

### Raconter ou lire une histoire ?

Enquête sur les histoires insérées dans les narrations fictionnelles en prose des Scudéry

*To Tell or to Read a Story? An Investigation of the Stories Inserted into the Fictional Prose Narratives by G. and M. de Scudéry*

Marie-Gabrielle Lallemand

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/1165>

DOI : 10.4000/elseneur.1165

ISSN : 2968-6180

#### Éditeur

Presses universitaires de Caen

#### Édition imprimée

Date de publication : 29 décembre 2017

Pagination : 121-136

ISBN : 978-2-84133-871-9

ISSN : 0758-3478

#### Référence électronique

Marie-Gabrielle Lallemand, « Raconter ou lire une histoire ? », *Elseneur* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 18 octobre 2023, consulté le 15 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/1165> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elseneur.1165>

---

# Raconter ou lire une histoire ?

## Enquête sur les histoires insérées dans les narrations fictionnelles en prose des Scudéry

---

---

ENTRE 1641 ET 1663, Madeleine de Scudéry et son frère Georges ont collaboré à la rédaction de deux longs romans<sup>1</sup>, puis Georges a écrit de son côté un roman qu'il n'a pas achevé, tandis que sa sœur donnait encore un roman avant d'écrire huit nouvelles, entre 1661 et 1692. Les trois premières sont parues séparément<sup>2</sup>, les cinq dernières sont insérées dans les cinq recueils de conversations qu'elle a publiés<sup>3</sup>.

1. « Long roman » : expression employée en 1712 par un abrégiateur de *L'Astrée*, pour désigner ce dernier roman et tous ceux qui, comme lui, contiennent de nombreuses histoires insérées, de là leur longueur. Ce sont des romans qui s'affichent comme des imitations en prose de l'épopée et qui reprennent la structure du roman grec, en fait d'un roman grec, celui d'Héliodore, d'après la fameuse traduction d'Amyot, posée comme modèle (début *in medias res* et histoires insérées). Les Scudéry en ont écrit quatre, parmi les plus fameux : *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) et *Almahide ou l'Esclave reine* (1660-1663, inachevé). *Almahide* est l'œuvre de Georges seul, *Clélie* celle de Madeleine seule. Toutefois, ce roman, comme les deux précédents, paraît sous le nom de Georges. Les trois premières nouvelles de Madeleine, celles qui sont publiées séparément, sont anonymes, de même que les recueils qui contiennent les cinq dernières nouvelles. Sans doute dans le petit microcosme des gens de lettres parisiens, on savait qui était l'auteur, mais, par la publication, ces textes atteignaient un public plus large qui n'était pas dans le secret des dieux.
2. Madeleine de Scudéry, *Célinde, nouvelle première* [1661], Alain Niderst (éd.), Paris, A.-G. Nizet, 1979; *Mathilde* [1667], Nathalie Grande (éd.), Paris, H. Champion, 2002; et *La Promenade de Versailles* [1669], Marie-Gabrielle Lallemant (éd.), Paris, H. Champion, 2002. Toutes nos références renvoient aux éditions ici mentionnées.
3. Madeleine de Scudéry, « Les Bains des Thermopyles ou Conversation sur la crainte », in *Conversations sur divers sujets*, Paris, C. Barbin, 1680, t. II; « Histoire du comte d'Albe », in *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, C. Barbin, 1684, t. II; « Histoire et Conversation d'amitié », qui contient l'histoire de Belinde, in *Conversations morales*, Paris, T. Guillain, 1686, t. II; « Histoire de Mélinde », in *Nouvelles conversations morales*, Paris, veuve de S. Mabre-Cramoisy, 1688, t. II; « Histoire du prince Ariamène », in *Entretiens de morale*, Paris, J. Anisson, 1692, t. II. Toutes les références se rapportent aux éditions signalées ici.

Notre enquête a porté sur une des modalités de l'insertion des histoires, soit dans un récit cadre, soit dans une conversation cadre : sont-elles présentées comme racontées ou lues, comme un discours oral ou comme un discours écrit ? Le corpus des fictions narratives en prose des Scudéry a été choisi d'une part parce que les quelque cinquante ans qui séparent le premier roman (1641) de la dernière nouvelle (1692) peuvent permettre de saisir s'il y a eu ou non une évolution de cette modalité et d'autre part parce qu'il est composé de romans et de nouvelles. Ce corpus est donc adéquat pour une analyse du rapport éventuel entre une évolution de cette modalité d'insertion des histoires et le changement de genre, aux alentours du fameux tournant des années 1660<sup>4</sup>. Notre hypothèse en effet est que le passage du récit long au récit bref (la nouvelle), dans lequel, selon le propos bien connu de Du Plaisir « on ne récite plus »<sup>5</sup>, dans lequel les histoires ne sont plus, comme dans les longs romans, rapportées au discours direct mais peuvent donner l'illusion de se raconter toute seules, s'explique par la recherche de la vraisemblance, parce qu'aucun narrateur si proche confident qu'il soit de son héros ne peut avoir assez de mémoire pour entreprendre un récit de la longueur et de la minutie de ceux que l'on trouve dans les longs romans, donc aussi parce que la narration orale improvisée n'est plus jugée vraisemblable. Alors disparaît la représentation de l'histoire insérée comme un discours oral, une narration orale improvisée. Le passage de la narration orale à la narration écrite s'accompagne d'un effacement du narrateur.

## Écrire : faire voir et faire entendre

Le récit principal des longs romans fonctionne, *mutatis mutandis*, comme le cadre des recueils de nouvelles : il permet l'assemblage d'histoires, les conversations des recueils étant en effet narrativisées. Dans tous les romans, il est peu développé au regard des histoires secondes, qui constituent l'essentiel de la narration<sup>6</sup>. Dans ces romans-bibliothèques, les histoires insérées sont nombreuses : on en dénombre, par exemple, une trentaine dans *Artamène*<sup>7</sup>. À une exception près, comme on va le voir, elles sont prises en charge par

4. Voir Camille Esmein, « Le Tournant historique comme construction théorique : l'exemple du "tournant" de 1660 dans l'histoire du roman », *Fabula-LhT*, n° 0, février 2005, *Théorie et Histoire littéraire*, <http://www.fabula.org/lht/0/esmein.html>, consulté le 25 juin 2017.

