car elle ne connaît pas moins bien
tout ce qui appartient à la
générosité, et elle sait enfin si

parfaitement écrire et parler de
toutes choses qu'il n'est rien qui
tombe dans sa connaissance »¹⁸⁵.

À notre avis ces quelques citations relève parfaitement l'esprit galant de l'époque, le sentiment amoureux, le coeur amoureux, le tour amoureux, nous donnent l'importance de l'amour. La répétition des termes : sentiment, sentir, nous démontre la préoccupation pour les états d'âme, non seulement de l'amour mais aussi tous ceux qui gravitent autour, comme la jalousie, la générosité, les inquiétudes. Ce portrait, bien qu'essentiellement aimable, nous indique également la grande volonté de s'instruire, la culture, mais surtout le bien écrire et le bien parler.

Roland Barthes s'est penché sur le problème du langage au XVIIIe siècle et le définit de la façon suivante :

« le langage classique était porteur d'euphorie parce que c'était un langage immédiatement social. Il n'y a aucun genre, aucun écrit classique qui ne suppose une consommation collective et comme parlée : l'art littéraire classique est un objet qui circule entre personnes assemblées par la classe, c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines : c'est

¹⁸⁵*Le Grand Cyrus, Portrait de Sapho, op.cit., p. 125.*

essentiellement un langage parlé, en dépit de codification sévère »¹⁸⁶.

Ce paradoxe entre langue au code sévère et langue déliée est l'un des phénomènes du langage du XVIIe siècle, des règles certes, mais un esprit enclin aux jeux de mots, à la créativité. C'est sans doute ce que Madeleine de Scudéry a voulu nous transmettre en insérant les conversations de ses habitués du « samedi ». Intercalées dans l'épopée, elles ont le but de nous délasser, de nous divertir et surtout de nous faire connaître les opinions de chacun. Cela nous permettra d'avoir le reflet de la société dans laquelle ils vivaient.

Ce langage dit langage précieux sera l'objet de notre étude, il nous conduira directement à des vertus, des règles de bienséance. Il s'agissait de manifester la subtilité de ses pensées grâce à une étude des sentiments et à un raffinement du langage et des émotions. Ce ne sera plus que courtoisie, civilité et harmonie. Ces normes de savoir-vivre entraîneront les personnages dans des débats, donnant un modèle d'humanité.

Les personnages des romans de Mlle de Scudéry s'inscrivent dans les grandes tragédies classiques (fastes, plaisirs, sensualité) d'où les désordres du roman. En effet, lorsque nous lisons *Clélie* il nous est difficile de trouver une unité dans cette complexité de l'action et des conversations intercalées qui constituent la partie des analyses

¹⁸⁶ *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, pp. 38-39

psychologiques. Nous pensons que le but n'était pas de démontrer quelque chose mais d'évoquer des scènes plaisantes.

“ Diviser (partager) pour unir,
c'est la formule de l'ordre
baroque. N'est-ce-pas celle du
langage même ? ”¹⁸⁷.

Ces conversations hétéroclites des salons étaient le reflet de la société et le langage exact de son époque. Le langage était surtout esthétique, la rhétorique, ce décor heureux, était l'objet principal de persuasion, les structures ne sont pas encore établies. Le choix des mots, la diversité des genres, et le mouvement des styles constituaient la langue que nous sommes désireux d'étudier.

4.2. L'ART DU PORTRAIT

Les lecteurs de l'époque de Mlle de Scudéry ont cru reconnaître leurs contemporains dans ses personnages, et certaines clefs circulaient. Mais les apparences sont peut-être trompeuses, la romancière avait un tel sens de l'observation du comportement mondain et peignait ses

personnages d'une façon si naturelle en les caractérisant dans leur personnalité morale que l'on pouvait s'y méprendre parfaitement. Néanmoins, vrais ou faux protagonistes, un nouveau jeu était né, *les portraits à clefs*, et il était amusant de retrouver au milieu du roman historique, avec ces grands noms, des situations et des démêlés qui rappelaient la vie quotidienne. Un avant-goût d'un Marivaux ou d'un Honoré de Balzac ?

Nous associons Mlle de Scudéry à la mode des portraits à clés. A travers ce divertissement et après une série de vertus et de péchés les masques tombent. Ce coup de théâtre à l'époque est certainement plus nuancé, vu que les personnages minutieusement décrits sont très vite dévoilés, mais le but n'est pas précisément le fait de découvrir tel ou tel galant ou galante, mais plutôt les manières savoureuses, les subterfuges, les jeux de mots et rhétoriques employés pour les déceler.

L'art de peindre et l'art d'écrire sont étroitement liés, les arts ne sont pas cloisonnés, ils s'influencent mutuellement, l'un comme l'autre pratiquent la description de paysages et le portrait. Mlle de Scudéry, lorsqu'elle nous décrit Clélie passant le Tibre¹⁸⁸, s'inscrit dans la perspective idéaliste et mythologique de son époque, bien que ces fictions deviennent purement ornementales et ne constituent plus qu'un langage conventionnel et usé.

¹⁸⁷ Genette G, *Figures I*, Paris, Éd. Du Seuil, 1972.

¹⁸⁸ Jacques Stella, *Clélie passant le Tibre*, Paris, musée du Louvre.

La peinture du portrait vu par les mots nous mène dans un monde de passions. Selon La Rochefoucauld :

« la passion tout comme l'amour-propre peut prendre les formes les plus diverses et les plus opposées. Le désir entraîne à la luxure ou l'envie et nous fait suivre des chemins invraisemblables »¹⁸⁹.

On sait que les maximes de La Rochefoucauld sont nées des jeux de salons ; les portraits, les devinettes, les sentences, les pointes, dont il était très friand, nous les devons aux réunions mondaines. Mlle de Scudéry avec cette élégance du verbe nous conduit dans les dédales du marais, là où un jour elle dessina la célèbre " *Carte du Tendre* " dont nous parlerons plus tard.

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est grâce aux conversations de salon qu'une série de jeux s'installa, cette sorte de rivalité verbale entraînait les invités dans l'univers de la créativité, dans une finesse du langage, où la métaphore, la pointe, le poulet, le billet, le concetti prenaient une place d'honneur. En voici quelques définitions prises dans le dictionnaire *Le Petit Robert* :

¹⁸⁹ La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes*, Préface, Club du livre, 1961.

La pointe : *n.f.* (1150 ; bas lat. *Puncta* ; de *pungere* « poindre »).
Allusion ironique, parole blessante, moquerie, raillerie.
Lancer, décocher des pointes à qqn. « Les discours ne furent pas sans pointes, allusions et remontrances » (Valéry).

Tout au long des conversations intercalées, nous avons pu nous rendre compte que la satire, la raillerie sont à l'honneur. En voici quelques exemples pris dans *Clélie* :

« Il faut bien confiderer ceux à qui on la (la guerre) fait, & bien choifir les paroles dont on fe fert, puis que bien fouuent un mot vn peu plus fort, fait d'vne **raillerie** douce, vne **raillerie** aigre. Croyez moy, dit Cefonie, il faut quelquefois encore quelque chofe moins qu'vn mot, pour faire ce changement, car le fon de la voix feulement, change le fens d'vn difcours ; vn fouris malicieux, fait

vne fatyre d'vne fimple
raillerie... »¹⁹⁰.

Roland Barthes nous la définit de la façon suivante , selon lui le jeu de mots est basé sur la dichotomie. Il écrit :

“ La pointe est un jeu, sans doute, mais ce jeu est au service d'une très ancienne technique, celle du sens ; en sorte que bien écrire, c'est jouer avec les mots parce que jouer avec les mots, c'est fatalement se rapprocher de ce dessin d'opposition qui règle fondamentalement la naissance d'une signification ”¹⁹¹.

Quant au billet, le *Petit Robert* nous donne la définition suivante :

Le billet : *n.m.* (Xve ; a.fr. *billette* (1389), altér. De *bullette*, dimin. De *bulle* ; d'apr. *Bille*). Courte lettre. **V.**

¹⁹⁰ *Clélie, op.cit.*, Tome X-Livre II, pp. 552-553.

Missive. *Écrire, envoyer, faire parvenir un billet.* **V. Mot.** *Billet doux, billet galant : lettre d'amour.*
V. Poulet. Avis écrit à la main ou imprimé. le billet est une courte lettre d'amour.

Dans *Clélie* quelques billets ont été insérés, ils font preuve de concision, d'élégance, ils s'appelaient familièrement des « poulets ».

« Je vous confesse que j'ay esté aimée d'Artemidore, & ie vous avoue mefme que le Portrait que ie vous donne auoit esté commencé pour luy ; mais la bizarrerie de ma fortune ayant mis des obftacles invincibles au progrès de cette affection, ie m'en fuis delivrée par raifon... »¹⁹².

«... Amilcar prenant la parole, ha Madame, luy dit-il, que vous me faites vn grand plaifir de demander pardon à aronce,

¹⁹¹ In Roland Barthes, *op.cit.*, p.79.

