

**" 'S'ÉLOIGNE[R] DU SENS LITÉRAL,
POUR S'APPROCHER DE MES INTENTIONS¹
OU L'ART DE L'OBLIQUE
DANS LES FEMMES ILLUSTRÉS
OU LES HARANGUES HÉROÏQUES
DE GEORGES ET MADELEINE DE SCUDÉRY "**

Dominique CHAIGNE

Université d'Aix - Marseille 1 – Provence

Le thème des femmes dites illustres, fortes ou héroïques et les compilations qui en rassemblent les biographies exemplaires constituent l'une des composantes essentielles, bien que souvent méconnues, de la vie littéraire des XVI^e et XVII^e siècles. C'est, en particulier, durant la décennie 1640-1650 que se multiplient, sous la plume du père François Dinet, du père Jacques Du Bosc, entre autres, ces recueils qui permettent de montrer, à travers l'évocation de femmes érigées en symboles de vertus chrétiennes, le chemin d'une dévotion aisée.

Les deux tomes des *Femmes illustres* de Madeleine et Georges de Scudéry, écrits en 1642 et en 1644, regroupent, en revanche, une sélection de femmes de sang royal ou noble représentant l'essence du caractère aristocratique dont les mérites ont été consacrés par l'Histoire ou la Littérature. Le choix des harangues, expressément mis en valeur par le sous-titre de l'ouvrage, n'est pas anodin : la forme de la harangue avec un interlocuteur nommément désigné mais purement fictif apparente, en fait, le discours à une sorte de long monologue théâtral à travers lequel l'oratrice cherche à plaider sa cause, à convaincre.

Si la stratégie mise en œuvre par les oratrices semble directe, la

¹ Scudéry, *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, 2 vols. (Paris : Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1642, 1644) 442.

harangue relève aussi d'un dispositif oblique que le *Dictionnaire de l'Académie*, publié en 1644, précise : alors que l'expression " harangue directe " désigne " un discours fait devant une assemblée ", le terme " harangue " employé de façon absolue constitue un doublet synonymique de l'expression " discours oblique ". Ainsi, derrière le discours argumentatif des femmes illustres, il s'agira de dégager les formes polyphoniques de l'oblique qu'il emprunte pour mesurer les véritables enjeux du texte. Il conviendra, donc, de montrer que la plurivo-cité énonciative insinue un discours en creux puisqu'il donne à voir une nouvelle vision de la femme du XVII^e siècle.

*

Le système d'énonciation mis en œuvre dans les deux volumes des *Femmes Illustres* est d'une grande complexité : indépendamment du débat encore en cours sur la réelle paternité de l'œuvre, le nom de l'auteur, qui figure sur la couverture, prend en charge l'appareil péritextuel aussi bien que les cadres, les cartouches, les arguments et les effets. Les harangues, elles, fonctionnent sur un dispositif énonciatif plus spécifique que leur titre éclaire : un énonciateur-personnage s'adresse à un co-énonciateur ; terminologie que l'on emprunte à Dominique Maingueneau qui définit l'énonciateur comme l'instance qui assume le contenu prépositionnel d'un énoncé et le co-énonciateur comme le destinataire engagé dans un processus de production et d'interprétation des énoncés².

Les harangues relèvent, donc, d'une performance orale : elles consistent en une voix adressée à un co-énonciateur dont la présence physique est, parfois, mentionnée. C'est ainsi que Briséis s'adressant à Achille, dans la douzième Harangue du second volume, mesure l'influence de son discours à l'attitude qu'elle observe chez lui en ces termes :

Ha, je vois bien cruel Achille, que ce dernier reproche, vous est insupportable que tous les autres ; que vous avez beaucoup de peine à le souffrir ; et que ce n'est pas sans difficulté, que vous en retenez en quelque façon la fureur qui vous est si naturelle [...] Je vois bien que vous voulez répondre par la colère qui s'allume dans vos yeux [...] (2: 403).

