



BARBARA PIQUÉ  
Università degli Studi della Tuscia

## MADELEINE DE SCUDÉRY MORALISTE. VERS UNE REMISE EN QUESTION DE LA FIGURALITÉ ?

### Résumé

Les cadres de quelques conversations de Madeleine de Scudéry présentes dans les recueils publiés de 1680 à 1692 décrivent des demeures, lieux moraux qui coïncident avec le caractère du propriétaire, ou lieux de la mise en scène éphémère et plaisante d'un vice. Certains éléments de deux cadres en particulier, et la comparaison entre les résultats de l'argumentation mise en œuvre dans les conversations qu'ils enchaissent, pourraient être interprétés comme un témoignage des nouveaux rapports qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle l'émergence du champ littéraire instaure avec la rhétorique, du passage d'une figuralité à visée persuasive à une figuration délectable s'harmonisant avec la *doxa* mondaine.

**Mots clés :** Scudéry, conversation, rhétorique, esthétique mondaine

### Abstract

The settings of some of Madeleine de Scudéry's conversations in the collections published between 1680 and 1692 describe residences, moral places that coincide with the character of the owner, or places where vice is staged in a fleeting and pleasant manner. Certain elements of two settings in particular, and the comparison between the results of the arguments used in the conversations they frame, could be interpreted as evidence of the new relationship that the emergence of the literary field established with rhetoric at the end of the 17th century, from a persuasive figurativeness to a delightful figuration in harmony with worldly *doxa*.

**Keywords:** Scudéry, conversation, rhetoric, social aesthetics

L'existence de Madeleine de Scudéry (1607-1701) recouvre tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Cette longévité s'alliant avec une remarquable sensibilité à l'évolution des modes littéraires, au fil des décennies l'Illustre Sapho adapte sa production aux attentes renouvelées du public. Délaissant les longs romans où elle s'était distinguée dans les années 50, à partir de 1661 elle s'essaye à ces « petites narrations »<sup>1</sup> que Mme de La Fayette consacre en 1662 avec *La Princesse de Montpensier*. Enfin, de 1680 à 1692, attentive à l'essor de la litté-

<sup>1</sup> L'expression est de Charles Sorel, *Bibliothèque françoise* [Paris, 1664], Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 178.

rature morale et à ses différentes expressions – maximes, réflexions, fragments ou pièces détachées (fables, conversations, entretiens, promenades etc.) –, elle publie cinq volumes, en dix tomes, de *Conversations*<sup>2</sup>.

Ces recueils rassemblent des textes disparates, à la fois par la forme adoptée et par le sujet abordé. La forme : mélangés aux conversations, d'autres genres de discours apparaissent – nouvelles, aperçus historiques (« Histoire de la Morale », « Histoire de la Coquetterie ») ou récits curieux (« Histoire de deux caméléons »), réflexions diverses (« Sur les papillons », « Des fleurs et des Fruits »<sup>3</sup>). Le sujet : d'une part le domaine de l'éthique – vices et vertus, passions, sentiments, inclinations, états d'esprit –, de l'autre normes esthétiques et préceptes mondains<sup>4</sup>. En outre, un système d'emboîtements est parfois mis en place : la conversation « De la gloire » enchaîne, par exemple, l'« Histoire du comte d'Albe »<sup>5</sup> ; dans « De l'Hypocrisie » une structure narrative à tiroirs propose un agencement complexe de pièces différentes : l'échange conversationnel encadre une « Histoire de la Morale » qui comprend les « Sentiments de Confucius sur différens sujets » qui, à leur tour, introduisent une « Description de Saint-Cyr »<sup>6</sup>. Par ailleurs,

<sup>2</sup> *Conversations sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1680 ; *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1684 ; *Conversations morales*, Paris, Sur le quai des Augustins, 1686 ; *Nouvelles Conversations de Morale*, Paris, Veuve Mabre-Cramoisy, 1688 ; *Entretiens de Morale*, Paris, J. Anisson, 1692. Dans les pages qui suivent je me propose de revenir brièvement, en rectifiant quelques perspectives, sur les analyses que j'avais amorcées il y a plus de vingt ans des cadres de ces conversations. Voir B. Piqué, *Les cadres allégoriques dans les conversations de Madeleine de Scudéry*, in D. Denis et A.-É. Spica (éd.s.), *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2002, pp. 59-67.

