

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>3</b>
Hypothèses et méthodologie .....	5
Etat de la question.....	7
Plan.....	16
<b>1. Sur le « seuil » des <i>Maximes</i> : le frontispice - une clé de lecture</b> .....	<b>20</b>
<b>1.1. Contexte socio-historique du frontispice des <i>Maximes</i></b> .....	<b>22</b>
<b>1.2. Fonction du frontispice</b> .....	<b>25</b>
<b>1.3. Lire le frontispice des <i>Maximes</i></b> .....	<b>27</b>
1.3.1. Sénèque - critique du stoïcisme et de la philosophie.....	27
1.3.2. Le masque.....	30
1.3.3. Amor – de l’amour à l’ <i>Amour de la Vérité</i> .....	38
1.3.4. Analyse globale du frontispice.....	43
<b>Synthèse</b> .....	<b>47</b>
<b>2. L’IRRADIATION DE LA LITTÉRATURE DE SALON SUR LES <i>MAXIMES</i></b> .....	<b>49</b>
<b>2.1. La Rochefoucauld et ses <i>Maximes</i> dans l’espace du salon</b> .....	<b>51</b>
2.1.1. François VI de La Rochefoucauld dans les salons du XVII <sup>e</sup> siècle.....	56
2.1.2. Les <i>Maximes</i> dans l’espace des salons.....	59
2.1.2.a. La circulation des textes littéraires .....	59
2.1.3.b. Le livre des <i>Maximes</i> .....	60
2.1.3.c. L’esprit de négligence et de divertissement.....	61
2.1.3.d. Caractère allusif des œuvres lues dans les salons.....	62
2.1.3.e. La réception des <i>Maximes</i> .....	63
<b>2.2. Les romans précédent-ils la réflexion moraliste?</b> .....	<b>69</b>
2.2.1. La fortune des romans au XVII <sup>e</sup> siècle.....	70
2.2.1.a. La critique du roman corrupteur.....	71
2.2.1.b. L’applaudissement du roman formateur .....	74
2.2.2. A la recherche de “la peinture du monde” .....	79
2.2.3. “La peinture du monde” - une notion moraliste ? .....	82
<b>2.3. Le discours moraliste au service des “peintres du cœur”</b> .....	<b>87</b>
2.3.1. Le discours des <i>Maximes</i> .....	88
2.3.1.1. La description moraliste : recours à la définition .....	88
2.3.1.2. Le dévoilement moraliste.....	90
2.3.1.3. La représentation moraliste .....	91
2.3.2. Préfiguration du discours moraliste dans la <i>Clélie</i> ? .....	94
2.3.2.1. La description dans la <i>Clélie</i> : le rôle de la définition .....	94
2.3.2.2. Le dévoilement dans la <i>Clélie</i> .....	96
2.3.2.3. La représentation dans la <i>Clélie</i> .....	99
2.3.3. Des discours de la <i>Clélie</i> au discours moraliste des <i>Maximes</i> .....	100
<b>2.4. La “peinture” des valeurs dans le roman scuderien et dans les <i>Maximes</i></b> .....	<b>105</b>
2.4.1. Célébration de l’univers de Tendre .....	105
2.4.1.1. Le récit : l’exemple de l’héroïsme scuderien .....	106
2.4.1.2. La conversation : l’exemple de la raillerie.....	113
2.4.2. Les <i>Maximes</i> : une démolition des valeurs du Grand Siècle ?.....	116
2.4.2.1. Une démolition des valeurs stoïciennes ?.....	118
2.4.2.2. Une démolition des valeurs héroïques? .....	123
2.4.2.3. Une démolition des valeurs « tendres » et civiles? .....	128
<b>2.5. Reprise et réorientation des <i>topoi</i> galants dans les <i>Maximes</i></b> .....	<b>136</b>
2.5.1. La peinture de l’amour dans les <i>Maximes</i> et dans la littérature galante (romans et questions d’amour) .....	137
2.5.1.1. La définition de l’amour .....	138
2.5.1.2. La question de l’amour intéressé .....	142