² On se référera à son ouvrage de Dominique Maingueneau, *Le Contexte littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin, 2004) 13.

C'est même le départ fictif d'Achille qui met un terme à la harangue " Justes Dieux, il ne m'écoute plus, il s'en va ! [...] il me quitte, il va mourir et je vais mourir moi-même " (414). Charles Mazouer³ va même jusqu'à confronter certaines femmes que les Scudéry font éloquentes avec les mêmes héroïnes devenues personnages célèbres de tragédies : Panthée, Lucrèce ou Marianne entre autres.

Sans doute aussi, leur discours travaillé pour produire un effet de persuasion sur le co-énonciateur relève-t-il d'un art de la mise en scène : chaque héroïne est une *hypocrite*, au sens où l'entend Philippe Hamon⁴, dont le masque se craquèle parfois pour laisser apparaître le personnage. Ainsi, même si Hécube, dont les deux enfants ont été massacrés – le fils par les Grecs, la fille par Polimnestor – s'ingénie, au sein de la neuvième Harangue du second volume, à manifester l'adéquation d'un discours mesuré au rôle qu'elle endosse en rejetant " la douleur [...] qui agrandit les choses, qui les exagère, et qui les veut faire passer pour ce qu'elles ne sont pas [...] " (303), son propos laisse échapper une tension entre le discours de l'actrice et celui de la femme, comme le souligne par l'insinuation l'extrait suivant : " Mes paroles sont bien au-dessous de mes disgrâces. Je dis ce que je puis dire, et non pas ce que je sens. Il n'y a que mon cœur qui sache ; ce que j'essaie inutilement de faire savoir aux autres ... et tout ce que j'ai dit n'est pas la moitié de ce que j'ai à vous dire [...] " (302-03, 304).

On saisit, dans cet art de la fausse réserve, tout le jeu d'un discours qui laisse entendre ce qu'il ne dit pas – une douleur insupportable – et que le co-énonciateur est amené à comprendre puisque le personnage renverse même l'argument de la harangue " Que le malheur n'a point de bornes que la mort " à travers l'interrogation rhétorique " Imaginez-vous qu'il soit possible que le malheur n'ait point de bornes ? " (302).

Ailleurs, c'est une figure de la prétériorité qui dévoile le décalage entre le jeu de l'actrice et les intentions du personnage : dans la première harangue du premier volume, Artémise demande à l'un des plus célèbres orateurs de l'Antiquité – Isocrate – d'immortaliser la mémoire de Mausole en lui composant un éloge. Malgré la série de recommandations qu'elle lui prodigue pour que seul Mausole soit célébré –

³ Charles Mazouer, " *Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédie : Panthée, Lucrèce et Marianne* ", Publif@rum 2 (2005).

⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris : Hachette supérieur, 1996).

" Non Isocrate, je ne veux point que vous cherchiez en ma personne, ni en ma vie de quoi faire un Eloge magnifique [...] " (9-10) –, l'éloge qu'elle donne en exemple

Mais je veux simplement que vous disiez qu'Artémise était Reine de Carie, parce qu'elle avait épousé Mausole qui en était Roi ; qu'Artémise sur toutes les vertus a toujours aimé celle qui est la plus nécessaire à son Sexe ; qu'Artémise n'a jamais eu d'autres passions que celle d'aimer parfaitement son mari ; qu'Artémise après l'avoir perdu, a perdu le désir de la vie ; et enfin qu'Artémise après ce malheur, n'a eu d'autre soin, que d'illustrer sa mémoire [...] (10)

repose sur un décalage : son éloge s'est substitué à celui de Mausole parce que l'actrice, oubliant un temps son rôle, s'est laissée emporter par l'élan de son désir.

Ainsi, la voix de l'actrice laisse parfois s'échapper celle du personnage : cette intrusion dévoile la spontanéité d'une sensibilité féminine qui ne demande qu'à s'exprimer chez Hécube ou revendique une reconnaissance, celle de la constance amoureuse, chez Artémise. Dans tous les cas, elle témoigne de la volonté de révéler ce qu'il convient de cacher dans une société encore peu encline à l'épanouissement de la femme.