<sup>3</sup> Respectivement in : *Nouvelles conversations de Morale*, cit., t. I, 1-279 ; *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. II, pp. 496-541 et *ibid.*, pp. 755-844 ; *Entretiens de Morale*, cit., t. II, pp. 303-333, et t. I, pp. 265-336.

<sup>4</sup> Une grande partie des conversations portant sur l'esthétique galante et les pratiques mondaines, tirées des romans ou éditées dans les recueils des années 1680, a été publiée et savamment commentée par Delphine Denis. Voir D. Denis (éd.), *'De l'air galant' et autres conversations (1653-1684). Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Champion, 1998.

<sup>5</sup> *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. II, en particulier : « De la Gloire », pp. 555-593, « Histoire du comte d'Albe », pp. 595-998. De même, la conversation « Des Impertinens », in *Entretiens de Morale*, cit., t. II, pp. 66-94, revêt une fonction de prologue à l'« Histoire du Prince Ariamène », pp. 95-295, et aux « Observations sur les Papillons ».

<sup>6</sup> *Nouvelles conversations de Morale*, cit., t. I, 1-279 ; en particulier : « Histoire de la Morale », pp. 33-246, « Sentimens de Confucius sur différens sujets », pp. 191-246, « Description de Saint-Cyr », pp. 247-279.

ces conversations sont tantôt inédites tantôt extraites des romans. Dans ce dernier cas, elles sont souvent remaniées et dotées d'un cadre.

C'est d'abord sur quelques-uns de ces dispositifs d'encadrage, qui recourent à la figuralité mais également à la figurabilité –, que je voudrais m'arrêter ici<sup>7</sup>.

Le texte « Du Mensonge », tiré de *Clélie* et remanié<sup>8</sup>, apparaît, en 1684, au premier tome des *Conversations nouvelles sur divers sujets*<sup>9</sup>. Il est pourvu d'un cadre narratif conventionnel : un groupe d'amis est invité dans une maison de campagne par le maître des lieux. Une promenade permet de faire le tour du propriétaire, demeure et jardins : la « belle Troupe » est ainsi conviée à s'extasier devant des perspectives « redoublant le lointain », des trompe-l'œil, des décorations, de faux orangers en fleurs, des jasmins faussement parfumés, des jeux de miroirs... une collation s'ensuit, qui consiste en d'« admirables » – mais déceptifs – fruits de cire. Les lieux, à l'exception, on le verra, des jardins, sont savamment aménagés par l'hôte, « préparé à les [amis] recevoir depuis longtemps », afin de seconder une « Dame ennemie du mensonge » dont le dessein est de persuader la belle Climene, qui « ne le hait pas »<sup>10</sup>, à lui préférer la vérité. Le dispositif, qui convoque le lecteur en tant que complice, est à la fois simple et complexe. Trompe-l'œil, fausses fleurs, faux fruits offrent à la vue l'apparence d'objets réels. Ce décor fictif donne à voir non pas une représentation d'ensemble du thème moral dont il est question mais le simulacre de quelques-uns de ses attributs. Chacun de ces fragments constitue l'un des symboles possibles du mensonge, l'un des signes reliant métonymiquement l'image et l'idée – rappelons l'étymologie du mot « symbole » : *sumballēin*, « rassembler ».

Ces représentations à valeur symbolique mettent sous les yeux des visiteurs l'illusoire vérité du mensonge, mais le maître des lieux et son

---

<sup>7</sup> J'entendrai le mot *figuralité* à la fois dans le sens de recours aux figures de rhétorique et dans celui de « mise en figure(s) » où « figure » renvoie au latin *figura*, « forme », « représentation visuelle ». Pour l'idée de figurabilité on se reportera à J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* [1989], Paris, Flammarion, 1999, p. 108.

<sup>8</sup> M. de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, Cinquième partie (Paris, 1660), éd. par Ch. Morlet-Chantalat, Paris, Champion, 2005, pp. 51-63.