¹⁹² *Clélie, op.cit.*, Tome IV, Livre II, p. 772 (billet de Clidamire a Telesis).

d'auoir mis trop d'efprit dasn
vofre **Billet**. Il eft certain qu'il
n'en faut point trop auoir en
Billets, ni en Lettres d'amour ; &
que c'eft la raifon qui fait qu'il eft
fi difficile de trouuer de Lettres &
des **Billets** de cette nature qui
foient tout à fait comme il
faut... »¹⁹³.

« ...puis que vous fçavez tant,
dittes moy encore s'il eft permis de
faire de longues Lettres
amoureufes : car i'ay vn Amy qui
dit qu'il faut toufiours que les
Billets d'amour foient courts. A
parler de toutes fortes de **Billets**
en general, reprit Plotine, ie penfe
qu'il eft bon qu'ils ne foient pas
exceffiument longs... »¹⁹⁴.

L'énigme dans le *Petit Robert* est définit de la façon suivante :

¹⁹³ *Clélie, op.cit.*, Tome IV, Livre III. pp. 1124-1125.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 1146.

Énigme : *n.f.* (1529 ; *enigmat*, XVIe ; *ainigme*, Xve ; lat. *Oenigma*, *-atis*, gr. *Ainigma*). 1° Chose à deviner d'après une définition ou une description faites en termes obscurs, abigus. V. **Charade, devinette, logogriphe.** *L'énigme proposée à Oedipe par le Sphinx. Trouver le mot de l'énigme, la solution de l'énigme, et au fig. l'explication de ce qu'on ne comprenait pas.* 2° (XVIIe). Toute chose difficile à comprendre, à expliquer, à connaître. V. **Mystère, problème, secret.** *La grande énigme humaine et le secret du monde !* » (Hugo). *Parler par énigmes, d'une manière obscure et allusive. « C'est sur cette hypothèse que je fonde l'espérance de déchiffrer l'énigme entière »* (Baudelaire).

Les énigmes étaient également à l'ordre du jour. Elisabeth Spica relève une pensée de Saint Augustin :

« Les Enigmes different des mensonges, en ceci que le

mensonge est dirigé chez la pensée de celui qui le profère, et qui ne veut pas seulement couvrir et déguiser sa pensée pour exercer l'esprit, et la subtilité de ceux à qui il parle, mais il veut directement les tromper. Au contraire l'Enigme est un jeu d'esprit, qui cherche à donner du plaisir en donnant de la peine, parce que l'inclination, et le désir naturel que nous avons d'apprendre, de sçavoir et de penetrer, fait que nous nous appliquons avec ardeur à chercher d'entrer dans les choses les plus cachees, et quand nous y pouvons decouvrir quelque jour nous y sentons un veritable plaisir »¹⁹⁵.

Nous verrons dans ce même chapitre que l'image symbolique, la devise, sont des manières de jouer, l'interprétation de chacun n'est pas tout à fait libre, car la culture que nous avons reçue nous renvoie inconsciemment vers des images ou des récits qui se sont inscrits dans notre mémoire. Je prendrai pour exemple le lion, figure emblématique de la force, l'animal roi des forêts des fables de La Fontaine.

¹⁹⁵ Ménestrier, *La philosophie des Images énigmatiques*, pp. 102-103, cité par É. Spica, *Symbolique humaniste et emblématique - L'évolution et les genres* (1580-1700).

La vogue du portrait né du roman culmine chez mademoiselle de Scudéry en 1659, au moment où vient de paraître la quatrième partie de *Clélie*. Cette technique nous paraît essentielle pour fonder une esthétique, un idéal de société de l'époque.

Nous commencerons par donner un type de portrait classique, celui que la société du XVII^e siècle considérait le plus important, c'est avant tout le portrait de l'esprit, le portrait physique passant en second lieu. Par égards et respect envers Mlle de Scudéry, nous avons choisi cette description pleine d'éloges, vue par Baudeau de Somaize auteur connu pour son *Dictionnaire des Précieuses*, ainsi que son *Grand Dictionnaire des Précieuses ou la clef de la langue des ruelles*¹⁹⁶, qui était un recueil de portraits sous des noms supposés dont il eut soin de publier une clef¹⁹⁷.

« ...si l'envie de rendre justice à l'illustre Sophie (Madeleine de Scudéry) ne l'emportait dessus la connaissance de sa modestie naturelle, je me verrais obligé de passer sous silence la plus remarquable de toutes les Précieuses. En effet, Sophie l'emporte sur toutes celles de son

¹⁹⁶ Baudeau de Somaize, *Le Grand Dictionnaire des Précieuses ou la clef de la langue des ruelles*. J. Ribou, 1660 (rééd. Anvers, 1661 ; J. Ribou, 1660, 2^e édition).

¹⁹⁷ Baudeau de Somaize, *La Clef du Grand Dictionnaire historique des Précieuses*. J. Ribou, 1661.

sexe à l'égard de l'esprit, de la facilité d'écrire en vers et en prose, et de toutes les connaissances qui rendent un esprit accompli, et n'en voit point ou peu parmi les hommes les plus habiles qui ne la regardent comme une digne rival
(...)

« L'on sait assez comme elle est faite sans que j'aie besoin d'en parler, et pour ses alcôvistes, on ne les peut compter que par le nombre de ceux qui la connaissent, sa douceur et son esprit attirant chez elle la plus grande et la plus illustre partie de ceux qui écrivent

(...)

« Elle loge au quartier de Léolie (Marais du Temple), et ses œuvres font le divertissement et l'occupation de toutes les ruelles de la Grèce (France)... »¹⁹⁸.

Derrière ces masques humains où les vertus et les péchés sont minutieusement décrits se cachent les personnages de son entourage. À

¹⁹⁸ Baudeau de Somaize, *Sophie, Madeleine de Scudéry*, cité par Georges Mongrédien, *op.cit.*, p.93.

l'époque le stratagème était très vite dévoilé, car la caractérisation des amis de Sapho était perspicace et fidèle.

Le plus important pour nous, ce n'est pas de découvrir la mascarade, mais plutôt d'en soutirer les subterfuges employés, ce mélange exquis de l'Art de peindre avec l'Art d'écrire. Les lecteurs de Mlle de Scudéry se plaisaient à identifier les personnages de ses récits, et n'avaient de cesse que lorsque l'énigme était trouvée. Cette clé donnait alors l'occasion d'un nouveau débat. Le portrait à clé est né.

Mlle de Scudéry, comme nous le disions plus haut, a songé à dépeindre plusieurs de ses familiers, et pendant la parution du roman, ses contemporains n'eurent aucun mal à mettre un nom sur les héros. L'œuvre antérieure à *Clélie*, *Le Grand Cyrus*, nous avait déjà mis sur les pistes de son entourage : portrait de Callicrate (Voiture), portraits de Cléomire et de Philonide (La Marquise de Rambouillet et Julie D'Angennes), son propre portrait, portrait de Sapho (Madeleine de Scudéry)¹⁹⁹.

«...je ne pense pas que toute la
Grèce ait jamais vu une personne
qu'on puisse comparer à Sapho
(...)

¹⁹⁹ Mademoiselle de Scudéry, *Portrait de Sapho*, in *ibid.*, p 123.

...car les charmes de son esprit
surpassent de beaucoup ceux de
sa beauté
(...)

et il y a un certain tour amoureux
à tout ce qui part de son esprit que
nulle autre qu'elle ne saurait avoir.
Elle exprime même si délicatement
les sentiments les plus difficiles à
exprimer et elle sait si bien faire
l'anatomie d'un cœur amoureux,
s'il est permis de parler ainsi,
qu'elle sait décrire exactement
toutes les jalousies... »²⁰⁰.

...malheureusement nous n'avons pas la clef complète.

Dans une lettre à Ménage, Mme de La Fayette assure l' avoir
reconnu et lui reproche de ne pas le lui avoir dit :

“ Je suis fort offensée que vous ne
m'ayez point mandé que vous
étiez dans *Clélie*. Vous avez voulu
voir, sans doute, si je vous
reconnoistrois. Hé bien, Monsieur,

²⁰⁰*Ibid.*, p. 125.

je vous ai reconnu au premier
trait, et je trouve votre peinture
fort ressemblante ”²⁰¹.

Clélie se présente comme une œuvre à clés déchiffrables. Le premier, selon les écrits à avoir démasqué les personnages fut Boileau, mais toujours très critique, il déplore que Mlle de Scudéry ait choisi un Siècle des plus graves de la République Romaine pour y copier et peindre les caractères de ses amis ; de toute façon, percer le mystère ne l’intéresse pas précisément :

“ Tout ce que je scay c’est que le
généreux Herminius estoit Mr
Pellisson l’agréable Scaurus
c’estoit Scarron le galant Amilcar
Sarrazin etc. ».