2.5.1.3. L'absence en amour.....	147
2.5.1.4. L'amour et la jalousie .....	149
2.5.1.5. L'affectation et la coquetterie dans l'amour .....	155
2.5.1.6. L'amour et le mérite.....	160
2.5.1.7. L'amour et la folie .....	163
2.5.2. Les "qualités tendres" dans les <i>Maximes</i> de La Rochefoucauld et dans le roman scudérien .....	166
2.5.2.1. La douceur.....	166
2.5.2.2. La délicatesse .....	168
2.5.2.3. La bonté.....	171
<b>3. STRATEGIES D'ECRITURE ET DE LECTURE : DE L'ESTHETIQUE SCUDERIENNE DE LA CONVERSATION AUX MAXIMES.....</b>	<b>178</b>
<b>3.1. L'esthétique scudérienne de la conversation et l'écriture des <i>Maximes</i>.....</b>	<b>179</b>
3.1.1. Du divertissement à l'écriture séductrice.....	181
3.1.1.1. L'esthétique railleuse .....	183
3.1.1.1.a. Les jeux d'esprit sur la langue et sur le rythme .....	185
3.1.1.1.b. Les jeux d'esprit sur les structures logiques.....	187
3.1.1.1.c. Les jeux d'esprit sur les concepts.....	189
3.1.1.2. La raillerie et le masque arraché .....	191
3.1.2. De la pluralité des points de vue à l'écriture polyphonique/ironique.....	197
3.1.3. Du contrat dialogique à l'écriture indicielle .....	202
3.1.4. De la régulation à l'honnêteté .....	207
<b>3.2. L'oeuvre – un miroir tendu au lecteur.....</b>	<b>211</b>
<b>3.3. Expériences de lecture des <i>Maximes</i>.....</b>	<b>218</b>
3.3.1. La participation du lecteur .....	218
3.3.2. La lecture des <i>Maximes</i> dans les salons.....	221
3.3.3. La lecture comme exercice d'introspection : un dialogue avec soi-même .....	223
3.3.4. La lecture – un acte de connaissance.....	225
3.3.5. La lecture – une expérience a posteriori.....	228
3.3.6. La lecture des <i>Maximes</i> – un moyen pour devenir honnête homme ?.....	230
<b>Synthèse.....</b>	<b>233</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>235</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>240</b>
<b>ANNEXES</b>	

## INTRODUCTION

Etudier les *Maximes* de La Rochefoucauld dans la tradition moraliste signifie recourir à une catégorie critique qui suscite aujourd'hui des controverses parmi de nombreux savants<sup>1</sup>: discours descriptif, attitude d'observateur, analyse morale, dévoilement de la nature humaine, rattachement aux humanistes de la Renaissance, continuation des moralistes italien et espagnol Guicciardini et Gracián, recontextualisation parmi les moralistes européens sont autant de points de vue possibles pour analyser la littérature moraliste. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les moralistes ne s'auto-désignent pas encore par ce terme. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que le terme *moraliste* définit le groupe des écrivains se tournant, avec un regard analytique, vers la connaissance de l'homme et scrutant le cœur humain ainsi que les rapports entre individu et société<sup>2</sup>. Le moraliste, qui prend naissance avec Montaigne, se caractérise par une prise de conscience aiguë de l'homme par lui-même. "Je ne peins pas l'être. Je peins le passage."<sup>3</sup> La démarche d'observateur et d'écrivain qu'entreprend le moraliste s'attache à décrire et à démasquer, sans dogmatisme, les mobiles les plus cachés de la nature humaine en adoptant un discours descriptif et discontinu. Souvent identifiés, précisément depuis La Rochefoucauld et ses *Maximes*, aux aphoristes, les moralistes peuvent pourtant, par leur attitude, être considérés comme un groupe large d'écrivains qui choisissent de s'exprimer par des genres aussi différents que les comédies de Molière ou les fables de La Fontaine. La Rochefoucauld choisit la forme de la maxime littéraire.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, un trait commun à ce groupe d'écrivains est de communiquer non pas en tant que philosophe, mais en tant qu'honnête homme s'adressant à d'autres honnêtes gens. Tout en décrivant l'homme dans son for intérieur et dans la société, il écrit pour l'homme de la société. Le contexte sociologique de cette société est le salon, lieu de rencontres qui favorise et apprécie la production littéraire. Le moraliste, en l'occurrence La Rochefoucauld, se meut dans un cercle d'ami(e)s et d'écrivains qui font circuler des textes littéraires dans un état d'ébauche aussi bien que

---

<sup>1</sup> Voir les travaux de: van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982; van Delft, Louis. Littérature et anthropologie. Paris: Presses universitaires de France, 1993; l'introduction à: Lafond, J. (éd.), *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Robert-Laffont, "Bouquins", 1992; Stackelberg, Jürgen von. *Französische Moralistik im europäischen Kontext*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982; Bouvier, Michel. *La morale classique*, Paris, Champion, 1999; le recueil de Jean Dagen. *La morale des moralistes*, Paris, Champion, 1999; Parmentier, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. Paris, Seuil, 2000; Sellier, Philippe. "Imaginaires de moralistes: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère", *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris: Champion, 2003, p. 295-311; Kruse, Margot. *Beiträge zur französischen Moralistik*. Berlin - New York: Walter de Gruyter, 2003. Par ailleurs, nous signalons que l'équipe de Jean Dagen est en train de publier un *Dictionnaire des moralistes*.

<sup>2</sup> Voir Mesnard, Jean. "L'âge des moralistes et la fin du cosmos", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 107-122.

<sup>3</sup> Montaigne, Michel de. *Essais*. éd. A. Tournon. Paris: Imprimerie nationale, 1998, Livre III, ch. 2 "Du repentir", p. 43.

dans son état définitif. Une œuvre issue de l'espace du salon est impérativement liée à d'autres ouvrages mondains, qu'ils soient contemporains ou antécédents. La littérature de salon vit de renvois continuels d'une œuvre à l'autre et de reprises incessantes des lieux communs discutés dans les salons. Le lecteur déchiffre habilement les clés, reconnaît les thèmes et goûte à l'esthétique enjouée.