5. « On ne récite plus dans le roman. Il n'est plus de confident qui fasse l'histoire de son maître ; l'historien se charge de tout, et en quelque endroit où on lise, on n'est plus embarrassé de savoir lequel parle, ou l'historien ou le confident » (Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style* [1683], Philippe Hourcade [éd.], Genève, Droz, 1975, p. 46).

6. Voir René Godenne, *Les Romans de mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983.

7. *Ibid.*

un narrateur intradiégétique: ce sont des récits oraux qui sont rapportés au discours direct<sup>8</sup>. Généralement le narrateur est aussi un personnage de son récit: un proche du héros – le fameux confident – dont il est capable de rapporter les actions et les pensées.

On ne trouve qu'un seul récit inséré qui ne soit pas raconté par un narrateur qui improvise à l'oral<sup>9</sup>, mais qui est lu<sup>10</sup>. Il se situe dans le livre 2 de la quatrième partie de *Clélie* (1658) et a pour titre « Histoire d'Hésiode ». Le contexte de l'insertion est le suivant: sous la direction d'Anacréon, un jeu est organisé, celui des plaisirs et des peines. Tous les participants tirent

- 
8. Voici quelques exemples d'introduction de narration orale. La première d'*Ibrahim*: « [...] elle se tourna vers Soliman, avec une contenance modeste et assurée toute ensemble, qui commença déjà de lui obtenir l'attention et la bien-veillance de tous ceux qui la pouvoient entendre. Abilech (c'est ainsi que s'appelloit cette femme) estoit jeune et belle, et l'on eust pû dire que sa beauté eust esté sans comparaison, si elle n'eust pas eu le teint un peu hallé du Soleil. Elle avoit la mine haute sans estre superbe, et une ingénuité de visage, qui ne permettoit pas que l'on pûst douter de ses paroles: Après donc que par des regards d'Osman, elle eut connu qu'il luy permettoit de parler, elle commença en ces termes » (Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, Rosa Galli Pellegrini, Antonella Arrigoni [éd.], Paris – Fasano, Presses de l'université Paris-Sorbonne – Schena, 2003, partie I, livre 1, p. 107). Les deux premières d'*Artamène*: « Alors ce sage Persan, apres avoir esté quelques momens sans dire mot, pour rappeler en sa memoire, l'idée de tant de grandes actions, qu'il avoit veû faire à son cher Maistre [...], commença son recit de cette sorte » (Madeleine de Scudéry, *Artamène, ou le Grand Cyrus*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [reprod. de l'édition de Paris, A. Courbé, 1656], partie I, livre 2, p. 96); « Aglatidas fut encore quelque temps à se deffendre: mais enfin vaincu par les prieres d'Artamene, et par les persuasions d'Andramias, qui avoit esté tesmoin de toutes ses disgraces, il commença de parler de cette sorte: apres que ce Capitaine des Gardes eut donné tous les ordres necessaires, pour n'estre ny descouvert, ny interrompu » (*ibid.*, partie I, livre 3, p. 404-405).
9. Les narrateurs qui improvisent, pour une raison qui est généralement précisée, sont très bien informés de l'histoire qu'ils vont raconter, au cours de laquelle tous restituent, souvent *verbatim*, les propos de leurs protagonistes. Les cas de narrations explicitement présentées comme préparées sont rares, par exemple celle de l'« Histoire d'Herminius et de Valérie »: avant de commencer sa relation, le narrateur déclare qu'il n'a « pas oublié une seule parole de tout ce qu'il avoit su par Herminius, par Mutius, & par une femme de Rome, qui avoit eu beaucoup de part à cette aventure » (Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, Chantal Morlet-Chantalat [éd.], Paris, H. Champion, 2001-2005, 5 vol., ici t. III [partie III], livre 1, p. 67; toutes nos références renvoient à cette édition). Il s'est en outre fait donner toutes les lettres dont il a besoin, comme il le fait savoir quand il s'apprête à lire la première mise insérée dans cette histoire (*ibid.*, p. 282). Du point de vue de la vraisemblance, on pourrait penser que le choix du « contage » est plus vraisemblable dans les narrations fictionnelles ayant pour cadre l'Antiquité, encore que, comme on le voit avec l'« Histoire d'Hésiode », Amilcar doit lire des tablettes. En fait, c'est bien d'un choix qu'il s'agit, puisque cette modalité de narration est prépondérante dans *Ibrahim*, alors que le contexte est celui du règne de Soliman (1495-1566).
10. Dans le corpus de tous les longs romans fameux (outre ceux des Scudéry, ceux de d'Urfé, de Desmarets, de Gomberville et de La Calprenède), on ne trouve qu'un autre récit inséré lu. Il s'agit de celui que le héros éponyme et son frère lisent dans le premier livre de la première partie de *Polexandre* de Gomberville (1641), son auteur ne pouvant le dire puisqu'il est muet (« Le muet Almandarin au bien-heureux Polexandre »).

un billet sur lequel est inscrit un plaisir ou une peine. Amilcar est obligé de « conter une belle histoire amoureuse »<sup>11</sup>. Comme Télane et Artémidore sont, eux, condamnés à donner respectivement une collation et un divertissement musical, on décide que les trois divertissements auront lieu le même jour.

Amilcar lit à haute voix, à une compagnie nombreuse (au moins treize hommes et huit femmes), une histoire qu'il a traduite du grec en latin. Elle commence par la relation d'un songe qu'a fait Hésiode, au cours duquel ce dernier a vu Calliope, qui lui a présenté tous les poètes depuis l'Antiquité grecque jusqu'aux poètes français du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette histoire de la poésie est suivie d'une histoire des amours d'Hésiode, en sorte que la lecture d'Amilcar est longue (p. 286-411 de l'édition de référence), mais elle ne l'est pas plus que de nombreuses histoires improvisées, racontées et non lues, dans ce même roman comme dans les autres.