<sup>9</sup> *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, pp. 393-455.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 394.

amie ennemie du vice ne les décrivent pas, se limitant à les montrer : la marque visuelle se substitue à la parole. Deux niveaux descriptifs s'imbriquent ici en une sorte de mise en abyme : si l'hypotypose – voire parfois l'ecphrasis – en tant que figure de rhétorique s'adressant au lecteur est prise en charge par l'auteur Scudéry, à l'intérieur du récit-cadre le réseau d'indices allusifs destinés aux personnages ne s'appuie pas sur une pratique verbale mais sur un spectacle, une mise en images. Les intervenants en sont les dupes, ce que le lecteur, complice du narrateur-moraliste, ne peut pas être ; ils s'en émerveillent, ils l'admirent : l'exhibition de l'univers fictionnel est une réussite. Réussite qui sert à signaler un clivage.

Voici les différentes hypotyposes qui ponctuent le cadre.

Le vestibule :

En entrant au Vestibule cette Dame fit remarquer à la jeune Clémene, qui s'accomodoit mieux du mensonge qu'elle, une perspective admirable qui redoublloit le lontain [...] & luy faisant lever les yeux vers le haut du Dome, elle crut qu'il estoit à ciel ouvert, tant les nües & les rayons du Soleil, & plusieurs oyseaux volans estoient bien representés [...]<sup>11</sup>.

Les jardins :

Ils allerent d'abord dans les Jardins, où ils trouverent des perspectives à chaque bout d'allée, & beaucoup de figures rustiques représentées au naturel en plusieurs endroits d'un bois fort agréable qui estoit à la droite du Parterre ; comme un Berger qui joüoit de la Cornemuse avec un chien auprès de luy, une Jardinierre avec une Corbeille de fruits à la main, un cerf couché à l'ombre & autres semblables figures qui embellissoient fort les endroits où elles estoient placées. Les Fontaines mesme estoient redoublées par l'art, de sorte que ce Jardin luy devoit autant qu'à la nature<sup>12</sup>.

La salle et la chambre :

Clémene fut fort surprise de voir cette Salle environnée d'Orangers & de Jasmins tous couverts de fleurs artificielles, mais si bien imitées qu'elles trompoient les yeux : on sentoit mesme une odeur de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 394-395.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 395-396.

fleur d'Orange qui aidoit à les tromper [...]. De la Salle ils passèrent dans la Chambre où des glaces de Miroirs estant placées avec art à l'opposite de beaux païsages faisoient un effet merveilleux, car de partout on voyoit des objets trompeurs & divertissans<sup>13</sup>.

La chronologie de la visite – vestibule, jardins, salle, chambre – met en évidence la ligne de crête qui sépare l'artifice de l'art. Du vestibule au dôme peint en trompe l'œil aux jardins, règnes de l'art, à la salle et à la chambre, règnes de l'artifice. Si le même champ lexical de la beauté qualifie par des hyperboles les deux espaces – « admirable », « bien représentées », « fort agréable », « embellissoient fort », « redoublées par l'art », « si bien imitées », « beaux paysages », « merveilleux » – le polyptote « naturel » / « nature », appliqué aux jardins, lieux extérieurs dont l'art et la nature concourent à l'agrément<sup>14</sup>, s'oppose, dans le dernier passage cité, à celui « tromper » / « trompeurs ». L'opposition ne se transforme toutefois pas en antithèse. La ligne de crête entre les deux versants reste floue : leurre est « divertissant »<sup>15</sup>, l'artifice suscite du plaisir, et la bravoure d'illusionniste du maître des lieux propose un décryptage ludique qui ne manque pas de charmes et annonce les nuances et les négociations<sup>16</sup> auxquels parviendront les devisants de la conversation qui va suivre. Car il est des « petits mensonges de civilité qu'on ne peut s'empescher de faire [...] », ainsi que « des mensonges de generosité [...] dont il est quelques fois fort à propos de se pouvoir servir »<sup>17</sup>.

Cependant, les acteurs de l'échange verbal ne sont pas les personnages qui apparaissent dans le récit-cadre, mais les devisants d'une conversation « contre le mensonge admirablement bien écrite à la main,

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 396-397.

<sup>14</sup> Patrick Dandrey a justement parlé de la « réversibilité entre nature et culture que suppose l'art des jardins » (P. Dandrey, *Présentation*, in AA.VV., *De l'imaginaire du jardin classique*, in « XVII<sup>e</sup> siècle », n° 209, Paris, PUF, oct-déc 2000, pp. 563-600, p. 576).