Tenant compte de ce phénomène interrelationnel qui accompagne et détermine la création littéraire, en particulier celle du salon, notre approche des *Maximes* se dégage des catégories critiques traditionnelles et des systèmes de pensée et s'oriente vers l'étude des procédés littéraires qui circulent à l'époque et qui ont formé l'horizon d'attente de ce public des salons. Dans cette perspective, le recueil de La Rochefoucauld ne sera pas analysé dans sa spécificité en tant qu'œuvre moraliste, mais sera resitué dans le contexte littéraire qui marque le public des *Maximes* et les œuvres contemporaines ou immédiatement précédentes.

Les portraits les plus divers meublent les espaces du XVII<sup>e</sup> siècle: le palais de Versailles glorifie à l'infini l'image du Roi Soleil; le visiteur actuel y est accueilli par une galerie de portraits représentant les personnages de l'époque. Dans les salons, l'on s'adonne à la mode du portrait littéraire nécessitant, pour identifier la personne dépeinte, le recours à une clé. Le *Recueil de portraits*<sup>4</sup>, issu du salon de Mlle de Montpensier, ainsi que les nombreux portraits littéraires insérés dans les romans de Madeleine de Scudéry illustrent la tendance à la recherche de nouvelles formes adaptées à la représentation de l'être humain. Dans le portrait littéraire, les traits de l'intériorité et de l'extériorité sont brossés selon un procédé codifié et idéalisant<sup>5</sup>. Les comédies de Molière mettent en scène des portraits, mais cette fois de caractères et de mœurs: l'avare, le mari jaloux, le misanthrope, la coquette, les précieuses ridicules etc. sont autant de portraits non plus idéalisés, mais, à présent, parodiés. Sous les yeux du spectateur, la nature humaine se dévoile dans ses traits risibles. Ce rire joyeux peut se transformer en rire satirique, comme par exemple, dans *L'Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin<sup>6</sup>, qui peint des portraits satiriques de personnages contemporains, notamment de sa cousine Mme de Sévigné.

La Rochefoucauld, lui aussi, développe ses *Maximes* et les place à l'enseigne du portrait: "Voici un portrait du cœur de l'homme" annonce l'« Avis au lecteur » de la première édition des *Maximes* en 1665. Il va de soi que du portrait littéraire à celui des *Maximes*, la représentation de

---

<sup>4</sup> Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans. *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*. Paris: Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659.

<sup>5</sup> Pour une étude du portrait littéraire, consulter l'étude: Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France*. Paris: Champion, 1994.

<sup>6</sup> Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules (1665)*. Paris: Gallimard, 1993.

l'être humain s'est radicalement transformée, passant d'une peinture idéalisante à un portrait « réaliste ». Néanmoins, l'ouverture de l' « Avis au lecteur » semble renouer avec la tradition du portrait littéraire issue des salons. Notre lecture des *Maximes* adoptera précisément cette perspective: resituer le recueil de La Rochefoucauld dans la littérature de salon, appliquée à représenter le portrait du cœur de l'homme et précédant les *Maximes*. Ce détour par la littérature de salon permettra d'interroger les *Maximes* par rapport aux filiations, aux reprises et aux transformations qui s'opèrent des œuvres mondaines à l'œuvre moraliste. Ces composantes éminemment littéraires explorent l'œuvre dans sa capacité de réécriture et de recontextualisation du répertoire disponible d'éléments et de procédés littéraires.

### **Hypothèses et méthodologie**

Notre lecture des *Maximes* trouve son point de départ dans deux hypothèses. La première part du présupposé que la littérature de salon jouit d'un rayonnement considérable, pouvant même atteindre une production littéraire aussi divergente d'elle que les *Maximes* de La Rochefoucauld. Etant lui-même lié à différents salons - dont, bien sûr, les plus importants sont ceux de Mme de Sablé et de Mme de Lafayette - La Rochefoucauld se trouve au confluent des thèmes, des stratégies et des procédés discutés et travaillés dans les salons et dans la littérature qui en naît. A leur tour, les *Maximes* reprennent les éléments constitutifs de la littérature de salon, tout en les réorientant vers une nouvelle perspective définissant la réalité de l'homme et formulant à leur manière l'idéal de l'honnêteté. L'approche que nous choisissons vise à étudier les textes littéraires dans leur relation évolutive. Comment les procédés littéraires se transforment-ils d'une œuvre à l'autre, d'une époque à l'autre?

Notre deuxième hypothèse, liée à la première, considère que les *Maximes* s'adressent à un public dont l'horizon d'attente est formé et imprégné par la littérature de salon. Nous postulons que les *Maximes* trahissent, dans plusieurs éléments, l'horizon d'attente de leurs lecteurs, ce qui se répercute au niveau des stratégies de lecture, annoncées déjà dans l'écriture des *Maximes*.

Les théories de l'esthétique de la réception de H.-R. Jauss<sup>7</sup> ainsi que de la *Wirkungsästhetik* ("l'esthétique des effets") de W. Iser<sup>8</sup> nous servent de points de référence pour notre lecture des *Maximes*. Ces théories nous permettent précisément d'interroger les textes littéraires dans leurs rapports d'échange et d'évolution. Notre démarche va consister à étudier les relations entre les

---

<sup>7</sup> Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. "Tel", 1978.