Après de nombreuses recherches et critiques, nous pensons qu’il serait plus sage d’avoir quelques doutes sur la peinture des personnages et bien que fort ressemblante pour certains, nous pensons que ce ne sont que des suppositions. Vraisemblables ou non, les clés ne servent pas à la compréhension du texte, mais le simple fait que Sapho

²⁰¹ Madame de La Fayette, « Correspondance » Lettre du 3 Mars 1657. Éd. Beaunier, Paris, rééd. Gallimard, 1942, I, p. 96.

soit Madeleine de Scudéry nous entraîne vers d'autres contrées et nous ouvre d'autres horizons. Roland Barthes écrit à ce propos :

« Le nom propre est égal au mot poétique, Le nom propre a un pouvoir d'essentialisation, de citation et d'exploration : c'est la réminiscence. Proust dans son système d'écriture onomastique en est un vif représentant »²⁰².

Derrière ce cortège de noms propres empruntés à l'antiquité ; mademoiselle de Scudéry voyait tout un sens, toute une poésie. Comme nous le constaterons dans un autre chapitre les noms ne sont pas donnés au hasard sinon délibérément choisis, ils correspondent à une qualité propre à l'être désigné : c'est l'antonomase.

Malgré l'importance des noms employés tout au long de *Clélie* et comme nous l'avons déjà souligné, nous voulons surtout baser l'étude de *Clélie* sur le cœur humain et relever les mots spécifiques pour exprimer les sentiments de l'époque.

²⁰² In Roland Barthes, *op. cit.*, p. 121.

4.3. ICONOGRAPHIE DANS LA CARTE DU TENDRE

Plusieurs cartes allégoriques firent leur apparition et nous devons faire la distinction entre les cartes dessinées et gravées des cartes descriptives écrites. Au cours de ce travail, nous reprendrons plus en détails cette allégorie de sentiments en tant que figure rhétorique dans *Clélie*.

Dans *Clélie* se trouve insérée la célèbre *Carte de Tendre ou Carte du Tendre*²⁰³ (du royaume de Tendre). Il serait difficile d'affirmer que Mlle de Scudéry fut l'auteur de ce genre littéraire, l'abbé d'Aubignac a prétendu que non, et qu'il avait publié en 1654 une « Carte du royaume de Coquetterie » ; cependant la Carte de Mlle de Scudéry circulait déjà en 1653. D'autre part Roger Lathuillère observe que la carte de d'Aubignac est une carte satirique, alors que la *Carte du Tendre* est une fiction symbolique tendre. Peu importe l'ordre de parution ce qui réellement compte est le vif succès que remporta cette carte. D'après les illustrations et les commentaires il est encore durable.

« Tout ce qu'il y avait de gens
d'esprit à Capoue écrivirent
quelque chose à la louange de
cette carte, soit en vers, soit en

prose, car elle servit de sujet à un poème fort ingénieux, à d'autres vers fort galants, à de fort belles lettres, à de fort agréables billets et à des conversations si divertissantes que Clélie soutenait qu'elles valaient mille fois mieux que sa carte, et l'on ne voyait alors personne à qui l'on ne demandât s'il voulait aller à Tendre »²⁰⁴.

Proust n'a pas une carte dans son œuvre mais il se réfère à la création de Madeleine de Scudéry lorsqu'il décrit à travers une belle intertextualité l'état d'esprit de Swann, qui, en attendant Odette, étudie une carte des contrées voisines « comme si ç'avait été la Carte de Tendre... »²⁰⁵.

Nous ne devons donc en aucun cas sous-estimer cette carte qui n'avait pas été rajoutée par hasard et qui tenait fort à cœur à notre auteur.

« ...voyez, ie vous prie, vne
Coppie de cette ingénieufe Carte,

²⁰³ *Clélie, op. cit.*, Carte du Tendre, gravure Tome I, livre I, p. 398.

²⁰⁴ *Clélie, op.cit.*, Tome I, Livre I. pp. 406-407.

²⁰⁵ Proust, *Un amour de Swann*, Paris, Ed. Grasset, coll. Livre de Poche, 1972

que j'ay toujours conferuée
foigneusement de depuis cela. »²⁰⁶.

Clélie décide de dessiner pour Herminius cette carte pour lui éviter les embûches de l'Amour, elle lui trace trois chemins de séduction, car elle avait imaginé qu'on pouvait avoir de la tendresse par trois causes différentes : allant de " Nouvelle Amitié " à " Tendre-sur - inclination ", "Tendre-sur-estime " et " Tendre-sur-reconnaissance " .

La Carte du Tendre qui entraîna le succès de l'œuvre et suscita de nombreuses imitations, a été très favorable par son ingéniosité aux analyses psychologiques et aux échanges d'idées. Le chiffre trois revient souvent dans le tracé de cette carte, trois parcours, trois villes de Tendre, sur trois rivières, dont les noms (inclination, estime, reconnaissance) répondent aux trois types de sentiments qui mènent à l'amour ; un amour basé sur la tendresse, la douceur, la sensibilité, et qui a pour but de donner une Morale d'amitié. Ce chiffre trois n'est peut-être pas fortuit, et derrière ce chiffre se trouve toute une symbolique plus spirituelle, celle de la Sainte Trinité.

Madeleine de Scudéry, en inventant ce divertissement, veut nous faire comprendre qu'en empruntant différentes Routes l'être qui méritera sa confiance devra avoir mille bonnes qualités, et que celui qui

²⁰⁶ *Clélie, op.cit.*, Tome I , Livre I, p. 396.

en a de mauvaises, ne peut recevoir que sa haine ou son indifférence. Cette Carte dessinée de sa main est sans doute le symbole de l'amour-danger, elle veut nous faire prendre conscience par ce simple jeu de l'esprit qu'elle n'a pas eu d'amour, et qu'elle ne peut en avoir. Cette crainte et même cette angoisse face à l'amour se concrétise sur une feuille de papier, lorsqu'elle ébauche la Rivière d'inclination et que celle-ci se jette dans une mer appelée Mer dangereuse : il est certainement dangereux de passer les dernières bornes de l'amitié, car au-delà se trouvent les Terres inconnues...

Ce jeu qui paraissait aux yeux de Madeleine assez périlleux, nous entraîne vers l'amour platonique qu'elle éprouvait envers Pellisson.

« J'entends, dit-elle, qu'on m'aime ardemment, qu'on n'aime que moi et qu'on m'aime avec respect. Je veux même que cette amour soit une amour tendre et sensible, qui se fasse de grands plaisirs de fort petites choses, qui ait la solidité de l'amitié et qui soit fondée sur l'estime et sur l'inclination »²⁰⁷.

²⁰⁷ *Les Précieux et les Précieuses, op.cit.*, p. 128.

Ce divertissement prend très vite des mesures disproportionnées, et tous les gens d'esprit écrivirent ou parlèrent avec louange de cette carte soit en vers, soit en prose ; elle servit à d'aimables billets, à de belles lettres, à d'agréables conversations. Mlle de Scudéry, quoique honorée, en fut un peu fâchée, elle aurait aimé conserver sa carte pour son petit cercle d'amis. Elle ne voulait pas que des gens grossiers et incapables de saisir une certaine galanterie en parlent d'une façon stupide. Dans *Le Royaume du Tendre*²⁰⁸, on peut remarquer combien Mlle de Scudéry tient à défendre son « Empire de Tendre », elle écrit une harangue afin d'apaiser quelques querelles et justifier le choix de ses invités du « samedi ». La souveraine de Tendre emploie des termes à la fois affectueux et durs envers ses amis, on peut se rendre compte combien l'injustice la dérangeait ; en voici quelques exemples :

« Je n'eusse jamais creu, mes tendres Amis, me pouvoir trouver dans la nességité de justifier ma conduite aupres de vous (...) Cependant j'ay connu avec beaucoup de douleur qu'il pouvoit se trouver quelque sorte d'injustice parmi les plus grands

Hommes du monde, puisque quelques uns d'entre vous ont esté capables de celle de murmurer contre moy (...) et vous faire souvenir que c'est moy qui ay basti la ville de Tendre et fondé cet empire, que j'en ay fait les loix telles qu'il m'a semblé a propos, et que vous vous y estes assujettis volontairement. Il est vray que je ne vous ay receus au rang de mes Tendres Amis, qu'après avoir connu que vous avies mille qualites esclattantes dans l'esprit, et mille vertus dans l'ame (...) mais de grace dittes moy si despous que mon empire est establi, vous m'avez veu recevoir quelqu'un qui ne fust pas digne d'estre receu (...) soyez fortement persuades que puisqu'elle a si bien seu choisir en vous choisissant (...) en effect vos propres vertus luy ont apris a connoistre mieux celles des autres (...) elle advoue avec sincerité que vostre conversation luy a esclairé l'esprit, et qu'elle

²⁰⁸ Paul Pellisson, *Madeleine de scudéry, le royaume du Tendre*, Paris, Éd. Didot, 1735, p. 252.

vous doit une partie de la lumiere
qui luy sert a discerner peut estre
d'une maniere asses juste, cette
grande diversité qu'il y a entre
certaines quqlités qui mettent de
la difference au merite, quoy
qu'elles ne semblent pas opposées
et elle advoue enfin qu'elle vous
considere avec des sentiments
d'estime qu'elle ne peut presque
avoir que pour vous »²⁰⁹.