La première partie de la lecture, celle de l'histoire de la poésie, est à plusieurs reprises interrompue par des interventions des membres de son auditoire. Ces interruptions visent à donner de l'agrément à cette revue de poètes didactique. L'histoire des amours d'Hésiode, elle, n'est pas interrompue. En revanche elle est suivie d'un temps assez long de conversation (p. 410-421), au cours duquel Anacréon formule une poétique de l'écriture fictionnelle vraisemblable dont l'histoire qui vient d'être lue est l'illustration. Cette lecture en public est donc articulée à une conversation qui met bien en évidence l'intérêt et l'utilité des divertissements mondains. Il s'agissait de raconter une histoire d'amour, certes, mais celle qui a été choisie a renseigné son auditoire sur les poètes fameux et a donné l'occasion d'une réflexion sur les fictions et leur utilité sociale et morale.

Quoiqu'elle soit lue, l'histoire insérée ne diffère pas des narrations orales, tant du point de vue de la construction, que du style. La remarque vaut aussi pour les nouvelles dont il va être ensuite question. Dans tous les cas, le discours direct est abondant. Nous avons tenté d'expliquer ailleurs les raisons de cette abondance, en dépit des évidents problèmes de vraisemblance qu'elle soulève : le narrateur principal (extra-hétérodiégétique), en effet, cède la parole aux narrateurs seconds (intra-homodiégétiques) qui, à leur tour, donnent la parole à leurs personnages, récitent leurs lettres et leurs poésies. Les longs romans sont essentiellement composés de discours rapportés, leurs auteurs considérant que la prosopopée est la forme de discours la plus convaincante parce que la plus émouvante<sup>12</sup>.

11. Madeleine de Scudéry, *Clélie...*, t. IV (partie IV), livre 2, p. 278.

12. Voir Marie-Gabrielle Lallemand, *Les Longs Romans du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, particulièrement dans la troisième partie le chapitre « Parle afin que je sois ému(e) », p. 283-290.

Ils considèrent aussi que la narration, pour être émouvante, donc convaincante, doit être faite par un narrateur ému<sup>13</sup>. Un ami, un confident du héros, est considéré comme le narrateur dont l'émotion est la plus vraisemblable. Il y a donc une réticence à recourir à un narrateur extra-hétérodiégétique, qui est le narrateur du récit principal certes, mais le récit principal n'est pas le plus important – et de loin – dans les longs romans. Il faut que ce soit un personnage qui prenne en charge l'émotion pour la transmettre, non une instance narrative abstraite.

Pour les Scudéry, comme pour les auteurs contemporains, écrire c'est faire voir<sup>14</sup>. « Voir » est d'ailleurs parfois synonyme de « lire » dans le contexte précédant immédiatement la lecture des nouvelles<sup>15</sup>. L'écriture doit donc permettre au lecteur de se représenter mentalement les épisodes importants des histoires, en voyant certes mais aussi en entendant, et ce du premier roman à la dernière nouvelle. C'est la raison pour laquelle dans les récits, qu'ils soient présentés comme dits ou lus, oraux ou écrits, c'est un même style qui est adopté, marqué par la très importante part dévolue aux discours directement rapportés, certains, particulièrement les plaintes qui y sont développées, étant très oratoires. Cet emploi massif du discours rapporté dans la narration est systématique dès que des émotions fortes sont en jeu, dans les romans comme dans les nouvelles<sup>16</sup>. Il n'est toutefois plus la trace d'une lointaine origine orale de la narration, mais d'une esthétique de l'émotion, qui associe celle-ci à la parole. La narration fictionnelle est une peinture, certes, mais cette peinture est parlante, et elle engage le lecteur à une oralisation silencieuse du texte<sup>17</sup>.

13. Voir Horace, *Art poétique*, v. 102-103.

14. Voir les travaux d'Anne-Élisabeth Spica sur le sujet, notamment *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 2002, et « En peignant, en écrivant : peinture et motivation narrative dans l'écriture romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle », in *De la palette à l'écrivoire*, Monique Chefedor (dir.), Nantes, Joca seria, 1997, t. I, p. 47-55.

15. Voir Madeleine de Scudéry, « Histoire du comte d'Albe » (p. 592-593) et « Histoire de Mélinte » (p. 647-648). Les citations sont données dans la section suivante de cet article.

16. À l'exception dans notre corpus de l'« Histoire et Conversation d'amitié », dont le titre signale la particularité. Cette nouvelle est, en effet, construite autour de trois longues conversations sur l'amour et l'amitié, qu'illustrent les déboires sentimentaux de Belinde. De ce fait, on n'y retrouve pas les procédés traditionnels de l'amplification de l'expression de l'amour : pas de monologues ni de dialogues passionnés ou pitoyables, pas de longs temps de psychorécit, pas de lettres insérées.

17. Voir l'article « Évidence » (*énargéia* en grec) du *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1992, p. 144-145. Sur l'oralisation intérieure de la lecture silencieuse, voir le premier chapitre de l'ouvrage de Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

Dans le cas que nous venons d'examiner, exceptionnel dans les romans, c'est peut-être parce que l'histoire d'Hésiode contient une histoire de la poésie qu'Amilcar la lit : le dispositif mis en place atténue le caractère didactique. Il ne s'agit pas, en effet, d'une lecture frontale du maître aux élèves, d'une diffusion descendante d'un savoir. Ici la compagnie participe par ses interventions à la lecture<sup>18</sup>. On aurait là une scène illustrant la diffusion mondaine du savoir, dans un échange conversationnel ludique. Mais une autre explication peut être avancée qui concerne plus particulièrement encore notre sujet. La scénographie ici mise en place – une compagnie nombreuse qui, à l'occasion d'une rencontre en un lieu très agréable, se divertit, notamment en se lisant une histoire et en conversant – est une représentation idéalisante de la société mondaine et des pratiques de convivialité lettrée associées à cette fameuse culture des salons du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette scénographie n'est cependant pas la plus courante dans les romans<sup>19</sup>. Bien des histoires sont racontées à un seul auditeur, ou à un auditoire restreint. Il est alors d'usage que le narrateur s'adresse particulièrement à un auditeur précis, auquel son récit est destiné, soit parce qu'il est le membre de l'auditoire dont le rang est le plus élevé, soit parce qu'il est le moins bien informé, soit par politesse. Dans la grande majorité des récits, l'adresse au lecteur est donc très forte : « Seigneur, Madame... », qui lie le narrateur à son destinataire. Dans le cas qui nous occupe ici, le récit écrit n'a pas de destinataire précis – il est public – et il va être lu devant un auditoire nombreux : le plus nombreux de tous les romans des Scudéry, et de très loin :