<sup>8</sup> Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Munich: W. Fink, 1994.

*Maximes* et la littérature de salon dans leur projet commun de peindre l'être humain. Bien que les genres littéraires en question (d'une part, les romans et, d'autre part, les maximes) soient très divergents, nous recherchons quels éléments romanesques et mondains préparent le terrain aux *Maximes* et comment ces éléments sont transformés dans les *Maximes*. Sans rejeter *a priori* la notion de *littérature mondaine*, nous optons pour le terme *littérature de salon*, afin de mettre en évidence la composante sociologique du salon définissant ces productions littéraires. En outre, la littérature de salon rassemble autour d'elle une multitude de genres et de styles. C'est la raison pour laquelle notre étude traverse les catégories habituelles de la critique littéraire et rapproche les procédés littéraires d'œuvres aussi différentes que les *Maximes* de La Rochefoucauld et celles de la littérature de salon. Notre corpus comprend les œuvres majeures représentatives de la littérature de salon, notamment les deux grands romans de Madeleine de Scudéry, *Le Grand Cyrus* (1656) et la *Clélie* (1661), qui constituent non seulement une somme de la culture et de l'esthétique mondaines, mais qui jouent également un rôle déterminant dans la production de salon ; deux nouvelles de Madeleine de Scudéry, *Célinde* (1661) et *La Promenade de Versailles* (1669), et les productions de la littérature de salon qui se penchent sur les questions d'amour, parmi lesquelles les *Cinq questions d'amour, proposées par Mme de Brégy, avec la réponse en vers par M. Quinault, par ordre du Roy*, les *Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes* (1664) de Bussy-Rabutin, les *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles* (1671) de Charles Jaulnay, les *Questions d'amour* (1661) de Marie Linage et l'œuvre anonyme, mais apparemment rédigée par Bussy-Rabutin, *Les Valantins* (1669). Sont intégrées également les œuvres mondaines, en particulier celles qui mentionnent La Rochefoucauld ou ses *Maximes*, comme les fables de La Fontaine, *L'homme et son image* et le *Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld*.

Dans cette étude, nous nous interrogeons sur les interférences de la littérature de salon avec les *Maximes* de La Rochefoucauld, afin de mettre en lumière comment le recueil de La Rochefoucauld récupère, réinterroge et intègre des éléments mondains. Notre champ d'analyse cherche à toucher le plus de domaines possibles liés à l'espace du salon: il prend pour objet d'investigation la fonction paratextuelle et iconographique du frontispice des *Maximes* (ch. 1), la fonction sociolittéraire du salon (ch. 2.1), la notion de "portrait" et de discours moraliste (ch. 2.2. et 2.3.), la représentation des valeurs (ch. 2.4.), les thématiques liées à l'amour (ch. 2.5.) , ainsi que les stratégies d'écriture et de lecture (ch. 3).

## Etat de la question

### Les *Maximes* et la critique augustinienne

Dans les années 1960 surgit en France une lecture augustinienne des *Maximes* qui va fortement marquer l'espace critique. Ce sont principalement les études de Philippe Sellier<sup>9</sup>, de Jean Lafond<sup>10</sup> et de Jean Starobinski<sup>11</sup> qui insistent sur la présence de l'augustinisme dans la culture et dans la littérature de l'époque. Cette approche par le biais de l'histoire des idées marque la lecture des *Maximes* jusqu'à nos jours et place l'amour-propre au centre du recueil, comme le faisait d'ailleurs déjà La Bruyère<sup>12</sup>. C'est ainsi que les travaux de recherche sur La Rochefoucauld sont demeurés attachés à une conception pessimiste des *Maximes* plaçant, au centre de l'œuvre, la dimension négative et corrompue de l'amour-propre. Ce n'est que dans les années 1980 que s'annonce, avec Louis van Delft<sup>13</sup>, une nouvelle approche des *Maximes* de La Rochefoucauld qui souligne leur caractère moraliste et mondain. La notoriété de toutes ces études nous dispense de les exposer ici en détail, mais rappelons brièvement leurs idées conductrices. Les études de Jean Lafond situent les *Maximes* dans leur contexte augustinien, restant fidèle à la célèbre formule lancée par Philippe Sellier considérant le XVII<sup>e</sup> siècle comme le "Siècle de saint Augustin"<sup>14</sup>. J. Lafond resitue les *Maximes* dans le socratisme chrétien imprégné d'augustinisme. L'œuvre mène à la connaissance de soi nécessaire pour prendre conscience de la nature humaine blessée par le péché originel. Partant, dans son analyse des *Maximes*, de la notion augustinienne de l'amour-propre, J. Lafond aboutit à la notion d'un augustinisme laïcisé, tout en relevant la forme et la culture mondaines de l'œuvre. De son côté, Louis van Delft met en lumière les traits mondains dans les *Maximes*. Le recueil refléterait, d'une part, le caractère syncrétique de la culture mondaine qui associe les courants de pensée les plus divers du XVII<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, la volonté moraliste d'observer et de décrire la nature humaine. L. van Delft rappelle qu'il ne faut pas se limiter à

---

<sup>9</sup> Ces études des années 1960 et ss. sont réunies dans les deux tomes: Sellier, Philippe. *Port-Royal et la littérature*. 1. Paris: Honoré Champion, 1999 et Sellier, Philippe. *Port-Royal et la littérature*. 2. Paris: Champion, 2000.