On peut remarquer dans ces écrits, cette extrême modération, elle traite ses amis avec tendresse mais aussi avec fermeté, elle considérait ce jeu comme une folie d'un moment, mais en même temps elle voulait certainement faire passer un message : comment peut-on acquérir la tendresse d'une honnête personne ? Cette invention à nos yeux très subtile, expliquait les raisons pour lesquelles Madeleine, malgré l'amour qu'elle ressentait pour Pellisson voulait se protéger, et ne pas s'engager dans un autre type de relation, autre que cette tendre amitié. L'iconologie représentée dans la *Carte de Tendre* nous aide à décrypter et à nous sensibiliser avec le langage. L'ambivalence du mot « image » est significative, elle nous sert dans l'art de la littérature et dans l'art plastique. De nos jours, c'est ce que nous appelons la sémiologie, cette science très répandue non seulement à travers la

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 252.

littérature mais aussi à travers le cinéma, la publicité, les caricatures, et qui représente le monde de la créativité. Mlle de Scudéry utilise ce recours , la liaison avec son tendre ami Pellisson serait plus compromettante si elle dépassait les bornes et franchissait la mer dangereuse. Non seulement elle fait preuve d'ingéniosité, mais elle nous transmet par ce simple dessin, une perception, sa perception de l'amour, ses angoisses. À travers ses sensations elle nous fait découvrir celle du monde féminin qui l'entoure. Cette retenue volontaire à ne pas dépasser le cap, nous ouvre vers un pouvoir nouveau chez la femme du XVIIe siècle, une certaine liberté à franchir ou ne pas franchir les portes de l'inconnu. Elle préfère ne pas s'engager afin de préserver un amour-tendre. Est-ce la peur ou un état de parfaite conscience qui guide notre auteur dans les méandres d'un fleuve qu'elle veut tranquille et serein. Ce refus à franchir les « Terres inconnues » est nous semble-t-il délibéré, Madeleine a certainement observé la vie conjugale de quelques uns de ses proches, et elle n'avait aucunement envie de suivre les mêmes embûches ; c'est à dire, mariage, procréation (un enfant par an) ou bien encore la peur de la trahison, tout comme Madame de Clèves dans le roman de Madame de Lafayette.

Comme nous l'avons déjà mentionné de nombreux vers furent écrits autour de ce thème, dans le Recueil de Sercy, nous relèverons un poème de Segrais qui nous offre une variante, et nous invite à suivre le chemin par « Bijoux ».

Sur la Carte de Tendre :

Estimez-vous cette carte nouvelle
Qui veut de Tendre apprendre le
chemin ?

Pour adoucir une beauté cruelle,
Je m'en servais encore ce matin.
Mais, croyez-moi, ce n'est que
bagatelles ;
Le grand chemin et le plus court
de tous,

C'est par Bijoux

Si quelquefois sur Estime on
s'avance,

C'est quand on peut faire estimer
ses dons,

Car Petits-soins ne vont qu'à
Révérence,

Et Jolis vers, pris souvent pour
chansons,

Malaisément vont à
Reconnaissance,

Mais bien plutôt aux Petites
Maisons.

Le grand chemin et le plus court
de tous,
C'est par Bijoux.

Oubliez donc cette trop longue
route,
Et retenez le chemin de Bijoux ;
Avec lui seul vous parviendrez
sans doute ;
Et si d'abord Tendre ne s'offre à
vous,
Séjournerez-y, quoi que le séjour
coûte ;
Tendre viendra jusques au rendez-
vous.
Le grand chemin et le plus court
de tous,
C'est par Bijoux²¹⁰.

Après ce poème, nous trouvons également une carte de Tristan l'Hermitte²¹¹ ; encore une fois l'inspiration est très nette.

²¹⁰ Segrais, » Sur la Carte de Tendre », in *Le Recueil de Sercy, les Précieux et les Précieuses, op.cit.*, p. 216.

²¹¹ Tristan l'Hermitte, in *Ibid.*, p. 222.

La Carte du Royaume d'Amour ou la description succincte de la contrée qu'il régit, de ses principales villes, bourgades et autres lieux, et le chemin qu'il faut tenir pour y faire voyage .

« Le Royaume d'Amour est situé fort près de celui des Précieuses. C'est une contrée fort agréable, et où il y a de la satisfaction de voyager, quand on sait la Carte en perfection et qu'on n'est point en hasard de s'y fourvoyer. Il

s'y trouve quelques mauvais passages qu'on ne saurait éviter ... »²¹².

« De Jouissance on vient par un chemin bordé de roses à Satiété

(...)

De Satiété on arrive à une bourgade qui n'a qu'une rue fort longue qu'on appelle Faible Amitié

(...)

²¹² *Ibid. loc.cit.*

De Faible Amitié on se trouve
tout contre Inclination nouvelle,
joignant Doux-Regard, dans le
bois de Belle Assemblée, tellement
qu'il semble qu'on n'ait fait qu'un
circuit dans toute la Région
d'Amour. »²¹³.

Nous prendrons comme dernier exemple, pour marquer la popularité de cette Carte de Tendre, un passage de « *la lettre de M.D. sur la Carte du Royaume de Tendre écrite à l'illustre M.S.* »²¹⁴.

« Vous ne savez sans doute pas le danger qu'il y a de voyager aux Terres inconnues, puisque vous témoignez souhaiter d'y aller »²¹⁵.

Les métaphores sont à l'ordre du jour, tout d'abord le sentier que l'on doit emprunter pour atteindre les Terres inconnues se nomme « hasard » et en passant par un bois appelé Bonnes Fortunes cela nous permet d'emprunter le pont appelé Faiblesse féminine. Ce pont sert de

²¹³ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁴ *Ibid.*, *loc.cit.*

lien pour atteindre l'amour. Ce voyage initiatique, bien entendu, nous le trouvons dans la *Carte de Tendre*, mais nous observons une variante très significative. Madeleine de Scudéry s'était donné des limites, une certaine barrière ne devait pas être franchie, il ne fallait absolument pas atteindre la Mer dangereuse. Dans ce passage on nous parle de faiblesse alors que notre auteur dans son dessin n'a aucunement envisagé de pont, sa position est ferme, il ne faut pas dépasser les bornes qu'elle s'est donnée.

« ...je m'offre de vous enseigner un petit sentier que des gens nouveaux venus de ces terres m'ont dit être le plus court et le moins dangereux. La Carte de Tendre n'en fait point de mention ; cependant, de la manière qu'on me l'a dépeint, je m'étonne qu'il y ait été oublié : on l'appelle le sentier du Hasard ; on passe pour y arriver par un Bois qui se nomme des Bonnes Fortunes, et il se termine à un Pont qu'on appelle Faiblesse féminine. On dit, quand on est sur ce Pont, qu'on n'a plus

²¹⁵ *Ibid., loc.cit.*

qu'un pas jusques aux Terrres
inconnues »²¹⁶.

La réputation de notre auteur se fait entrevoir dans le passage suivant. On la traite de Concierge nommée Grande Vertu, et l'on nous dit que pour atteindre la Ville de Tendre, il faut passer par beaucoup de formalités, d'embûches. Tout est en marche pour décourager les personnes amoureuses.

« J'ai même ouï dire que les Cœurs qui se vendent sur cette route sont d'un usage plus commode que ceux de la Ville de Tendre, car ceux de cette Ville de Tendre sont gardés dans un magasin public dont la Concierge est une ancienne Dame nommée Grande Vertu, qui n'en permet l'entrée qu'à fort peu de gens. Elle demande des certificat de Longue Connaissance, des attestations de Bel Esprit et des passeports de Bonne Réputation. Toutes ces formalités sont incommodes aux gens que la

²¹⁶ *Ibid.*, p.225.

seule curiosité pousse à faire ce voyage... »²¹⁷.

Comme nous pouvons le constater, les termes employés dans la *Carte du Tendre* se retrouvent dans le poème ci-dessus, mais d'un point de vue différent. On nous conseille un sentier plus court et moins dangereux, cette incitation à l'amour ne se trouve pas sur la carte, au contraire il faut emprunter de nombreux méandres si l'on veut atteindre la grande Amitié. Nous vous avons donné un aperçu de l'inspiration donnée par cette célèbre carte, il y en a bien entendu des centaines toutes aussi intéressantes.

Molière une fois de plus a repris tout ce langage, on retrouvera les termes d'Estime, de Petits-soins, de Jolis-vers, Reconnaissance, insérés dans la *Carte de Tendre*. Voici un extrait des *Précieuses Ridicules* :

Magdelon – Mon pere,
voilà ma cousine qui vous dira,
aussi bien que moy, que le
mariage ne doit jamais arriver
qu'après les autres aventures. Il
faut qu'un amant, pour estres
agréable, sçache débiter les beaux
sentiments, pousser le doux, le
tendre et le passionné, et que sa

²¹⁷ Les Précieux et les Précieuses, *op. cit.*, p. 225.

recherche soit dans les formes. Premeierement, il doit voir au Temple, ou à la promenade, ou dans quelque ceremonie publique, la personne dont il devient amoureux (...) Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des regles dont une bonne galanterie on ne sçauroit se dispenser ; mais en venir de but en blanc à l'union conjugale ! ne faire l'amour qu'en faisant le contract du mariage, et prendre le Roman par la queue ! Encore un coup, mon pere, il ne se peut rien de plus Marchand que ce procédé, et j'ay du mal au cœur de la seule vision que cela me fait. (...)