C'est aussi le discours de l'oratrice, par les différentes stratégies sur lesquelles il est construit, qui laisse entendre une voix qui cherche à s'affirmer. Il n'est pas rare, au sein des harangues, que l'énonciateur se dédouble volontairement, que le *je* prenne ses distances par rapport au personnage qu'il met en scène et que, de ce fait, le discours qu'il prononce prenne un tout autre sens.

Le dédoublement de l'héroïne se marque dans les textes par le passage du *je* au *elle* : le procédé est mis en œuvre dès le début de la deuxième harangue du second volume, entre autres, qui place deux signes – Bradamante et *je* – d'un même référent côte à côte : " vous avez vaincu Bradamante, je l'avoue puisqu'elle n'a pu vous vaincre " (2 : 37). Ainsi, l'aveu de la défaite – la main de Bradamante sera donnée à celui qui la vaincra au combat et Roger remporte cette victoire – n'est pas celle du *je* mais de Bradamante. En fait, la véritable bataille n'est pas celle de Bradamante mais celle que le *je* remporte sur le plan rhétorique et que le personnage proclame en ces termes : " Du moins sais-je bien qu'à cette fois, vous n'avez pas de si bonnes armes pour vous défendre, que je n'en ai pour vous attaquer [...] Préparez-vous donc à me répondre précisément, ou à ne me répondre point ; défendez-vous bien ou ne vous défendez point du tout " (37-38).

Ailleurs, c'est le recours au mode conditionnel – argument par l'hypothèse – qui crée le dédoublement entre identité réelle et identité fictive : alors que Didon s'est résolue à pardonner à son frère Pygmalion, pour le meurtre de son mari Sichée, il n'en est rien. Elle laisse éclater sa haine comme une supposition alors qu'elle est bien réelle. Et le portrait qu'elle brosse d'un ennemi présumé de Sichée qui mériterait vengeance pourrait bien être celui de Pygmalion : " Que si quelque lâche ennemi, dont la trahison serait aussi détestable et aussi noire, que l'Enfer qui l'aurait causée, avait attenté sur sa vie, l'avait fait tomber dans le Piège [...] la funeste mort de mon Sichée ne serait pas sans vengeance [...] " (430). Ainsi, Didon s'autorise à formuler son désir de vengeance par la superposition de deux voix qui ne coïncident pas entre elles – la réelle, l'hypothétique – et qui créent un énoncé dialogique.

On pourrait même ajouter que le dialogue entre énonciateur et co-énonciateur au sein des harangues se complexifie parfois pour s'élargir au trilogue ou au trio argumentatif. Cette mise en scène triangulaire, nécessaire à l'émergence de l'ironie, se rencontre, entre autres, au sein de la harangue de Polyxène à Pyrrhus (2 : 3). Pour récompense de ses grands exploits, l'ombre d'Achille apparaît aux Grecs pour leur demander que Polyxène, dont il était amoureux, soit sacrifiée sur son tombeau. Cette dernière entreprend de convaincre Pyrrhus, fils d'Achille, non pas de l'épargner mais que " la mort est mieux que la servitude ". À travers la harangue, Pyrrhus n'est qu'un co-énonciateur apparent dans la mesure où Polyxène s'adresse, tout au long de son discours, à Achille dont la voix se fait entendre parallèlement à ses propos, ainsi que le suggère le passage suivant :

Écoutez cette voix souterraine, qui sort du creux de ce grand sépulcre, avec un ton si effroyable, et qui vous commande en vous menaçant de m'immoler à sa fureur. Voyez cette terre qui s'entrouvre [...] voyez ce fantôme hideux, qui s'élève peu à peu ; et qui joignant à son action menaçante une voix épouvantable, vous ordonne pour la dernière fois, de lui sacrifier Polyxène [...] (27-28).