<sup>10</sup> L'étude de référence pour la notion d'augustinisme dans les *Maximes* est bien sûr: Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986. Ses études à partir des années 1960 sont recueillies dans les ouvrages Lafond, Jean. *L'homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*. Paris: Champion, 1996 et Lafond, Jean. *L'homme et son image*. Paris: Honoré Champion, coll. Unichamp, 1998. La préface de l'édition des *Maximes* de La Rochefoucauld de Laurence Plazenet se situe dans cette même perspective, La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*. éd. par L. Plazenet. Paris: Champion, 2002

<sup>11</sup> Starobinski, Jean. "La Rochefoucauld et les morales substitutives", *La N.R.F.* (1966): p. 16-34 et p. 211-229 .

<sup>12</sup> La Bruyère décrit les *Maximes* en ces termes-ci: "l'amour-propre est dans l'homme la cause de tous ses faibles, l'attaque sans relâche, quelque part où il le trouve; cette unique pensée, comme multipliée en mille manières différentes, a toujours, par le choix des mots et par la vérité de l'expression, la grâce de la nouveauté", La Bruyère, Jean de. *Les Caractères*. Paris: Garnier, 1948, p. 16.

<sup>13</sup> van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982.

<sup>14</sup> Sellier, Philippe. *Pascal et saint Augustin*, Paris: Albin Michel, 1995, p. III.

étudier un La Rochefoucauld augustinien ou mondain, mais qu'une pluralité de perspectives peuvent éclairer son recueil de façon nouvelle<sup>15</sup>.

Dans les années 1990, Françoise Jaouën<sup>16</sup> attribue le projet didactique des moralistes (Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère) à la volonté de convaincre le lecteur de son amour-propre. Dans toutes les préfaces des différentes éditions des *Maximes*, l'amour-propre prend une place stratégique. Dominant le centre de la morale de La Rochefoucauld, l'amour-propre rend l'homme incapable de juger des autres et de soi-même, affirmation qui a provoqué de violentes réactions chez les contemporains du duc. Comme le caractère contradictoire de certaines maximes rend l'idéologie de La Rochefoucauld insaisissable, le sens du recueil moraliste repose, d'après F. Jaouën, dans la fonction de la forme brève de la maxime qui, par son caractère oraculaire, favorisait traditionnellement la réflexion et la méditation, mais se transforme, dans les *Maximes*, en source de plaisir, conformément à une attente provenant des salons.

L'édition récente des *Maximes*<sup>17</sup> établie par Laurence Plazenet relève, dans son introduction, la "charpente augustinienne" du recueil construite autour des valeurs de Port-Royal partagées par Jacques Esprit, Mme de Sablé et La Rochefoucauld lors de la genèse des *Maximes*. Bien que l'amour-propre puisse se combiner avec l'honnêteté, les *Maximes* maintiennent une dimension apologétique et sont situées dans le courant de Saint-Cyran. Les dernières maximes de la V<sup>e</sup> édition rédigées par La Rochefoucauld affichent un arrière-fond moins augustinien et sont davantage portées vers la vie de salon, ce qui témoignerait d'une "réconciliation avec le monde". Néanmoins, l'anthropologie de l'amour-propre demeure au centre du recueil et l'émission des *Maximes* transposerait les valeurs augustinienes de dépouillement et d'humilité, témoignant du premier mouvement de la conversion chrétienne. Cette lecture replace les *Maximes* d'abord dans le contexte religieux de l'époque.

#### Rapports entre les *Maximes* et les traités de civilité: l'honnêteté

Oskar Roth fait partie des savants qui prêtent une attention particulière à la notion d'honnêteté dans l'œuvre de La Rochefoucauld. Après avoir amplement traité le sujet dans son ouvrage de référence<sup>18</sup>, O. Roth rappelle, dans des études postérieures<sup>19</sup>, que l'honnête homme de

---

<sup>15</sup> van Delft, Louis. "La Rochefoucauld en perspective", *Op. cit.* 11, (1998): p. 83-92 .

<sup>16</sup> Jaouën, Françoise. *De l'art de plaire en petits morceaux*. Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère. Saint-Denis: PUV, 1996.

<sup>17</sup> La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*. éd. par L. Plazenet. Paris: Champion, 2002.

<sup>18</sup> Roth, Oskar. *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens*. Heidelberg: Carl Winter, 1981.

<sup>19</sup> Roth, Oskar. "L'honnête homme chez La Rochefoucauld", *L'honnête homme et le dandy*, A. Montandon, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993, p. 59-76 et Roth, Oskar. "La Rochefoucauld et la conception de l'honnête homme", *Op. cit.* 11, (1998): p. 75-81 .