[...] le lendemain les mêmes personnes qui avaient été de la première fête, s'étant trouvées au même jardin où elle avait été faite, il fut résolu qu'Amilcar lirait l'histoire qu'il avait traduite, et qu'il la lirait devant la collation, et même devant la promenade, présupposant qu'après cela cette lecture fournirait de sujet à la conversation le reste du jour. Si bien que toute cette belle troupe étant assise dans une salle magnifique, dont la vue était fort agréable, Amilcar se plaça de façon qu'il pouvait facilement être entendu de tout le monde et commença de lire l'histoire d'Hésiode<sup>20</sup>.

18. L'« Histoire du comte d'Albe » contient aussi une histoire de la poésie, de Guillaume de Lorris à Jean Bertaut, en forme de lettre lue à une compagnie d'hommes et de femmes qui, pour les mêmes raisons, interviennent régulièrement. L'un d'entre eux finit même par demander au lecteur, puisqu'il connaît Bertaut, de cesser de lire et de présenter lui-même ce poète.

19. Notons qu'elle est totalement absente du roman de Georges, *Almahide*. Les histoires insérées y sont toutes racontées par un unique narrateur, don Fernand, vieux domestique de l'héroïne éponyme, à un seul auditeur, Rodéric de Narve.

20. Madeleine de Scudéry, *Clélie...*, t. IV (partie IV), livre 2, p. 284.

Autrement dit, la version scripturaire du récit est sans doute ici liée à l'importance en nombre de l'auditoire, qui devient alors un public auquel s'adresse un narrateur anonyme : « Hésiode était d'une naissance très illustre [...] »<sup>21</sup>.

## Encadrer la lecture

La dernière partie du dernier des longs romans, *Faramond* de La Calprenède et Vaumorière, paraît en 1670, alors que Madeleine de Scudéry a, depuis 1661, abandonné le récit long pour la nouvelle, en publiant en 1661, *Célinde, nouvelle première*. Comme l'a montré René Godenne, les nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas toutes comparables à *La Princesse de Montpensier* de M<sup>me</sup> de La Fayette (1662) ou à *Dom Carlos, nouvelle historique* de Saint-Réal (1672). Leur forme peut être très variée<sup>22</sup>. Madeleine de Scudéry, à une exception près, les « Bains des Thermopyles », choisit d'insérer ses nouvelles dans des conversations.

Les « Bains des Thermopyles » est en effet la seule nouvelle qui ne soit pas articulée à un cadre. Elle se présente comme « une espece de journal des Bains<sup>23</sup> de tout ce que j'ai vu ou appris de remarquable »<sup>24</sup>, déclare la narratrice Théolinde à la princesse de Milet, qui lui a demandé cette relation<sup>25</sup>. Théolinde s'attarde particulièrement sur l'aventure amoureuse entre Mélicrite, dont elle est la « première amie »<sup>26</sup>, et Théràmène. Telle qu'elle se présente, la dédicace « À la Princesse de Milet » ressemble fort à la suscription des lettres, et cette relation, elle, ressemble fort à une lettre de nouvelles. Le texte se donne en effet comme factuel, les noms propres seulement ayant été changés, affirme Théolinde. La narratrice est omnisciente, capable comme les narrateurs des longs romans de rapporter, souvent mot à mot, les entretiens et les pensées des protagonistes. Nous avons là affaire à la version scripturaire des récits oraux de confidents des longs romans, la lettre y étant, selon la définition cicéronienne, conversation entre absents (« *amicorum colloquia absentium* »).

21. *Ibid.*, p. 286.

22. René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1970.

23. Cette histoire témoigne de l'engouement pour les eaux thermales, celles de Vichy, de Bourbon, de Balaruc-les-Bains. On en a un autre témoignage dans la neuvième partie d'*Artamène ou le Grand Cyrus*.

24. Madeleine de Scudéry, « Les Bains des Thermopyles... », p. 616.

25. Les derniers mots du texte sont : « Voila, Madame, ce que vous m'avez ordonné de vous apprendre. Si j'avois eu plus d'esprit et plus d'art, cette Relation vous auroit esté plus agreable » (*ibid.*, p. 837).

26. *Ibid.*, p. 626.



Dans les autres nouvelles, la présence d'un cadre permet de créer une scénographie qui est, le plus souvent, une variante de celle mise en place pour la lecture de l'« Histoire d'Hésiode ». La narration est faite à un groupe d'amis, qui forme une « compagnie » plus ou moins nombreuse. Cette compagnie, oisive, se distrait en se promenant, dans des jardins le plus souvent, et engage une conversation sur un sujet particulier à l'occasion de laquelle un des devisants déclare qu'il a une histoire avec lui, qui se rapporte aux propos tenus<sup>27</sup> :

*Célinte* (conversation sur la curiosité)

« Je vous assure, dit Artelice, que quoy qu'on puisse dire de la Curiosité, je ne m'en guériray pas aisément; & de l'heure que je parle, j'ay la plus grande envie du monde de lire une Nouvelle, que l'on m'a donné une heure devant que de partir de Paris; car comme on m'a assuré, que c'est une aventure qui a plusieurs evenemens veritables, & qu'on a écrite sous des noms supposez, j'ay la plus grande curiosité qu'on puisse avoir, de voir si je pourray deviner qui c'est; & j'en ay d'autant plus d'envie, adjousta t'elle, que la curiosité, à ce qu'on m'a dit, a quelque part au dernier evenement de cette Histoire. – Cette curiosité là, reprit Cléandre, n'est à mon avis pas de celles qu'il faut condamner; mais comme je ne puis pas donner tant de temps à mon plaisir, je m'en vay laisser la Compagnie dans la liberté de l'escouter, si vous la voulez lire haut. » Et en effet, Cleandre s'estant retiré, nous resolutmes d'aller à une agreable Maison, qui n'est pas esloignée de celle de l'illustre Cleonime. [...] Mais enfin estant arrivez où nous devons aller, nous nous rangeames à l'entour d'Artelice, qui commença de lire cette Nouvelle, de la maniere que vous l'allez voir, car elle m'en a donné une Copie<sup>28</sup>.