On peut alors penser, rétrospectivement, que le discours d'Achille est présent dès le début et qu'il parle dans les paroles de Polyxène – au discours indirect (" il a souhaité la paix avec Priam, et lui a demandé sa fille " [12]) ou narrativisé (" mais voyons un peu les sentiments qu'il conserve pour elle dans son Tombeau [...] Cependant qu'Achille n'est pas satisfait de la ruine entière de l'Empire de Priam. L'embrassement de Troyes/Troie n'est pas un bucher assez fameux pour ses Fu-

nérailles [...] il faut que ses cendres soient arrosées de celle de Polyxène " [14-15]).

On a donc une sorte de triangle énonciatif : Polyxène et Achille parlent tous deux à Pyrrhus pour se transmettre réciproquement un message de façon indirecte : Polyxène tente de lui prouver qu'elle ne l'a jamais aimé et Achille lui avoue son amour. Cet exemple souligne un aspect essentiel de la scène ironique chez les Scudéry : un art de la plurivocité argumentative qui permet la constitution d'un trilogue, du fait d'une réception de l'énoncé en deux temps, entre sens latent et sens patent, au sein d'un dialogue interne. Ainsi, que l'énonciation se dédouble ou qu'elle s'oriente vers le trio, la stratégie discursive mise en œuvre manifeste la capacité des femmes fortes à entreprendre un combat abstrait et verbal digne de femmes de lettres.

Il semble, en effet, que chaque énoncé soit produit par une association de deux paliers énonciatifs : d'une part, les harangues laissent entendre la voix de ces illustres héroïnes et celles en écho des Précieuses. On sait que Georges et Madeleine de Scudéry fréquentaient, à Paris, les milieux littéraires et les cercles galants et qu'ils étaient des habitués de l'Hôtel de Rambouillet. Ils connaissaient donc très bien la vie mondaine et la galanterie, ses règles et ses dynamiques ; ils côtoyaient les hommes et les femmes illustres et honnêtes avec lesquels ils partageaient les mêmes idéaux.

Derrière la voix des femmes illustres se superpose celle des Précieuses, dont Sapho, au sein de la vingtième harangue (1 : 421 *et sqq.*), pourrait être l'emblème : dans cette histoire d'un personnage qui a paru, aux contemporains de Mlle de Scudéry et à ses historiens, une figuration assez fidèle d'elle-même, l'auteur envisage les conditions de vie idéale, où d'être femme, amoureuse et poétesse on ait/a la liberté.

L'histoire de Sapho peut se lire comme une allégorie de la condition des femmes de Lettres du XVII^e siècle. C'est, tout d'abord, le présent de l'acte de lecture ou d'écoute et non celui de l'Histoire grecque qui semble servir de référence au discours : les propos de Sapho mentionnent, en effet, des faits contemporains de l'acte d'énonciation. Sapho évoque, par exemple, les difficultés liées à l'éducation que rencontrent les femmes en ces termes : " Je ne pourrai pas encore vous persuader, que la connaissance des belles lettres, soit bienséante à une femme : puisque par un usage que les hommes ont établi, de crainte peut-être d'être surmontés par nous, l'étude nous est aussi défendue que la guerre [...] " (430).

Lorsqu'elle engage les femmes à entrer sur la scène littéraire, c'est

dans une interaction constante entre la parole sociale et sa mise en forme écrite et littéraire qui relève d'une pratique codée de Salon comme en témoigne cet extrait : " Je ne veux point pour vous de ces sortes d'étude, qui rendent le teint jaune ; les yeux enfoncés, le visage hâve ; qui mettent des rides sur le front ; et qui rendent l'humeur sombre et inquiète. Je ne veux point que vous fuyez la société ni la lumière [...] " (435). Ainsi, les activités littéraires des femmes doivent s'exercer au sein du milieu mondain, d'une petite République des Lettres à travers une éthique galante de la conversation.