La Rochefoucauld trouve un fondement éthique chez Montaigne et un fondement esthétique chez le Chevalier de Méré et dans *Le Courtisan* de B. Castiglione: ce dernier aurait été très apprécié par La Rochefoucauld. Néanmoins, l'auteur souligne la rupture entre, d'une part, l'honnête homme de Faret, qui se situe dans la tradition de la cour et du *Courtisan* de Castiglione et, d'autre part, l'honnête homme de La Rochefoucauld, qui puise ses fondements sociologiques dans les salons. O. Roth reconnaît également la dialectique subsistant entre l'amour-propre et l'honnêteté et attribue à l'honnête homme de La Rochefoucauld plus d'authenticité qu'à celui de Nicole ou de Méré.

Henry C. Clark<sup>20</sup> considère l'honnêteté comme la clé de voûte des *Maximes*. S'opposant explicitement à l'approche augustinienne de Jean Lafond, H. C. Clark minimise l'influence augustinienne sur les *Maximes* et propose de réévaluer la notion d'honnêteté sous l'angle d'une morale positive. A cet effet, il définit certains traits de l'honnêteté, comme l'humilité, qu'il retrouve également chez Pierre Le Moyne, Antoine de Courtin, le Chevalier de Méré et Mitton. La sincérité ainsi que le courage, la volonté et la capacité de démasquer la corruption de la nature humaine sont les qualités nécessaires à l'honnête homme. Dès lors, l'honnêteté s'inscrit sous le signe du dévoilement, attitude que Clark analyse dans le contexte intellectuel et politique de l'époque.

#### Aspect socio-historique des *Maximes*

Kai-Ulrich Hartwich<sup>21</sup> articule son étude autour des rapports entre la littérature morale et la société de cour. Cette dernière permet à La Rochefoucauld d'adopter une perspective d'observateur afin d'en décrire la réalité sociale. La fausseté et les apparences dénoncées dans les *Maximes* décrivent l'attitude de la noblesse de robe qui se fonde uniquement sur l'intérêt personnel de la réussite sociale au sein de la cour. Par contre, les valeurs traditionnelles que La Rochefoucauld attribue aux honnêtes gens incarnent les qualités de la vieille noblesse d'épée. La conversation se propose alors comme lieu qui permet de rétablir l'ancien système de valeurs. La réflexion de K.-U. Hartwich se développe surtout autour du contexte sociologique de la cour, sans pour autant approfondir l'aspect littéraire des *Maximes*.

Jean Rohou<sup>22</sup> situe les *Maximes* dans l'histoire des mentalités. Les années de production de La Rochefoucauld (1660-80) sont marquées par une crise fondamentale de la condition humaine. La Rochefoucauld se situe entre deux grandes époques définies, d'une part, par le système théocratique et féodal du passé et, d'autre part, par le nouveau système libéral fondé sur les diverses formes

---

<sup>20</sup> Clark, Henry C. *La Rochefoucauld and the language of unmasking in seventeenth-century France*. Genève: Droz, 1994.

<sup>21</sup> Hartwich, Kai-Ulrich. *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997.

<sup>22</sup> Rohou, Jean. "La Rochefoucauld, témoin d'un tournant de la condition humaine", *Littératures classiques* 35, (1999): p. 7-35.

d'intérêts et sur le libéralisme psychologique. Les valeurs s'inclinent toutes devant l'utilité, qui devient la fin de toute action. Dans ce monde de valeurs bouleversées, La Rochefoucauld adopte l'attitude du moraliste, démontre et détruit les illusions des valeurs mercantiles sans néanmoins adopter un ton moralisateur. Enfin, d'après J. Rohou, la nostalgie de La Rochefoucauld pour les valeurs du passé, liées à l'ancienne noblesse, affleure dans les *Maximes*.

Dans son dernier ouvrage<sup>23</sup>, Jean Rohou met en évidence l'assujettissement de l'ancienne noblesse par l'absolutisme de Louis XIV. L'anthropologie héroïque de l'ancienne génération est entièrement ruinée. La Rochefoucauld ne peut que proposer une lucidité désabusée et une sagesse minimale. Cette approche nous semble trop radicale, surtout dans la mesure où elle ne tient pas compte des maximes exprimant une croyance en l'homme.

### Les *Maximes* et les influences étrangères

Maria-Teresa Biason<sup>24</sup> fait partie des rares chercheurs qui se sont penchés sur les rapports entre les *Maximes* et d'autres formes aphoristiques étrangères. Son étude sur les liens entre les aphorismes italiens et la maxime française reste, cependant, sommaire et se consacre surtout à la réception erronée des *Maximes* en Italie jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

### Etudes thématiques

Quelques études ont choisi une approche thématique, afin de mettre en lumière la pensée de La Rochefoucauld. Dans la définition de l'amour, Noémi Hepp<sup>25</sup> relève surtout le paradoxe qui fait osciller cette notion entre un amour entaché d'amour-propre et un amour véritable. Les multiples définitions déconcertent le lecteur qui est ainsi impliqué, malgré lui, dans une réflexion sur le sujet.