Cathos - En effet, mon oncle, ma cousine donne dans le vray de la chose. Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanteries. Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais veu la carte de Tendre, et que Billets doux, Petits soins, Billets galans et

Jolis vers sont des terres inconnuës
pour eux ! Ne voyez vous pas que
toute leur personne marque cela,
et qu'ils n'ont point cet air qui
donne d'abord bonne opinion des
gens ? (...) ²¹⁸.

Bien avant cette carte, les anciens Romains bâtirent un temple de la vertu et un Temple de l'honneur, l'un à côté de l'autre et il fallait passer par le Temple de l'Honneur pour entrer à celui de la Vertu, c'est à dire qu'il fallait montrer de nobles preuves afin de continuer son chemin. Christine de Pizan, elle aussi, dans la cité des Dames, bâtit à l'aide de trois dames allégoriques, Dame Raison, Dame Justice et dame Droiture, une ville fictive dont les murs et les tours des bâtiments symbolisent les femmes mythiques. Elle emprunte les légendes écrites par Boccace entre 1358 et 1374, en changeant toutefois le contenu suivant ses propres motivations. Chacune des dames à une œuvre à accomplir, l'une est chargée des fondations, la deuxième érige les murs et la troisième les tours. Une fois l'œuvre terminée, elles invitent la Madone qui représente le modèle de vertu absolu à entrer dans l'édifice qui sera le refuge de toute femme vertueuse. Christine de Pizan encouragera toute femme vertueuse à chercher refuge dans sa forteresse de paroles emblématiques qui les gardera contre leurs ennemis, c'est-à-dire les hommes qui conduisent les femmes sur le chemin dangereux de l'amour courtois.

²¹⁸ Molière, *op.cit.*, *Les Précieuses Ridicules*, Premier Acte, Scène IV.

Nous pensons que Mlle de Scudéry inventa ce jeu mondain, en se rappelant l'une de ses lectures favorites *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé²¹⁹. Dans ce roman les personnages découvrent des lieux souvent champêtres et s'associent selon leur rang et leur caractère à telle ou telle terre. Cette géographie allégorique qui donna naissance à un jeu mondain où le lecteur se substituait à ses héros en portant leurs noms évocateurs, en tenant leurs rôles et en partageant leurs peines et leurs enthousiasmes donna l'idée de la Carte du Tendre.

Bien que les exemples soient différents, nous retrouvons l'invention de Mlle de Scudéry, selon elle, on acquiert une amitié non par hasard, il y a un passage obligé, les preuves d'amitié doivent se gagner, il faut en être digne et travailler ses sentiments, ses qualités pour l'obtenir. Nous retrouvons également d'une manière symbolique le fait de se préserver. Les auteurs se veulent protecteurs et servent de guide des vertus. Les conseils nous paraissent personnalisés ; en ce qui concerne la Carte du tendre c'est peut-être le fait que notre auteur écrivait concrètement pour Paul Pellisson.

Dans son ouvrage *Clélie/Clélia*, Joseph-Marc Bailbé fait le rapprochement d'un passage de « *La Chartreuse de Parme* », de Stendhal et *La Carte de Tendre*. On retrouve un parcours qui conduit Clélia et Fabrice des bords du lac de Côme jusqu'à la Chartreuse de Parme. Dans les deux cas l'itinéraire est à la recherche d'une esthétique, d'une beauté

²¹⁹ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, *Anthologie de la littérature française XVIIe siècle*, 1627.

et d'une élégance des sentiments. Une harmonie des sensations (lac, fleuve, ville, monts...) et une lente contemplation plaident en faveur du tendre amour comme de la tendre amitié²²⁰.

Une grande place est donc réservée au paysage afin de concrétiser les visions théoriques. On trouvera les délicieuses prairies de la campagne de Capoue qui nous inviteront à rêver, les ruisseaux et les arbres « qui font le plus bel ombrage ». Le lac de Thrasimène avec ses trois belles îles avec leur château, des jardins, des petits bois, des allées. Aronce dans sa solitude cherche à oublier Clélie mais toute la nature lui parle d'elle. C'est également un parcours étudié qui conduira Clélia et Fabrice au bord du lac de Côme. On notera une certaine lenteur, et une analyse parfaite des lieux, une même exigence, une même tendance se fait jour, ces instants favorables à une solitude, cette communication avec la nature nous entraîne vers un recueillement contemplatif. On peut lire dans *Clélie* :

« Pour rêver doucement il faut
laisser errer son esprit...il faut
avoir quelque chose dans l'âme
qui ne déplaie pas... il faut qu'on
n'entende que confusément le
chant des oiseaux, et le bruit des
fontaines, et que les *yeux ne voient*

²²⁰Cf. Joseph-Marc Bailbé, *Clélie/Clélia : affinités romanesques*, pp. 473-483.

pas distinctement le diversité des
objets" »²²¹ .

Cette envie d'atteindre le sublime permet donc de rapprocher les deux héroïnes et d'établir des affinités entre le roman précieux et le roman de l'époque romantique. Dans les deux cas les aventures paraissent minimisées devant les dispositions intérieures, voire intimistes des héroïnes. Tout est prétexte à une philosophie de la vie, la recherche non pas du temps perdu, mais du bonheur.

Mlle de Scudéry donne à ses personnages des pseudonymes et parcourt avec ses amis d'imaginaires royaumes. Elle espère atteindre la nature profonde des choses, leur essence, par les diverses sortes d'amour, d'estime ou de reconnaissance. Elle va établir des hiérarchies ingénieuses et nous entraînera dans un périple inoubliable. Le paysage englobe la métaphore de prestigieuses qualités, il reflète un état d'âme. Les aventures deviennent en quelques sortes une philosophie de la vie, une recherche du bonheur. On pourrait établir un manuel, un catéchisme de la bonne compagnie où les sept vertus capitales seraient à la disposition de la société et où chacun pourrait se reconnaître.

Ce curieux phénomène littéraire et artistique semble s'être produit seulement en France et au XVIIIe siècle. L'idée d'ajouter une image aux descriptions de voyages imaginaires apparaît vers les années

²²¹ *Clélie, op.cit.*, Tome III, Livre I, p.42.

1616, puis reprend avec force vers 1653, pour disparaître vers 1665, elle ne reparaitra que sporadiquement, ensuite. L'iconographie ou l'iconologie battait son plein.

L'iconologie formée par « icon » image et « logie » théorie, nous conduit vers un objectif bien précis ; celui d'extraire de l'image une moralité ou une leçon profitable. De plus cette image nous sert à mémoriser et à par conséquent des fins didactiques. Cesare Ripa²²² dans son étude sur l'iconologie, dans l'édition française de Jean Baptiste Boudard nous en donne une définition : Ce serait selon lui l'art de personnifier les passions, les vertus, les vices et tous les différents états de la vie. L'allégorie de l'iconologie est représentée avec une plume et un pinceau donnant la vie. Cesare Ripa recourt à la Rhétorique d'Aristotes et considère les attributs de l'allégorie comme des métaphores illustrées.

« Iconologie ou explication
nouvelle de plusieurs images,
emblèmes et autres figures
hiéroglyphiques des vertus, des
Arts, des Sciences, des causes
naturelles, des humeurs
différentes et des passions

²²² Cesare Ripa, l'Iconologie, Éd. Jean Baptiste Boudard. (1^a edición : 1593) 1866 version espagnole

humaines. Œuvre augmentée d'une seconde partie, nécessaire à toutes sortes d'esprits et particulièrement à ceux qui aspirent à être ou sont en effet orateurs, poètes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets et de poèmes dramatiques »²²³.

De nombreux auteurs ont donné leurs définitions sur le mot « image », nous en avons retenu quelques unes :

« L'image est un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur : on l'envoûte »²²⁴.

Georges Couton se penche sur le langage de l'allégorie au XVII^e siècle et nous dit :

« ...dans le monde rien n'est fortuit, rien n'est accidentel. Tout est signe, signifié, signifiant. Le monde est intellectuellement

²²³ Titre de Cesare Ripa , Traduction de Baudoin (éd. de 1644).

explicable, donc stimulant, excitant pour l'imagination. Comment, avec une telle vision du monde, l'allégorie n'aurait-elle pas fleuri, puisqu'elle est l'art de trouver rapports, et des significations multiples ?

Au reste un monde pareil est intellectuellement confortable. Un chrétien du XVII^e siècle peut être tourmenté par l'idée qu'il risque la damnation. Au moins n'est-il pas tourmenté par l'angoisse moderne qui est de se dire que le monde est fait pour rien.

L'allégorie est le produit de ce monde à la fois confortable et stimulant »²²⁵.