27. *La Promenade de Versailles* fait exception : la narration est orale (un cas sur huit nouvelles). Le cadre qui l'insère fait naître le mystère au sujet d'une belle et mélancolique étrangère qui visite Versailles accompagnée par une Parisienne, à qui un de ses amis, par lettre, a demandé de prendre soin de cette inconnue et de deux de ses parents qui l'accompagnent. C'est l'un d'eux, Glicère, qui va faire le récit des amours malheureux de Célanire (ainsi s'appelle l'inconnue) et de Cléandre à la Parisienne qui s'est plaint de ce quelle ne connaissait rien de son hôte. Ce récit prend place dans un endroit retiré du jardin de Versailles. Cette narration permet de comprendre comment il se fait que l'inconnue est exilée et malheureuse : le cadre créé fonctionne, en effet, comme une introduction *in medias res* de l'histoire, ce qui est fréquemment le cas pour les histoires insérées des romans. Opportunément, dans le jardin, Célanire va retrouver Cléandre, qui va lui raconter tout ce qui lui est arrivé depuis qu'ils ont été obligés de se quitter. La nouvelle, au terme de cette seconde narration rapportée, s'achève bien, et toute la compagnie retourne, heureuse, à Paris. Là encore la parenté avec les histoires secondes des romans est à souligner. Il y est en effet fréquent que l'histoire rapportée ne soit pas achevée, et trouve son dénouement dans le présent de la narration principale. Nous avons là affaire à ce que Godenne appelle une « Nouvelle-petit roman » (René Godenne, *Histoire de la nouvelle française...*, p. 103).

28. Madeleine de Scudéry, *Célinte...*, p. 57.

« Histoire du comte d'Albe » (conversation sur la gloire)

« On me donna hier, dit Clarice, une Histoire Espagnole qui n'est pas imprimée, où l'honneur et la gloire font faire de belles actions à un Amant et à sa Maîtresse; et ce meslange de gloire, d'honneur et d'amour, a engagé une personne de ma connaissance à l'écrire avec soin. » Toute la compagnie pria Clarice de la luy faire voir. On remit le jugement de la question<sup>29</sup> après la lecture de l'Histoire. On prit jour pour le lendemain au mesme lieu, avec les mesmes personnes, et ce fut Theandre qui lisoit admirablement bien, qui commença de lire la Nouvelle suivante<sup>30</sup>.

« Histoire et Conversation d'amitié » (histoire de Belinde)

« Mais pensez-vous ajouta Elpinice, qu'il y ait un plus grand nombre d'amitez parfaites, que d'amours sincerés ? – Je sçay du moins, dit le sage Timante, qu'on trouve des Histoires d'amour en tous les siecles, et en toutes langues, et que je n'ay jamais vû d'Histoire d'amitié que celle qu'un de mes Amis m'a donnée, et que j'offre de faire voir à la compagnie, qui estant toute composée de personnes tres-capables d'en inspirer et d'en recevoir en pourrons juger équitablement, mais ce sera à condition que la Conversation sur ce sujet là suivra l'Histoire qu'on m'a assuré estre arrivée à la fin du Regne de Louïs XIII, je n'en voudrois pourtant pas répondre. » Les deux Dames et Telame en convinrent, et Timante tirant de sa poche un cahier bien proprement relié commença de lire ce qui suit<sup>31</sup>.

« Histoire de Mélinte » (conversation sur la confiance)

« Il arrive pourtant mille aventures dans la vie, dît Bélise, où l'on se repent de s'estre confié légèrement; et l'on m'a presté une petite histoire qui n'est pas imprimée, et qu'on m'asseûre estre véritable, qui marque ce que je dis. – De grâce, dît Cléomire, faites-nous la voir. » Timarette se joignit à Cléomire, et Artaxandre et Périndre firent la mesme chose. De sorte que Bélise prit dans un tiroir de cabinet de la Chine un manuscrit tres-proprement relié, qu'elle donna à Périnthe qui lisoit fort bien<sup>32</sup>.

« Histoire du prince Ariamene » (conversation sur les impertinents; le règne de Darius et de son successeur « a donné lieu à une histoire particuliere fort agreable qu'on m'a donnée », déclare un des devisants<sup>33</sup>, avant que soient énumérées toutes les sources historiques sur lesquelles elle se fonde)

« De grace, dit Hermilie, faites-nous part de cette histoire, et quand elle ne seroit pas toute veritable, je ne m'en soucierois guere pourvû qu'elle soit

29. La question est celle de savoir ce qui distingue l'honneur de la gloire.

30. Madeleine de Scudéry, « Histoire du comte d'Albe », p. 592-593.

31. Madeleine de Scudéry, « Histoire et Conversation d'amitié », p. 873-874.

32. Madeleine de Scudéry, « Histoire de Mélinte », p. 647-648.

33. Madeleine de Scudéry, « Histoire du prince Ariamene », p. 91.

vray-semblable. – Cela est fort aisé à faire, répliqua Clearque : car ayant eû dessein de la montrer à une dame que je croyois voir aujourd’huy, je l’ay sur moy : mais comme elle est un peu longue je ne sçay si la compagnie aura le temps de l’entendre. – N’en doutez pas, reprit Cleomire, je répons pour elle, il n’est pas tard, les jours sont fort longs, nous sommes à l’abri du vent mon ennemi, et nous ne pouvons rien faire de mieux ni de plus agreable. » Toute la compagnie approuvant ce que Cleomire disoit, Clearque tira de se poche un cahier proprement attaché avec des rubans couleur d feu, et commença de lire ce qui suit<sup>34</sup>.