<sup>15</sup> L'idée de divertissement suscité par les représentations du mensonge sera reprise plus loin.

<sup>16</sup> Sur ces « stratégies discursives » dans les conversations de Madeleine de Scudéry, on consultera D. Denis, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997, pp. 151-153. Je renvoie à cette étude pour une analyse ponctuelle des conversations scudériennes dans les romans.

<sup>17</sup> *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 407.

& bien reliée »<sup>18</sup>, que l'hôte donne à lire à ses invités. Cette conversation n'est autre que celle contenue dans *Clélie* et qui est ici remaniée. Le mensonge de l'auteur Scudéry, qui à travers les paroles du maître des lieux cache la vérité en affirmant qu'il s'agit d'un manuscrit, n'échappa sans doute pas aux anciens lecteurs du roman doués d'une bonne mémoire, qui durent reconnaître sans difficulté les noms des héros (Plotine, Amilcar etc.). Le clin d'œil pourrait répondre à une intention ironique, que semble d'ailleurs suggérer l'auto-célébration hyperbolique (« admirablement bien écrite ») : Madeleine de Scudéry souligne l'écart entre l'ignorance du maître des lieux et la culture romanesque du public des années 50 ; ce qui évoque, encore une fois, une forme de divertissement par le mensonge, destinée maintenant au lecteur. De plus, la ligne de fuite qui fait du lecteur du texte de 1684 le lecteur, ou re-lecteur, du texte lu par les invités du récit-cadre, implique l'enchaînement de différentes scènes d'énonciation : celle où se situe l'auteur ; celle qui inscrit les personnages dans un récit-cadre qui devient à son tour le cadre de la lecture de la conversation tirée de *Clélie* ; celle où se positionne l'auteur présumé anonyme (mais reconnaissable par un certain public) ; celle, enfin, où prennent la parole les devisants du texte transposé, que valide désormais son caractère d'œuvre à part entière (« bien reliée »). On le voit : Madeleine de Scudéry procède par amplifications successives visant à donner de la profondeur à la conversation insérée et à en solliciter par là le succès pédagogique.

On remarquera, pour terminer, une dernière problématique ressortissant non pas au discours moral mais à celui plus proprement « littéraire ». Comme l'a montré Chantal Morlet-Chantalat, les ajouts à la conversation de 1684 « pourraient consacrer la rupture de Madeleine de Scudéry avec le roman »<sup>19</sup> – tout comme, d'ailleurs, les trois nouvelles insérées dans les recueils des années 80<sup>20</sup>. Dans *Clélie*, une négociation entre les devisants finissait par admettre comme « mensonges innocens [les mensonges] que l'on donne pour mensonges, c'est-à-dire toutes ces ingénieuses fables des

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>19</sup> Ch. Morlet-Chantalat, *La Clélie de Madeleine de Scudéry. De l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Champion, 1994, p. 545.

<sup>20</sup> M.-G. Lallemand, *La moraliste et la romancière : étude des trois dernières nouvelles de Mademoiselle de Scudéry*, in D. Denis et A.-É. Spica (éds.), *op. cit.*, pp. 79-91.

Poëtes »<sup>21</sup> ; à l'acceptation des fictions romanesques, à condition « qu'elles aient l'apparence de la vérité », le texte remanié accompagne un éloge des histoires sans « mensonges flatteurs » : ce sont les œuvres des historiens, qui se doivent de « pénétrer les motifs des événements »<sup>22</sup>.

« De la Paresse », publié pour la première fois en 1686<sup>23</sup>, adopte un mécanisme figural – et figuratif – différent. Le rituel est le même, une partie de campagne dont le rôle est d'encadrer l'échange verbal. Ici, le récit-cadre et la conversation sont présentés sous forme de lettre, « A Madame \*\*\* ». Dès les premières lignes, le destinataire anonyme déclare son intention de « rendre un conte exact d'un petit voyage [...] & sur toutes choses de vous rapporter fidèlement une Conversation dont on vous a parlé »<sup>24</sup>. La conversation dont il sera question est donc déjà connue, du moins par un bouche-à-oreille, relatée peut-être par l'un des participants au « petit voyage ». La fiction épistolaire inscrit d'emblée le destinataire, sa correspondante et les futurs devisants – ainsi que les lecteurs de Madeleine de Scudéry – dans une situation de sociabilité mondaine.