« Les réflexions que je voudrais vous présenter me paraissent valoir tout autant pour bien des œuvres écrites que pour des œuvres peintes, dessinées, sculptées : les arts de la littérature et les arts plastiques utilisent au

²²⁴ Antoine de St. Exupéry dans la préface *Le vent se lève* de Anna Morrow Lindbergh.

²²⁵ Georges Couton, *Réapprendre à lire : deux des langages de l'allégorie au XVII^e siècle*. p. 100.

XVIIe siècle le même vocabulaire et l'agentent avec la même rhétorique. L'ambivalence du mot *image* est significative »²²⁶.

Le langage de l'image nous conduit dans les sentiers du signe et du symbole. Gilles Deleuze rejoint l'interprétation du mot « sens » en laissant le lecteur se bercer par son imagination, il dit :

« Le sens matériel n'est rien sans une essence idéale qu'il incarne. L'erreur est de croire que les hiéroglyphes représentent « seulement des objets matériels »²²⁷.

« Devant l'imagerie du XVIIe siècle, une attitude est à prendre : on ne doit pas rester passif, il ne suffit même pas d'être réceptif ; il faut faire un effort actif de lecture. Le langage de l'image est à la fois transparence et cryptographie.

²²⁶ *Ibid.*, p. 103.

Une œuvre du XVII^e siècle a normalement plusieurs sens. Qui n'en a trouvé qu'un est comme un commentateur de la Bible qui aurait vu le sens historique, mais pas le sens moral et le sens anagogique »²²⁸.

Les signes constituent pour nos deux auteurs différents mondes, nous trouverons des signes sensibles matériels, des signes mensongers, des signes vides enfin des signes de l'art essentiels car ils transforment tous les autres.

Nous pensons qu'il serait intéressant de développer la conception d'allégorie, car c'est elle qui nous donnera le jeu du plaisir des mots, les différentes interprétations qui laissent libre cours au lecteur et nous facilitera le chemin vers un art rempli de sens.

En ce qui concerne mademoiselle de Scudéry, on la fit peindre en vestale, entretenant le feu sacré, avec ce mot, au bas de l'autel, *fovebo*, pour marquer qu'elle avait soin de nourrir le feu de l'amitié. Au XVII^e siècle le même emblème pouvait servir à différentes personnes, tout un monde moral se livra donc par codification et par la combinaison de signes picturaux comme s'il s'agissait d'un alphabet. Se faire dessiner

²²⁷ Gilles Deleuze, *La imagen literaria*, in M^a Rosario Garcia Arance *Universidad de Valladolid* (1983).

²²⁸ Georges Couton, *op.cit.*, p. 98.

en Astrée, en Madeleine, en Vénus ne veut pas dire se masquer sous ces apparences, bien au contraire il s'agit de rendre visible et de magnifier son essence même. L'allégorie ouvre sur une ontologie (être en tant qu'être) qui à l'aide de quelques traits rend visible et lisible l'être dessiné. Le Brun par exemple a peint en Artémise, Madame du Plessis-belliere veuve depuis peu, il révèle le caractère de cette précieuse, nouvelle incarnation de la Fidélité inconsolable.

Dans ces leçons de morale Madeleine de Scudéry veut nous donner une profonde unité du monde, des détails sensibles aux vérités invisibles sinon pour le cœur. Cette conception de l'allégorie est marquée d'une croyance profonde en la dignité des petites choses. Le fait de les considérer nous permet non pas de nous éloigner des grandes bien au contraire, elles nous y mène.

« ...C'est fans doute ordinairement
par les petites choses, reprit Clélie,
que l'on vient à connaître les
grandes »²²⁹.

Nous pourrions nous poser cette question : l'allégorie est-elle un jeu ou un héritage ? Pour répondre en partie à cette question, nous

²²⁹ *Clélie, op. cit.*, Tome II, Livre 3, p. 1385.

pensons faire appel à plusieurs auteurs qui se sont penchés sur la question. Quelques réflexions glanées chez les anciens et ayant pour modèle Aristote et d'autres contemporaines comme celles de Roland Barthes et de Gérard Genette ont attiré notre attention. Enfin, quelques exemples pris chez des auteurs célèbres, tels que Marcel Proust, Valéry Larbaud et Le Clézio nous permettront d'illustrer quelques unes de ces théories sur l'allégorie.

Cette imagerie nous permet de traduire les réalités morales, ce langage est commun aux arts plastiques et aux arts de l'écriture, l'image propose les mêmes idées mais d'une façon plus vive. Ce langage présente des commodités ; d'abord, il est valable pour ceux qui ont une culture antique et chrétienne dans le monde occidental. D'autre part, il s'adresse à toutes les classes, et selon leur niveau de langue, l'allégorie sera traduite de telle ou telle façon, permettant de saisir les réalités abstraites et de ce fait les rendre plus accessibles, elle fera appel à l'intelligence et à l'imagination.

L'allégorie est essentielle dans la conception d'un écrivain du XVIIe siècle, l'abbé d'Aubignac en avait même fondé une académie : l'Académie des allégoriques. Baudoin dans sa Préface de l'étude de Césaire Ripa, disait : « L'image est une rhétorique muette »²³⁰ ; en fait, pour exprimer des idées simples, le vocabulaire peut suffire, mais dès qu'il s'agit d'idées plus complexes nous devons nous organiser, un

²³⁰ Césaire Ripa, *op.cit.*, p.146.

tableau est à construire, l'allégorie devient indispensable. En voici une représentation :

Le tableau de Cébès : au XVIIe siècle on avait attribué au disciple de Socrate un Tableau qui représentait le récit de la naissance, de la vie, de la mort des hommes. La transcription graphique nous montre une montagne, une espèce de tour de Babel ou les être humains en font l'ascension, ils sont guidés par le Génie qui leur montre le chemin de la Vie heureuse, mais guettés par l'Imposture qui leur communique l'Erreur et l'Ignorance.

Un autre exemple est celui de L'Almanach : en 1654, les Jésuites publient un almanach, les Jansénistes reproduisirent la gravure « *Enluminures du fameux almanach des Jésuites* » de Le Maître de Sacy, leurs noms clarifient l'identité des personnages et permettent de lire cette rhétorique muette. Nous y trouvons par l'iconographie, les symboles : de la Piété, la Tromperie, l'ignorance, l'Erreur. Je prendrai l'exemple de l'Erreur car elle représente un des reflets de la société du XVIIe siècle.

« L'Erreur se met les doigts dans les yeux, pour ne pas voir le livre rayonnant de la lumière de l'Église, que tendent les docteurs assesseurs du Pape. Une dame

janséniste à la vue basse (elle porte des lunettes ; au XVIIe siècle, signe certain de décrépitude, et surtout pour une dame) ; un janséniste l'accompagne (petit collet austère). Avec un peu d'imagination, on reconnaîtrait peut-être en la dame quelqu'une des « mères de l'Église » janséniste ; qui sait ? Mme de Longueville, la plus illustre ? »²³¹.

Dans son article intitulé *De la palette à l'écritoire*, Anne-Elisabeth Spica fait une brillante théorie sur le rapprochement entre peinture et roman. Selon elle, écrire, c'est d'abord faire voir puisque les paroles sont les signes qui représentent les choses qui se passent dans notre esprit, l'on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, et que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots sont les couleurs.

Décrire, chez Furetière, est d'abord le fait de peindre avant que d'être, métaphoriquement, celui de l'auteur qui « peint » les caractères et les passions humaines - la valeur morale, allégorique, est d'importance. Ce langage allégorique, comme nous pouvons le

²³¹ Réapprendre à lire : deux des langages de l'allégorie au XVIIe siècle, *op.cit.*, p 87.

constater nous rapproche des portraits à clé, car bien que verbaux, nous devons faire preuve d'imagination pour reconnaître le personnage décrit sous la plume de Mlle de Scudéry.

L'allégorie placée sous le signe de l'analogie fonctionne comme une sorte de miroir. Cette double signification peut faire peur car le visible ouvre la porte à l'invisible. Il existe donc une alliance, car il s'agit d'un jeu, mais le mystère attire et rebute à la fois. L'usage des portraits dans *Clélie*, des pseudonymes galants, aide à s'interroger sur soi-même, nous pensons que ces masques vont au-delà d'un simple jeu. Madeleine de Scudéry connaissait parfaitement tous les petits recoins de l'esprit et du cœur de ses invités, elle joue certes, en inventant la *Carte de Tendre*, mais sous toutes ces apparences n'y a-t-il pas une critique intentionnée, celle de rendre visible la philosophie de l'époque. Toute une stratégie de l'amour se déroule dans les nombreux méandres, dans les nombreux écueils de la vie. Afin de mieux visualiser le jeu de la *Carte de Tendre*, un tableau représentant l'amour-amitié s'imposait, nous partirons donc du mot abstrait, en passant par le choix du portrait de la personne à qui notre auteur se réfère, l'iconographie nous situera dans l'espace et nous irons vers les centres d'applications, c'est à dire les étapes à franchir. Une analyse psychologique en découlera, cette phase répondrait à l'analyse des caractères de nos personnages et le reflet d'une certaine façon féminine de penser de l'époque. Nous avons voulu la présenter sous forme d'un tableau afin d'être plus clair.