La nouvelle *Mathilde*, elle, n’est pas articulée à une conversation mais à un jeu<sup>35</sup>, comme l’« Histoire d’Hésiode ». La scénographie mise en place est comparable :

Ensuite on pria Noromate de voir quel était son billet, et l’on trouva que c’était à elle de raconter une histoire. Mais bien loin d’en paraître embarrassée, elle témoigna en être bien aise.

« Il paraît tant de joie dans vos yeux, lui dit Plotine, qu’il faut assurément que vous ayez une histoire toute faite dans la tête. Car pour moi, je serais au désespoir si le hasard m’avait imposé la nécessité d’en raconter une.

– Je suis encore plus heureuse que vous ne pensez, répliqua Noromate avec un souris charmant, car cette histoire n’est pas seulement dans ma tête, elle est dans un papier qu’un de mes amis m’a donné ce matin. Et comme elle n’est pas publiée, et que la personne qui l’a faite à dessein de la donner aux illustres maîtres du palais qu’on nous a décrit<sup>36</sup>, je crois satisfaire aux règles du jeu en m’offrant à la lire à la compagnie »<sup>37</sup>.

Dans tous ces cas, le contexte dans lequel va être effectué la narration est contemporain de la publication de l’ouvrage qui la contient : le narrateur de l’époque de publication est un scribe. Pour autant, ce sont toujours des auditeurs qui sont mis en scène. Si la nature de la narration a changé – d’orale, elle est devenue écrite dans les nouvelles, à une exception près nous l’avons dit –, la réception est toujours auditive, ce qui est à rapporter, nous l’avons vu, à l’oralité de la peinture parlante que doit être le roman.

Les auditeurs de nouvelles n’interviennent pas au cours de la lecture, sauf dans l’« Histoire du prince Ariamene ». Cléomire demande à Théramène, qui a un portrait de Démocrite dans son cabinet, des précisions sur ce philo-

34. Madeleine de Scudéry, « Histoire du prince Ariamene », p. 93-94.

35. Madeleine de Scudéry, *Mathilde*, « Les Jeux servant de préface à Mathilde ».

36. La nouvelle est donc dédiée au frère du roi : Saint-Cloud a été la « belle maison de campagne » décrite quelques pages plus haut.

37. *Ibid.*, p. 101.

sophe dont il est question dans l'histoire<sup>38</sup>. Cette interruption annonce la conversation qui suit la lecture, au cours de laquelle Hermilie se réjouit d'en savoir désormais un peu plus sur ce philosophe, et surtout la conversation qui reprendra le lendemain, au cours de laquelle les opinions religieuses de Démocrite seront abordées et commentées :

Après quoy on remercia Cleomire d'avoir donné lieu à la conversation des impertinens qui avoit donné occasion de dire tant de chose agreables, solides et morales<sup>39</sup>.

Ce passage témoigne de l'utilité de la lecture, telle que M<sup>lle</sup> de Scudéry conçoit cette activité qui, à l'occasion d'un divertissement, instruit et édifie. Les nouvelles sont en effet suivies d'un temps de conversation, qui est généralement beaucoup plus développé que ne le sont les échanges succédant aux récits insérés des romans, l'« Histoire d'Hésiode », à cet égard, constituant une exception<sup>40</sup>.

Ce sont des manuscrits inédits qui sont lus, ce qui rend compte d'un mode de publication par étapes dont on a de multiples témoignages : l'ouvrage circule d'abord dans des cercles restreints avant d'être imprimé et publié. Les scénographies mises en place dépeignent le premier temps de la diffusion, avant que le texte ne devienne véritablement public. Les nouvelles sont de statut ambigu. Historiques (« Histoire du comte d'Albe », « Histoire du prince Ariamene »), elles sont précédées d'une indication des sources utilisées. On peut ainsi lire, avant que ne s'ouvre l'« Histoire du comte d'Albe » :

*Le fondement de cette Histoire se trouve dans celle de la Réunion du Portugal à la Castille, page 206 et suivante, de la Traduction Française imprimée chez Bilaine au Palais, en 1680*<sup>41</sup>.

La majeure partie de ces nouvelles, cependant, est constituée de textes explicitement à clés ou engageant une lecture à clés (*Célinte, La Promenade de Versailles*, les « Bains des Thermopyles », histoire de Belinde, « Histoire de Mélinte »). Un des plaisirs des lecteurs du temps était de reconnaître

38. Madeleine de Scudéry, « Histoire du prince Ariamene », p. 133-139.

39. *Ibid.*, p. 333.

40. Voir par exemple, dans la même partie de *Clélie*, les quelques lignes qui commentent la narration de l'« Histoire de la princesse Elismonde » (t. IV [partie IV], livre 1 p. 221) ou la page qui suit la narration de l'« Histoire d'Aurélie et de Térèntia » (t. IV [partie IV], livre 3, p. 521-522). Le développement des échanges à propos des récits insérés dans les nouvelles est particulièrement évident avec *Célinte* – la première des nouvelles de Madeleine de Scudéry – et avec les nouvelles des recueils articulées à des conversations.

41. Madeleine de Scudéry, « Histoire du comte d'Albe », p. 594.

leurs contemporains sous les traits des personnages de nouvelles, comme il est dit dans le passage de *Célinte* cité plus haut.