Une présentation des participants – sous forme de prétérition – précède la description de l'espace où ils sont réunis. Mais alors que la demeure décrite dans « Du Mensonge » évoquait les agréments d'un *locus amarus* aménagé en fonction d'un déchiffrage amusant, il en va autrement de la résidence de Clarinte dans « De la Paresse ». L'endroit est d'une « solitude » qui jamais « ne fut plus solitaire que celle-là » (sur laquelle insiste le polyptote) ; en arrivant « on ne rencontre personne » ; le chemin « n'est pas fort large » ; la maison, située dans un « valon peu profond », est « bastie sans beaucoup de magnificence » ; dans une avant-cour se trouve « une fontaine qui ne jalit pas » ; le vestibule est « sans grands ornemens » ; pour rejoindre la compagnie la visiteuse entre « dans une allée fort sombre & fort agreable, croisée de plusieurs autres, toutes avec des veuës solitaires & mélancoliques à chaque bout », et même la journée d'été est « sans pluye, sans vent, & sans grande obscurité » ; les statues qui ornent le jardin – qui est en fait

<sup>21</sup> M. de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*, cit., p. 58.

<sup>22</sup> *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 452.

<sup>23</sup> *Conversations morales*, cit., t. I, pp. 149-234.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 149.

un bois – représentent le « Dieu du silence », « une Venus couchée négligemment », des « petits Amours endormis », Morphée et les songes, un « berger appuyé à un arbre, avec les moutons couchés à l'ombre et le chien endormi »<sup>25</sup>. Les négations en cascade, qui vont s'accumuler dans toute la partie descriptive du texte, traduisent des absences : mouvement, lumière, bruits, ornements... ; les statues du jardin illustrent, *via la Fable*, quelques effets et quelques manifestations de la paresse. Suivant un procédé déjà exploité dans les descriptions romanesques, la demeure reflète les inclinations du propriétaire : le *locus genii* se fait miroir du *genius loci*, le « lieu moral », le « caractère », coïncide avec le « lieu » physique, que les « lieux » de la rhétorique – descriptions, hypothèses, ekphraseis, antonomases, polyptotes, symboles... – se chargent de mettre en « figures »<sup>26</sup>. Ici « tout [...] parle de l'humeur de celuy qui avoit fait bastir cette maison »<sup>27</sup>.

Or, c'est à un personnage du passé que correspond le lieu physique. Comme l'a remarqué Chantal Morlet-Chantalat, « le château n'est [...] un mérite pour son propriétaire que si sa construction est récente »<sup>28</sup> – et j'étendrai le mot château à toute demeure de plaisir. Celui qui se plut à concevoir le séjour à son image était un aïeul de l'actuelle propriétaire, un courtisan désabusé qui « laissa des marques de son aversion pour le monde, & de son inclination pour tout ce qui peut avoir rapport à l'oisiveté »<sup>29</sup>. Sa descendante, Clarinte – dont le prénom même est une métonymie reliant la personne à une dimension morale en antithèse avec l'obscurité des lieux et à l'impression de mélancolie qu'ils transmettent – se veut tout au contraire une ennemie de la paresse et de la misanthropie qui s'y associe ; c'est à elle que revient le « mérite » d'avoir fait de cette demeure un espace de la civilité, de la sociabilité, de l'enjouement : voici alors des « vases de porcelaine remplis de fleurs », un repas qui « loin d'estre negligé fut propre, delicat & magnifique », des jeux, des

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 151-155.

<sup>26</sup> Je prends ici l'expression « lieu moral » au sens que lui donne L. Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Puf, 1993, p. 51.

<sup>27</sup> *Conversations morales*, cit., t. I, p. 153.

<sup>28</sup> *Les châteaux dans la Clémie*, « XVIIe siècle », n. 118-19, janv.-juin 1978, pp. 103-111, p. 106 pour la citation.