Le mot abstrait Antonomase Iconographie Application dans
Clélie Application postérieure

L'Amour	Clélie	3 villes	3 causes différentes	L'amour est difficile à obtenir
La Tendresse	Aronce	3 rivières	Tendre sur inclination	La douceur des méandres mène au Tendre
Nouvelle amitié	Horace	3 routes	Tendre sur Estime	(Choisir le bon chemin)
Estime	Sapho	Cumes sur la mer d'Ionio	Tendre sur Reconnaissance	(Vie faite d'embûches)
Reconnaissance	Sulpicie	''	''	''
Constance	Cleluis	Cumes sur la mer Thyrrène		(poursuivre un but avec ténacité)
Galanterie	Arricidie			
Fortune				(le destin est marqué par la Fortune)

La métaphore employée dans la *Carte de Tendre* - L'amour est un fleuve qui emporte - est poétique sans aucun doute, mais aussi élémentaire. Autour de ce fleuve, l'allégorie établit la géographie d'un ou de plusieurs royaumes avec les villes de Petits Soins, Billets doux, etc. « L'allégorie géographique est devenue la construction d'une psychologie »²³². Dans ces leçons de morale Madeleine, veut certainement nous donner une profonde unité du monde dans lequel

elle vit. Cette conception de l'allégorie nous démontre que notre auteur avait une croyance profonde pour les petites choses et, considérait que ces petits détails nous conduisaient à la dignité. Le goût pour les énigmes et les portraits à clef témoigne de la permanence des lectures allégoriques du monde des salons. Des petites touches des points mystérieux où le visible se mêle à l'invisible et où les chemins (faits de petits détails) mènent à une perfection morale, vers un idéal scudérien.

Pour aborder le thème d'analogie, nous prendrons comme exemple ce que nous dit Genette²³³ : -Les états d'âme s'adaptent à la nature ou inversement la nature s'adaptent aux états d'âme- Selon Genette tout trope consiste en une substitution de termes et par conséquent suggère une équivalence entre ces deux termes, même si leur rapport n'est nullement analogique.

Le texte prend vie, ce système, ce jeu de la conversation est loin d'être innocent et futile, il se trouve lié à une vision allégorique du monde. Cette portée affective nous sera donnée dans *Clélie* par un système de signes et de cadres allégoriques. Nous devons ajouter que le décor allégorique était essentiel dans la société mondaine et que par conséquent pour exprimer l'idéal de la galanterie et créer une harmonie, il fallait s'éloigner de la ville . Gourmont disait : « La

²³² George Couton, *Écritures codées*, p.174.

²³³ Genette, *Figures III : Sémiotique du discours*, pp. 38-39, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

littérature n'est pas en effet autre chose que la symbolisation de l'idée au moyen de héros imaginaires » Le philtre de Tristan et Iseult qui symbolise l'amour involontaire, irrésistible et éternel , se retrouve dans le discours iconologique dans *Clélie*. La *Carte de Tendre* symbolise le chemin de vie de chaque individu, la liberté de choisir l'un ou l'autre ainsi que les conséquences par rapport à ce choix.

Roland Barthes traite la partie affective d'un texte d'une façon innovatrice. Il nous aide à nous dénuder devant un texte, à mettre de côté les tabous de l'héritage grec et latin et nous laisse libre afin de jouir pleinement du texte. Une sorte d'écriture érotique surgit et nous enseigne à aimer le texte. Selon Barthes le texte est un objet fétiche, il peut être lu comme un corps, un objet peut colorer érotiquement une écriture. Nous prendrons cet exemple :

« Que les mots pendent comme de
beaux fruits à l'arbre indifférent
du récit, tel est au fond le rêve de
l'écrivain »²³⁴.

Ce type de plaisir profondément sensuel nous mène à la volupté des mots et du détail. Mlle de Scudéry prétend abriter deux dimensions par rapport au langage :

²³⁴ Barthes Roland, *Le bruissement de la langue, op., cit.* p. 88. *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1972. p. 113 (le sensuel p.236).

Elle nous entraîne vers la notion d'ornement à travers une rhétorique classique (allégories, métaphores...). Cela lui permet d'entrer dans la partie ludique du texte et grâce à la métaphore interprétative nous donne des clés et nous permet la libéralisation du sens et donner congé au signifié. Cette métaphore mérite toutefois une réflexion, cette question nous nous l'étions déjà posée dans notre article *EL inconsciente colectivo*²³⁵. La métaphore sert à l'interprétation, mais nous limite et nous impose la présence de l'Histoire, de situations et de récits déjà entendus. Tout un monde de symboles vit en nous, nous avons pris comme exemple la célèbre phrase des quarante voleurs « Sésame, ouvre-toi » car elle nous ouvre au monde de l'inconscient lié au texte fantastique qui est le conte. R.Barthes me traiterai certainement de démodée car dans sa critique pour l'œuvre de *Sarrasine* de Balzac, les stéréotypes appartiennent selon lui au « petit savoir ». Il dit : C'est « La grande voix de la petite science ». Nous ne prétendons émettre une critique et l'enseignement d'hier et d'aujourd'hui est bien différent. Il était basé auparavant sur des maximes de moral, des proverbes, essais psychologiques et de rhétoriques, de nos jours l'enseignement est davantage basé sur la sémiologie, des traités de psychanalyse.

La métaphore culturelle moderne enfin se réfère à des notions d'oppositions paradigmatiques, de transgressions, de castration. Nous prendrons l'exemple quelque peu extrême du geste du petit enfant qui montre du doigt, en disant seulement : ça !. Le langage est sans doute

²³⁵ Verna Christine, « El inconsciente colectivo », Murcia voir p.

bien réduit, mais à l'aide d'un seul mot, il s'est fait comprendre. Pour en revenir à notre *Carte de Tendre*, en la regardant nous nous rendons compte qu'elle est également très simple :

« Comme la tendresse qui naît par
inclination n'a besoin de rien autre
chose pour être ce qu'elle est,
Clélie n'a mis nul village le long
de cette rivière »²³⁶.

Cette spontanéité, cette inclination naturelle peuvent être parfaitement transposées à l'écriture révolutionnaire, revendicatrice démystificatrice de R. Barthes, qui nous parle d'immédiateté. L'écriture serait un pur geste d'inscription. Cependant il paraît se contredire lorsqu'il aborde le sujet du plaisir du texte, il est en faveur de la réhabilitation du plaisir esthétique. Barthes distingue le plaisir et la jouissance d'un texte, il nous faudra pour cela prendre un certain recul par rapport à la notion de plaisir. Selon cet auteur le plaisir serait un bon livre, une bonne écriture, alors que la jouissance est une sensation bien différente, au delà du plaisir de par la structure elle-même du texte, le choix des mots, l'agencement de ces mots....voir livre *Ángeles*

²³⁶ *Clélie*, *op.cit.*, Tome I, Livre I, p. 53.

« Le plaisir, cependant, n'est pas un élément du texte, ce n'est pas un résidu naïf ; il ne dépend pas d'une logique de l'entendement et de la sensation ; c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte ! »²³⁷.

Avant tout nous pensons que le langage indépendamment de telle ou telle théorie doit nous procurer du plaisir en le lisant. Valéry Larbaud par exemple emploie l'effet de surprise, ce caractère insolite en introduisant un vocable étranger est dû à sa grande connaissance des langues ; pour lui les mots représentent une image, un souvenir frappant, ils agissent comme un baume, une cure thermale, une panacée.

Cet exotisme que nous rencontrons tout au long de son œuvre nous ouvre des portes, et souvent derrière des mots ou des noms de femmes, il y a un tableau. Il joue également sur la sonorité des mots. Des mots étrangers, italien, anglais, espagnol viennent vous surprendre au milieu d'une phrase, mais comment ne pas rêver, comme Valéry Larbaud le fait, devant le mot « vaporeto », quelle chanson ! il est plein

²³⁷ Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du seuil, 1973, p. 39.

de légèreté, essayez de le traduire « le bateau à vapeur » ce vocable vous incite-t-il à la traversée ? Nous pensons que sa plume lui dictait ce mot plutôt qu'un autre, le rythme de la phrase le précipitait dans un mécanisme de rouage et l'entraînait à inscrire « borrasca » au lieu de tempête ; pour lui ce mot était sans doute évident, il était peut-être chargé de plus gros nuages, ce vocable lui semblait plus dense, plus exact, plus réel. Le poids des mots lui donnait une vision plus réelle du vécu. Il était considéré bon traducteur, car il savait s'imprégner de la culture, des us et coutumes du pays et surtout il se laissait bercer par les mots, leurs tonalités, leurs sons, leur musicalité. Il choisissait également des noms de femmes très évocateurs, souvenir d'amour perdu !...qui sait ?.