Gérard Ferreyrolles<sup>26</sup>, de son côté, travaille la notion de paresse et met en lumière sa valeur sémantique plurielle qui s'étend de la théologie à la physiologie, passant par la théorie des humeurs sans oublier que la paresse rappelle également le mode de vie aristocratique de l'*otium*.

Richard Hodgson<sup>27</sup> étudie les trois notions de délicatesse, de justesse et de politesse et souligne le fait que ces qualités ont une valeur intellectuelle, esthétique et morale dans la pensée de La Rochefoucauld. Grâce à ces trois qualités l'honnête homme pourrait accéder à la vérité et la

---

<sup>23</sup> Rohou, Jean. Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine. Paris: Seuil, 2002.

<sup>24</sup> Biason, Maria-Teresa. "L'aforistica italiana e il modello francese", *Rivista di letterature moderne e comparate* L, (1997): p. 141-162.

<sup>25</sup> Hepp, Noémi. "L'amour dans les *Maximes*. Essai de parcours", *Op. cit.* 11, (1998): p. 69-73.

<sup>26</sup> Ferreyrolles, Gérard. "La Rochefoucauld devant la paresse", *Littératures classiques* 35, (1999): p. 175-194.

<sup>27</sup> Hodgson, Richard. "Délicatesse, justesse, politesse: qualités intellectuelles, morales et esthétiques dans les *Maximes* et les *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Littératures classiques* 35, (1999): p. 195-206.

communiquer. Dans une étude postérieure<sup>28</sup>, R. Hodgson analyse les notions de prudence et de fortune. Alors que la lucidité permet la connaissance de soi et des autres, la fortune joue la part de la “souveraine puissance” qui dirige le destin des hommes.

Sylvie Requemora<sup>29</sup>, par contre, se penche sur le thème de l’amitié dans les *Maximes* et met l’accent sur la pluralité de la notion de l’amitié. Après avoir explicité sa dimension sociale, morale, amoureuse, religieuse et philosophique, S. Requemora en distingue l’expression authentique de la pratique corrompue par les passions, en l’occurrence par l’intérêt, par l’amour-propre, par l’envie ou par la jalousie. Et pourtant, dans les *Maximes*, l’amitié demeure érigée en tant qu’idéal auquel tend le parfait honnête homme. La tension entre l’idéal de l’amitié et ses manifestations corrompues se résout enfin dans le livre même des *Maximes* qui suggèrent une relation d’amitié avec le lecteur, lui permettant de se connaître mieux et lui faisant entrevoir ainsi ce que pourrait être la véritable amitié.

Silke Segler-Messner<sup>30</sup> aborde, elle aussi, le thème de l’amitié chez La Rochefoucauld. Partant de la description qu’en fait Montaigne, elle relève chez La Rochefoucauld la double nature de l’amitié qui peut tout aussi bien être intéressée qu’élever et rapprocher l’homme de l’idéal de l’honnêteté. La véritable amitié ne se connaît que parmi les honnêtes gens qui ont la capacité de dépasser les limitations de l’amour-propre. Cependant, l’hétérogénéité du recueil déroute de sorte qu’une seule perspective de lecture – optimiste ou pessimiste – n’est pas envisageable. C’est alors l’écriture elle-même qui joue un rôle décisif pour le lecteur et qui lui propose une nouvelle éthique, celle de la sincérité et de l’authenticité.

#### De l’amour-propre à l’honnêteté

Philippe Moret<sup>31</sup> consacre une étude à une question cruciale soulevée dans les *Maximes*. Comment résoudre l’opposition entre la dimension négative de l’amour-propre et la dimension positive de l’honnêteté? L’auteur développe l’idée d’une “conversion du négatif au positif”, possible grâce à certaines qualités positives (authenticité, sincérité). De cette façon, on peut passer de la notion d’amour-propre à celle d’honnêteté afin d’atteindre la connaissance de soi. Cette démarche est déclenchée par le livre des *Maximes*.

---

<sup>28</sup> Hodgson, Richard. “La sagesse humaine face à une "souveraine puissance": la prudence et la fortune chez La Rochefoucauld”, *XVII<sup>e</sup> siècle* 211, (2001): p. 233-242.

<sup>29</sup> Requemora, Sylvie. “L’amitié dans les *Maximes* de La Rochefoucauld”, *XVII<sup>e</sup> siècle* 205, (1999): p. 687-728.

<sup>30</sup> Segler-Messner, Silke. “Liebe, Freundschaft und commerce. Zur Darstellung intersubjektiver Beziehungen bei Montaigne und La Rochefoucauld”, *Liebe und Emergenz*, publ. par D. R. K. Dickhaut, Tübingen: Max-Niemeyer Verlag, p. 245-262.

<sup>31</sup> Moret, Philippe. “Les *Maximes* et la question de la réflexivité”, *Littératures* 39, (1998): p. 63-71.