Dans les longs romans, à part le narrateur du récit principal, tous les narrateurs sont intradiégétiques, et généralement intra-homodiégétiques : ils racontent une histoire dans laquelle, le plus souvent, ils jouent un rôle, parfois même un rôle important, ou ils racontent leur propre histoire. Le narrateur n'est pas une instance abstraite, comme dans *La Princesse de Montpensier* ou dans *Dom Carlos* : il est un *je* connu de tous ses auditeurs. L'emploi du *je* renvoie à une situation de communication créée dans la fiction, dans laquelle ce personnage est identifié et connu. Dans les nouvelles, avec la lecture, il en est autrement. Certes les manuscrits sont présentés comme ayant pour auteur un ami ou une connaissance<sup>42</sup> mais, de l'oral à l'écrit, la prise en charge de la narration tend à l'anonymat (du narrateur intra-homodiégétique au narrateur extra-hétérodiégétique, l'un et l'autre dans ce corpus étant omniscients), même si, comme nous allons le voir, un *je* apparaît au seuil de la narration :

#### *Célinte*

Pour ne tromper pas le Lecteur, je luy déclare que tous les noms de cette Nouvelle sont supposez, mais que selon toutes les apparences, cette aventure est arrivée en nostre Siecle, & dans une des plus belles Cours de l'Europe.

Après cet advis, que j'ay creu necessaire, pour empescher de murmurer ceux qui pourroient dire que toutes les coutumes de nostre temps seroient mises à mal à propos, avec des noms d'un autre Siecle, & d'un autre Pays, je diray qu'il y avoit dans une des plus fameuses Villes du monde, une Fille aussi aimable que belle [...] <sup>43</sup>.

#### *Mathilde*

J'écris l'histoire de Mathilde d'Aguilar, où l'ambition, l'amour et la haine, le vice et la vertu, ont produit des événements assez remarquables pour la faire lire avec quelque utilité et quelque plaisir ; mais qui se trouve tellement mêlée à celle de toute la Castille, qu'on ne m'entendrait pas si je n'expliquais auparavant en peu de mots quel était dans ce royaume l'état du gouvernement et des affaires de ce temps-là <sup>44</sup>.

L'effacement du narrateur dans le corpus étudié se fait progressivement. On vient de voir comment *Célinte* et *Mathilde* sont introduites par quelques lignes dans lesquelles un *je* se présente comme auteur, auteur

42. Par exemple: « un de mes amis » (*Mathilde*), « une personne de ma connaissance » (« Histoire du comte d'Albe »), « un de mes Amis » (« Histoire et Conversation d'amitié »).

43. Madeleine de Scudéry, *Célinte*..., p. 65.

44. Madeleine de Scudéry, *Mathilde*, p. 106.

que ceux qui connaissent M<sup>lle</sup> de Scudéry et savent qu'avec *Célinthe* elle renonce aux fictions antiquisantes pour la nouvelle peuvent identifier. Ce *je* s'efface ensuite complètement. Un *je* est toujours présent qui prend en charge la relation de la conversation qui encadre l'« Histoire du comte d'Albe »<sup>45</sup>, mais il n'intervient plus dans la nouvelle proprement dite. À l'inverse, la relation de la conversation sur la confiance est prise en charge par un narrateur extradiégétique mais un *je* prend la parole au seuil de l'« Histoire de Mélinte »<sup>46</sup> et apparaît ensuite sporadiquement (« comme je vous l'ai déjà dit », p. 656, p. 660). Il en va de même avec l'« Histoire du prince Ariamene » (« j'ay déjà dit » [p. 107], « dont j'ay déjà parlé » et « dont je viens de parler » [p. 108], « comme je l'ay déjà dit » [p. 124]). Ce *je*, qui n'intervient que pour régler des problèmes de régie, ne renvoie pas à une situation de communication précise, qui permettrait de l'identifier. Il renvoie seulement à une l'instance narratoriale. Il est extra-hétérodiégétique et ominiscient, même si, contrairement au narrateur confident des romans, il raconte les histoires d'hommes et de femmes qu'il ne connaît pas<sup>47</sup>, comme le narrateur des histoires qui semblent se raconter toutes seules. Il y a donc bien ici une réticence face à cette abstraction, qui substitue à un homme parlant à d'autres hommes un auteur écrivant pour un public. Dernier cas de figure dans le corpus des nouvelles : le *je* disparaît à la fois de la relation de la conversation et de celle de la nouvelle avec l'histoire de Belinde. Là, le narrateur devenu historien ne se montre plus.

La scénographie, récurrente dans les nouvelles, faisant de la lecture une activité qui réunit – et même unit puisque au cours des conversations qui suivent, un consensus s'établit d'ordinaire – un groupe de connaissances voire d'amis, l'incitation à chercher derrière les êtres de papier que sont les personnages des hommes et des femmes que l'on connaît, la présence persistante d'un *je* dans des récits dont la prise en charge narrative est extra-hétérodiégétique sont autant de traces d'une forte résistance à la relation anonyme du lecteur d'imprimé à l'auteur : la représentation d'une proximité spatiale et culturelle entre l'auteur et son public qui a

---

45. « Un grand orage estant survenu inopinément, força une très agreable Compagnie d'hommes et de Dames de se retirer dans un Cabinet en Dome, qui estoit en un coin du Jardin où ils se promenoient [...]. Comme une des Dames qui la composioient, que j'appelleroy Cerinthe [...] » (Madeleine de Scudéry, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, p. 553-554).

46. « La belle Mélinte dont on m'a engagé d'écrire l'Histoire, devint maistresse d'elle-mesme à l'âge de dix-huit ans, par la mort de sa mère, ayant perdu son père au berceau. Elle estoit fille unique, etet demeura avec une des ses parentes assez éloignée, appellée Cléone [...] » (Madeleine de Scudéry, « Histoire de Mélinte », p. 649).

47. Si c'est la meilleure amie de l'héroïne et sa confidente qui raconte son histoire dans *La Promenade de Versailles* et dans les « Bains des Thermopyles », ce ne sont pas les amies confidentes qui le font dans les autres nouvelles.

effectivement disparue avec le développement de l'imprimerie. On voit particulièrement avec la scénographie des lectures publiques à voix haute comment s'exprime chez Madeleine de Scudéry, le souhait d'une lecture qui ne se distinguerait pas fondamentalement d'une écoute collective, alors que la diffusion de l'imprimé est de plus en plus massive et que la pratique de la lecture solitaire et silencieuse s'impose en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle, même si, comme on l'a vu, les lecteurs devaient oraliser intérieurement les morceaux de discours direct.