Le discours de Sapho, comme celui des autres héroïnes, est construit, enfin, sur un *ethos* – entendu comme l'ensemble des traits du comportement, tels que l'orateur en fait montre pour influencer l'auditoire en sa faveur – discursif⁵ et précieux destiné, avant tout, à plaire. Il s'élabore sur un excès de raffinement et d'ornementation du discours ou *asianisme* que l'on peut comparer à une effémination de la langue. Il recourt, en outre, à des *topoi* – on pense au *locus amoenus* de l'*Astrée* et des pastorales – à la fois comme référence littéraire partagée et comme esthétisation galante du discours.

Ces indices contribuent à suggérer que chaque héroïne laisse sous-entendre la voix d'une Précieuse dans le cadre d'une conversation mondaine de Salon : ainsi, derrière le discours des femmes illustres on pourrait lire en filigrane le travail de figuration de l'auteur qui légitime progressivement un nouveau modèle d'orateur féminin.

Les harangues s'adressent, d'ailleurs, " aux Dames ", comme le souligne l'épître dédicatoire qui lie les auteurs à leurs lectrices/auditrices. Le choix de publier des harangues peut être dicté par la pratique de la lecture à haute voix très répandue dans les Salons. Les harangues s'articulent, donc, au cœur d'une situation de communication où énonciateur et co-énonciateur échangent dans une relation discursive réciproque. Elles inscrivent, de ce fait, au cœur de leur discours, un véritable dialogue avec son auditeur, une communication latente, donc les manifestations textuelles peuvent être multiples : il existe, tout d'abord, dans certaines harangues, des formes à peine déguisées du co-énonciateur à travers les apostrophes féminines, à un individu ou à un groupe : à Bradamante (2 : 69), aux femmes troyennes (288), à ses compagnes (533), à ses filles 1 : 107).

⁵ Myriam Dufour-Maître ne manque pas de signaler que " l'oralité est marquée du féminin tandis que l'écrit, que certains théoriciens humanistes jugent antérieur à la parole, est une activité virile ", *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France* (Paris : Champion Classiques, 2008) 472.

La connaissance du co-énonciateur – les Précieuses ou, plus globalement, le public mondain – affecte le contenu des harangues : on peut, tout d'abord, penser que la fable est tout entière subordonnée à la séduction des Précieuses par le discours oblique qu'elle laisse entendre. Par ailleurs, il n'est pas un hasard si la toute puissance de l'amour est aussi souvent évoquée et que la galanterie – aussi décontextualisé que le terme puisse paraître dans l'Histoire que situent les harangues – voit son émergence dans les rapports entre individus au sein de la cinquième harangue du second volume, Amarylle à Titire : " La propriété de leur habillement [celui des bergers] sert encore à les rendre plus aimables : il n'est pas superbe, il est vrai, mais il est galant " (2 : 143). La lecture de cette harangue, entre autres, requiert un public de lecteurs cultivés et partageant une culture classique.

Il n'est pas non plus un hasard si les harangues empruntent une autre caractéristique de l'esthétique galante : la *copia verborum*, symétriquement opposée à l'art de la concision. Les Précieuses aiment les sujets qui donnent matière à converser longuement au moyen de thèses antagonistes dûment préparées. La présence successive de harangues contradictoires – l'une où Bradamante s'efforce de persuader Roger que " l'Amour est préférable à l'Honneur ", l'autre où, en réponse, Marphise tente, au contraire, de convaincre Bradamante que " l'Honneur est préférable à l'Amour " – en témoigne.