Les couleurs sont également très évocatrices pour Valéry Larbaud ; nous avons relevé quelques passages :

« Liverpool a des ruelles de couleurs vives comme des palettes chargées de vermillon, de terre de Sienna brûlée, de jaune de chrome et de toute la série des laques » ou encore « Il est agréable de commencer la journée par une lettre à un ami, dans un mélange de lumière artificielle et d'aurore,

les rayons privilégiés qui
envahissent doucement le calme
feuillu d'un parc... »

Les sensations coloristes sont pour Barthes des représentations sensorielles basées sur les mystérieuses relations sinestésiques qui opèrent dans notre psychique.

Cette étude des sens a été brillamment défendue par Jose- Luis Arraéz. Il avait choisi d'analyser l'œuvre de J.M.G Le Clézio à travers ses principes intellectuels et de son univers matériel et sensible. En introduisant des toponymes cet auteur nous transporte vers un exotisme qui nous entoure de mystère et qui derrière un nom de pays ou le titre d'un livre nous évoque un désir, une histoire, un tout. Nous avons relevé un exemple dans le roman *Onitsha* : « C'était un nom très beau et très mystérieux, comme une forêt, comme le méandre d'un fleuve... » Pourquoi l'auteur choisit *Onitsha*, et non *Biafra* ? D'une part nous pensons que la sensation d'exotisme est majeure dans *Onitsha*, de plus *Biafra* répondrait à la colonisation, à la partie historique qui apporte du malheur et qui serait liée à l'exploitation des gens. Les noms magiques se transforment : « Maintenant Maou avait rejoint le fleuve, elle était venue, enfin, dans ce pays dont elle avait rêvé si longtemps. Et tout était si banal, Ollivant, Chaurai, United Africa, est-ce que c'était pour ces nom-là qu'on avait vécu ?.

Le Clézio a recours également à tout un monde coloré et les tonalités du paysage sous l'influence du soleil, de la lune ou de la pluie attirent l'attention du lecteur :

« Le ciel était deux fois plus grand, et la terre, par endroits, particulièrement aux alentours de la ligne de montagnes qui barrait la route à l'horizon maritime, était mal agencée ; les couleurs étaient criardes et les volumes souvent ajoutés les uns aux autres dans un drôle d mépris des notions les plus élémentaires de l'équilibre et de la perspective ; on sentait que le paysage ne manquait pas une occasion, un coucher de soleil rose, une éclipse violacée ²³⁸.

Tout comme Le Clézio, Proust est un auteur qui nous fait vivre des images sensorielles, le fameux goût de la madeleine lui avait rappelé Combray (...)²³⁹ , le clocher assimilé à son « environnement » rustique ; épi, meule, tout lui est bon pour motiver le lien. Cet état

²³⁸ Jose Luís Arraez ,*Análisis de la Obra de Le Clézio* J.M.G, p. 202. (Thèse 1999).

²³⁹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*.Paris, Éd. PUF, Coll. « Perspectives critiques », 1964.

affectif qui s'exprime à travers le discours s'établit à travers un lexique affectif. Proust , lui aussi par l'aide d'un patrimoine ancien avec les figures de rhétorique classique ou encore par la nostalgie si bien appréhendée, nous transmet un vif plaisir. En voici un passage :

« Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité »²⁴⁰.

En ce qui concerne *Clélie* les adverbes d'intensité, la répétition des termes - mer sur -le chiffre symbolique trois, tous ces éléments semblent nous transmettre un certain rythme, des vibrations. Nous nous sentons emportés tout au long du fleuve aux eaux paisibles et nous sert de contraste avec les conseils donnés par l'auteur de ne pas s'éloigner du bon chemin . Le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps, il sent, il voit, il touche, il entend.

Cet éveil affectif, nous le trouvons dans les conversations intercalées ; sans elles le récit serait une sorte de page d'histoire, d'environ 4000 pages ! plus ou moins bien décrite. L'intervention directe de thèmes anodins, les états d'âmes des invités du Samedi nous donne l'envie de poursuivre la lecture. La synchronisation et la désynchronisation donnent le rythme souhaité par le lecteur, l'entrelacs de scènes donne le désir, le plaisir du texte.

Notre auteur Mlle de Scudéry , par le jeu, nous donne une autre forme de captiver le lecteur. À travers sa propre sensibilité, dans un cadre approprié (couleur, nature exubérante..) En ce qui concerne *La Carte de Tendre* celle-ci s'inscrit dans une tradition culturelle et le cadre allégorique donne une dimension affective essentielle dans la société mondaine féminine. Il serait bon de nous demander si les « états d'âmes » s'adaptent à la nature ou si au contraire la nature s'adapte aux « états d'âmes » . Ce qui est certain c'est que cette célèbre *Carte de Tendre* fut le vif reflet de la société du XVIIe siècle et que ce jeu est loin d'être innocent et futile, il se trouve lié à une vision allégorique du monde.

Lors du « IX Symposium International de l'Association Andalouse de Sémiotique. Congrès Femmes et Communication » à Séville du 12 au 14 Décembre 2001, j'ai présenté une communication qui s'intitulait « Esquema Pasional en el marco alegórico de la « *Carte de Tendre* » de Madeleine de Scudéry »²⁴¹. Ce travail consistait à analyser la portée affective grâce à un système de signes et cadres allégoriques.

²⁴⁰ *Ibid*, p.179.

Nous pensons que les états-d'âme s'adaptent à la nature dans un cadre spatio-temporel, et nous fait prendre conscience de l'héritage symbolique qui se loge dans notre subconscient. Cette dimension affective prendra forme dans le texte à travers un langage affectif accentué par les circonstances et l'environnement où se dérouleront les scènes.

À travers le langage : Les structures lexicales donneront les valeurs de l'univers affectif. L'emploi d'adverbes d'intensité, la répétition accorderont un certain rythme au texte et une perception différente en ce qui concerne les états d'âme (rage, nostalgie, vengeance, frustration, satisfaction...)

À travers l'environnement : Le cadre symbolique que nous trouvons dans « La Carte de Tendre » nous aide considérablement à la cohésion et cohérence du texte. Ces métaphores, héritage précieux de nos aïeux cultivés permet de donner une plus grande dimension dans le champ sémantique de l'affectivité (bois, jardin, fontaine...)

Le langage et le décor étaient essentiels dans une société par excellence féminine et mondaine afin d'exprimer l'idéal de galanterie et de créer une harmonie. L'allégorie géographique devient une espèce de construction psychologique ; « La Carte de Tendre » permet de nous y

²⁴¹ Verna Christine, » Esquema pasional en el marco alegórico de la « Carte de Tendre » de Madeleine de Scudéry, Sevilla, 2001.

conduire et grâce à une série de détails sensibles propre à notre auteur de nous donner une unité profonde du monde.

Madeleine de Scudéry connaît si bien les recoins de l'esprit et du cœur qu'elle décide de dessiner une carte, « La Carte de Tendre ». Tendre est le pays de l'amour-amitié, arrosé par la rivière « Inclination ». La rive droite représente la raison, la rive gauche le cœur ; plus on s'éloigne des rives, plus les sentiments se diluent, vers l'est, et plus ils s'obscurcissent, vers l'Ouest. Toutefois, si les amants se laissent glisser sur les eaux ils passent par toutes les étapes du sentiment amoureux, depuis l'effet de surprise de la première rencontre (qui correspond au village de « Nouvelle Amitié ») jusqu'aux « Terres Inconnues » du mariage.

«Cependant comme elle a
prefupofé que la tendresse qui
naift par inclination, n'a befoin de
rien autre chose pour estre ce
qu'elle est ; Clelie, comme vous le
voyez, Madame, n'a mis nul
Village, le long des bords de cette
Riuere, qui va fi vifte, qu'on n'a
que faire de logement le long de

fes Riues, pour aller de Nouvelle
Amitié à Tendre »²⁴².

Le fait de ne pas mettre de villages le long de la rivière n'est pas fortuit ; Madeleine de Scudéry a certainement voulu nous transmettre que la tendresse est au-dessus de tous les autres sentiments, qu'il n'existe pas d'ombre, ni d'obstacles lorsque l'on respecte cette valeur.

L'idée de symboliser l'amour, comme nous l'avons noté auparavant, n'est certes pas originale, l'allégorie la plus connue est sans doute celle que nous trouvons dans le *Roman de la Rose*²⁴³, ou l'on décrit un Art d'aimer hérité d'Ovide et qui montre la femme aimée symbolisée par une rose. Le procédé de nomination de Guillaume de Lorris qui met en scène Male Bouche, Bel Accueil et Oiseuse est propre à l'écriture allégorique. Dans *Clélie*, nous nous trouvons devant deux types d'écriture. Le premier suivant le récit historique et le deuxième intercalant des récits didactiques, de cette façon Mlle de Scudéry veut nous transmettre un message en nous montrant le reflet de la société du XVIIe siècle. Le jeu de « La Carte de Tendre » et les conversations intercalées aident à s'évadir d'une œuvre d'une telle envergure. Cette fameuse *Carte De Tendre* poussa les ventes. Cette dichotomie du Bien et du Mal, des Vertus et des Défauts représente les préoccupations de la société dans laquelle vivait Madeleine de Scudéry.

²⁴² *Clélie, op.cit.*, Tome I, Livre I. p. 400.

²⁴³ Lorris Guillaume de, *op.cit.*