Dans le corpus scudérien, la substitution de l'écrit à l'oral, de la lecture à l'improvisation orale est donc frappante à partir des années 1660 : en place de narrateurs qui racontent à haute voix, on trouve des lecteurs qui lisent à haute voix. Mais, dans tous les cas, l'ouïe est convoquée : le public entend le narrateur ou le lecteur. On ne trouve aucun cas de représentation de lecture privée et silencieuse dans ce corpus : seules les lettres et les poésies peuvent y faire l'objet d'une telle lecture.

À part les « Bains des Thermopyles », on n'a pas d'exemple de nouvelle qui commence *ex abrupto*, comme *La Princesse de Montpensier* ou *La Princesse de Clèves*, pour citer des œuvres connues de tous. La narration fictionnelle est encadrée, insérée dans une conversation par laquelle elle devient une histoire exemplaire. La scénographie de la lecture, récurrente dans les nouvelles, donne la représentation de ce que doit être la bonne lecture, selon Madeleine de Scudéry mais pas uniquement selon elle, comme en témoigne l'activité de la congrégation de l'Index. Il convient que la lecture soit contrôlée par le groupe. En témoigne, par exemple, le commentaire final de l'« Histoire du comte d'Albe » : « on ne s'entretint que du mérite et de la vertu de Theodore et du Comte d'Albe, et l'on convint tout d'une voix, que sans l'Honneur et la Gloire l'Amour est une dangereuse foiblesse, et qu'il n'appartient qu'à eux de faire subsister cette passion avec la vertu »<sup>48</sup>. La morale de l'histoire est tirée, livrée à la méditation du lecteur. En 1661, Madeleine de Scudéry, consciente de l'évolution du goût de son public qui lui fait délaissier les fictions antiquisantes qui, sur le modèle de l'épopée, engagent à une lecture allégorique, pour des histoires contemporaines, des « nouvelles », commence par réaffirmer la moralité des belles-lettres modernes. Conversation, histoire, poésie, gazette, tout doit contribuer directement, clairement à l'édification du lecteur :

[...] les livres sont les seuls donneurs d'avis qui ne faschent point, & dont on peut plus aisément suivre le conseil [...] il seroit à desirer que tous ceux qui

---

48. Madeleine de Scudéry, « Histoire du comte d'Albe », p. 999.

font des Livres, eussent tousjours dans l'esprit, de mesler un peu de morale, mesme dans les sujets qui en semblent les plus esloignez, puis que c'est la plus nécessaire de toutes les sciences, & celle qui merite le mieux d'estre l'objet de la curiosité de tous les hommes<sup>49</sup>.

Cette représentation de la bonne lecture apparaît dans un contexte très particulier, et chez un auteur réputé d'une grande moralité, Madeleine de Scudéry. La lecture orale est encore pratiquée mais la lecture privée se développe de plus en plus. Et elle se développe à un moment où les narrations fictionnelles, rompant les amarres avec l'idéalisation morale des longs romans, se proposent de concurrencer l'histoire, de dire ce qui est et non ce qui devrait être. Or la leçon morale à tirer de ce qui est n'est pas toujours évidente. La scénographie conversationnelle à laquelle M<sup>lle</sup> de Scudéry accorde sa préférence dans ses dernières nouvelles est à comprendre comme une méfiance envers la lecture en liberté. À l'autre bout de la chaîne, on observe que la narration, elle non plus, n'est pas gratuite. Les narrations insérées sont présentées comme des actes de langage. Dans les longs romans, le narrateur intradiégétique prend la parole pour informer l'auditoire d'une histoire importante, parfois cruciale, ou pour inciter son auditoire à la bienveillance voire à l'admiration de ceux dont il raconte les aventures. Il prononce un discours qui a une finalité rhétorique et / ou morale. C'est la raison pour laquelle, on peut trouver des informations dans l'introduction des récits, précisant ce que l'*actio* de l'orateur révèle de son *ethos*<sup>50</sup>. Même quand la narration se présente comme un jeu gratuit, elle a, d'une façon ou d'une autre mais toujours sensiblement, une dimension didactique, on en a vu un exemple avec l'« Histoire d'Hésiode ». Dans les nouvelles, le lecteur lit une histoire qui permet d'affiner la réflexion sur le point de morale dont traite la conversation en cours. La narration n'est pas gratuite et n'abandonne pas le lecteur à l'interprétation personnelle d'une fiction qui n'affiche plus sa raison d'être.

49. Madeleine de Scudéry, *Célinde...*, p. 170. L'affirmation d'une telle conception de la narration fictionnelle jusqu'en 1692 prend tout son sens quand on connaît comment cette dernière évolue. Voir Christian Zonza, *La Nouvelle historique en France à l'âge classique (1657-1703)*, Paris, H. Champion, 2007 et surtout Nathalie Grande, *Le Rire galant. Usage du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2011, dont nous citons un extrait de la quatrième de couverture : « Si la raillerie tendre, le goût du badinage, le plaisir de la bagatelle et le modèle du jeu mettent en œuvre un comique plaisant, on constate aussi que le rire galant va jusqu'à user du ridicule, transgresser les bienséances, oser la satire des autorités. Quand des récits devenus pamphlets s'en prennent au Trône et à l'Autel, ils révèlent comment le XVII<sup>e</sup> a préparé le XVIII<sup>e</sup> siècle ».

50. On en a donné un exemple avec la première citation de la note 8.



On peut donc penser que dans le corpus étudié, si au « contage » s'est substituée la lecture à haute voix d'un manuscrit devant une assemblée, alors que depuis longtemps le livre est imprimé et vendu à un public anonyme, si aux narrateurs se sont substitués des lecteurs, et à l'oral s'est substitué l'écrit, mais l'écrit lu et commenté en public, c'est que le contrôle de l'écriture et de la lecture est toujours une forte préoccupation à la fin d'un siècle marqué par la réforme tridentine, bien au-delà des années 1660.

Marie-Gabrielle LALLEMAND

*Université de Caen Normandie*