Que révèle, finalement, le discours historiquement datée de ces femmes illustres sur celles du XVII^e siècle ? Si Armide à Renaud, au sein de la vingtième Harangue, ose se plaindre du sort des femmes : " vous me direz peut-être que je suis d'un sexe qui ne me permet pas de jouir de ces privilèges " (2 : 619), c'est qu'elle est peut-être fictivement consciente du changement de tendance qui se produit autour des années 1640, moment où l'on remet en question la répartition traditionnelle des qualités entre les sexes en faveur d'une plus grande attention et considération pour les femmes. La célébration de la seule parole féminine dans les Harangues semble, donc, procéder d'une stratégie héritée de la tradition apologétique féministe dans la Querelle des Femmes et destinée à établir symboliquement la précellence féminine. C'est pourquoi chaque femme incarne au moins une valeur éthique distincte : Panthée, la chasteté, la fidélité et le dévouement conjugal, Sapho, l'autodétermination des femmes à travers l'expression littéraire, Laodamie ou Cénone, la femme-épouse, Pénélope, la femme-vestale, entre autres. Si certaines d'entre-elles – on pense à Porcie, à Panthée, à Marianne, à Lucrèce – optent, de façon extrêmement consciente, pour le suicide, c'est que ce choix revêt pour elles une valeur posi-

tive dispensatrice d'honneur et de gloire qui les consacre en tant qu'héroïnes, c'est-à-dire en tant que femmes ayant les qualités d'un héros.

Les harangues témoignent d'une nouvelle conscience féminine qui se fait jour, conscience qui va tout naturellement trouver son expression à travers le mouvement précieux. Elles permettent fictivement à un nombre important de femmes de prendre rang parmi les auteurs et de faire à leurs homologues masculins une concurrence sensible dans un champ littéraire encore étriqué : le travail de mise en scène des oratrices se révélerait alors nécessaire pour justifier leur statut de locutrices légitimes au sein d'un contexte socioculturel androcentrique.

Habitué des salons aristocratiques, le jésuite Pierre le Moyne rend un hommage appuyé à l'Hôtel de Rambouillet en ces termes : " Je ne dis pas de la Cour intéressée, ambitieuse et corrompue : je dis de la Cour ingénieuse et spirituelle, de la Cour galante et modeste [...] " ⁶.

Dans ce panégyrique qui consacre le triomphe social, moral et intellectuel de la mondaine cultivée, le jésuite semble se faire l'écho de cette nouvelle forme de gloire féminine, mondaine et laïque proposée par les Scudéry, où ils célèbrent, dans l'espace privé d'un salon, de la version féminisée d'une éloquence naturelle, celle du Monde, venue du cœur, sur une éloquence enseignée celle du Collège, tirée des livres. C'est grâce à l'intelligence de l'esprit, à l'autorité du verbe rivalisant en efficacité avec la force virile et l'audace au combat que les femmes seront susceptibles d'égaliser les hommes en matière de pouvoir et d'acquérir ainsi leur dignité sans empiéter sur les prérogatives masculines.

*

Si l'on admet que les Harangues relèvent d'un processus de légitimation de la parole littéraire féminine par les représentations textuelles traditionnelles que construisent les énonciatrices, les stratégies obliques participent, elles aussi, d'une célébration de la gloire du sexe féminin : c'est sur ce jeu de voix superposées, d'énonciations emboîtées que s'axe la figuration persuasive d'une femme forte en mesure aussi de s'imposer indirectement dans la relation avec son co-énonciateur. En jouant de la disjonction entre ce qui est dit ouvertement et ce qui est à comprendre, qu'elles soient actrices ou oratrices, elles le mettent subtilement à l'épreuve et affirment, par là, leur nouveau pou-

⁶ *La Galerie des femmes fortes* (Paris : Antoine de Sommerville, 1647) 303-04.

voir.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources primaires

Le Moyne, Pierre. *La Galerie des femmes fortes*. Paris : Antoine de Sommaville, 1647.

Scudéry, Georges et Madeleine de. *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*, 2 vols. Paris : Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1642 et 1644.

Dictionnaire de l'Académie. Éd. ***, 1644.

Sources secondaires

Dufour-Maître, Myriam. *Les Précieuses Naissance des femmes de Lettres en France*. Paris : Champion Classiques, 2008.

Hamon, Philippe. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette supérieur, 1996.

Maingueneau, Dominique. *Le Contexte littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

Mazouer, Charles. " *Trois Femmes illustres de Scudéry, héroïnes de tragédie : Panthée, Lucrèce et Marianne* ". Publif@rum 2 (2005).