<sup>29</sup> *Conversations morales*, cit., t. I, 153-154.

parties d'échecs, une musique dont l'effet est « charmant »<sup>30</sup> ... Passé et présent s'opposent, tout comme, en parallèle, s'opposent sur la question morale, par leurs comportements et leurs propos, les protagonistes de l'interaction verbale. Le remodelage des lieux grâce à des détails qui les modernisent suscite un contrepoint qui met finalement en accord, et au goût du jour, esthétique et éthique : le réaménagement d'un espace aux significations désormais périmées, renvoyant à des qualités qui transgressent les normes de la *doxa* mondaine, sa reconfiguration en un lieu de l'honnête sociabilité, justifient au préalable les propos des ennemis de la paresse, endiguent déjà, par contraste, la fascination que ce vice peut exercer, et captent l'adhésion d'un public dont l'auteur donne comme acquis l'usage du monde : l'amour du beau et de l'agréable, la pratique de l'art de plaire, le respect des vertus sociales et galantes<sup>31</sup>.

L'importance de l'actualisation des « lieux » opérée par la jeune Clarinte appelle quelques réflexions. Dans les cadres de ces deux conversations, la figure de la description exhibe des images qui, si elles ne sont pas sans rappeler la symbolique humaniste, bien connue et réutilisée au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>, elles en dénoncent néanmoins le côté éphémère ou la nature surannée : les « signifiants » du mensonge ne sont au fond qu'un décor de théâtre, les effigies de la paresse témoignent d'un passé révolu. Lieux moraux ou moralisés, les anciens procédés de figurabilité des concepts abstraits semblent avoir perdu l'énergie persuasive que leur assignait l'ancienne emblématique. Il est significatif, en ce sens, que Madeleine de Scudéry, s'inclinant aux normes de la *doxa* mondaine et galante, n'affecte pas son « iconologie » des traits affreux dont Cesare Ripa, par exemple, avait chargé les images et les portraits des vices<sup>33</sup>. Par le biais d'un décodage enjoué et non plus savant des figures, le moraliste se veut écrivain moderne.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 165-168.

<sup>31</sup> Il s'agit peut-être aussi d'un hommage au règne de Louis XIV, d'où sont bannies solitude, mélancolie, inactivité.

<sup>32</sup> Sur le legs de la symbolique humaniste et son déclin progressif au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, on consultera avec profit la précieuse étude d'Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.

<sup>33</sup> C. Ripa, *Iconologia* [1593, Roma, eredi G. Osmarino, éd. sans illustrations ; 1603, Roma, L. Facii, éd. avec les illustrations], Milano, Tea, 1992.

Dans les deux conversations, les cadres relèvent de l'*inventio* : ils fournissent l'argument de l'échange, dont l'issue dépendra de la maîtrise des lieux de l'argumentation que possèdent les interlocuteurs partisans des vertus – et l'auteur du texte –, de leur habileté à *movere*, *docere* et *delectare*. Issue parfois positive, parfois incertaine. Après avoir lu la conversation sur le mensonge – texte daté, à l'exception des ajouts – « Climene promit à Belise de ne n'aimer plus le mensonge qu'en perspectives & en peinture »<sup>34</sup> ; dans « De la Paresse », les propos à visée persuasive n'aboutissent pas à une véritable conversion : les devisants paresseux ne s'engagent pas à se corriger, mais « ils en auront du moins quelque envie »<sup>35</sup>. Le texte ancien persuade, les lieux de l'argumentation ont accompli leur mission persuasive ; le nouveau texte n'y parvient qu'en partie.

La conversation « De la Paresse », je le rappelle, fut publiée en 1686 ; celle proposée dans « Du Mensonge » remonte en grande partie au dernier volume de *Clémie* (1660). Au cours des vingt-six années qui séparent les deux textes, le pouvoir de la parole persuasive semble s'être affaibli. À la fin du siècle, le champ littéraire est en passe de s'affranchir du domaine du rhétorique, la figuralité de ses finalités persuasives, le *delectare* du *docere*. Madeleine de Scudéry avait sans aucun doute perçu ce processus d'émancipation, ce qui lui assurait le statut et la dignité d'écrivain et de moraliste moderne.

---

<sup>34</sup> *Conversations nouvelles sur divers sujets*, cit., t. I, p. 403.

<sup>35</sup> *Conversations morales*, cit., t. I, p. 234.