Dans son volume<sup>32</sup>, Pierre Champion aborde, lui aussi, la question du passage de l'amour-propre à l'honnêteté. Après avoir placé les *Maximes* dans le contexte de la culture religieuse des Pères de l'Eglise et après avoir recherché l'intention de l'œuvre par l'analyse de concepts, tels que la passion et le soupçon, l'auteur consacre son dernier chapitre à la notion de "conversion" en honnête homme, qui correspond à un élan vers une morale positive. La question du mécanisme de cette transformation demeure, cependant, ouverte.

#### Les *Maximes* et la connaissance de soi, une quête de la vérité

Andrew Calder<sup>33</sup> propose de voir les *Maximes*, tout comme les *Fables* de La Fontaine, en tant que miroir qui enseigne au lecteur la nature de l'amour-propre. La mise en garde contre l'excès d'amour-propre est nécessaire, puisque celui-ci fait obstacle à la connaissance de soi. Calder retrace l'histoire du débat entre l'amour-propre et la connaissance de soi, débat remontant à Socrate en passant par Cicéron, Erasme, Rabelais et Montaigne. La nuisance de l'amour-propre, en particulier dans les interactions sociales, est reconnue par tous, de sorte que la connaissance de soi s'impose comme unique solution. L'étude de soi-même est absente dans les *Maximes*, mais l'intention de l'œuvre n'en est pas moins de choquer le lecteur afin d'éveiller en lui le désir de se connaître mieux. Calder rappelle la perception de l'autre au XVII<sup>e</sup> siècle: chaque homme contient toute l'humanité en lui, donc toutes les possibilités d'être se trouvent en chacun. Les *Maximes* se proposent non comme œuvre édifiante mais divertissante, permettant de se voir en autrui et de voir autrui en soi-même. Cette lecture des *Maximes* met en lumière les mécanismes sous-jacents de l'œuvre, appliqués à mener le lecteur vers la connaissance de soi, approche qui nous intéresse particulièrement.

Richard G. Hodgson<sup>34</sup> situe les *Maximes* dans le contexte de la culture baroque marquée par *L'Astrée*, par Montaigne et aussi par le théâtre italien. L'esthétique baroque de la discontinuité s'exprime dans l'ordre des *Maximes*, dans le goût pour les oppositions et les images, ainsi que dans la conception de la vie comme un théâtre. Le masque comme nécessité du paraître s'impose, mais crée aussi une attitude de tromperie face aux autres et face à soi-même. L'amour-propre est la source première de l'artifice, qui empêche de trouver la vérité et déstabilise la vie mentale et émotionnelle. La quête de la vérité devient une entreprise dangereuse pour l'être humain, étant donné qu'il porte de nombreux masques et doit les écarter pour accéder à la vérité. L'homme décrit par La Rochefoucauld vit dans la tension entre une volonté de découvrir la vérité et le fait d'être né

---

<sup>32</sup> Champion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1998.

<sup>33</sup> Calder, Andrew. "La Fontaine and La Rochefoucauld: the other as reflection of the Self", *Seventeenth-Century Studies* 17, (1995): p. 37-51.

<sup>34</sup> Hodgson, Richard G. *Falsehood disguised*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1995.

menteur. La maxime, bien qu'elle exprime souvent un paradoxe, s'avère alors un instrument de la quête et de l'expression de la vérité.

Dans l'ensemble, il semble que la critique anglo-saxonne relativise l'emprise de l'augustinisme au XVII<sup>e</sup> siècle et qu'elle interroge le texte littéraire sous l'angle de la maxime socratique visant la connaissance de soi.

### Forme et style

Au début des années 1990, on constate un revirement dans les études qui paraissent sur les *Maximes*. La volonté de situer l'œuvre de La Rochefoucauld dans l'histoire des idées et d'en définir l'idéologie est déplacée vers une lecture du recueil qui part de sa forme et de son style. Le but en est de mettre en lumière les intentions et les effets découlant de la forme brève de la maxime et du discours discontinu des *Maximes*.

Adoptant une perspective rhétorique et logique, Piero Toffano<sup>35</sup> articule son analyse autour de la figure de l'antithèse qui ne se définit pas uniquement en tant que figure rhétorique, mais aussi en tant que mode de pensée. Celui-ci prend son essor dans les structures profondes de l'être psychique dans un état primaire et archaïque. Le langage de La Rochefoucauld ne vise donc pas une simple compréhension rationnelle. Au contraire, l'évidence immédiate est mise en question afin que l'antithèse suscite chez le lecteur une fascination qui apparente la maxime à un oracle. D'après Toffano, les *Maximes* ne proposent pas de vision d'un monde érigé en système, mais sont une variation systématique sur un modèle de base qui identifie les contraires de façon paradoxale. Cette analyse ne tient pas compte du contexte historique, religieux ou littéraire de l'époque et reste, dans son ensemble, très attachée à la forme.

Fidèle à son point de vue défendu dans une première étude<sup>36</sup>, Harald Wentzlaff-Eggebert analyse<sup>37</sup> l'intention des différentes formes de textes adoptées par les moralistes Montaigne, La Rochefoucauld, Gracián, La Bruyère et Mme de Sablé. Alors qu'il perçoit les *Essais* de Montaigne comme un exercice de jugement, il considère les *Maximes* de La Rochefoucauld comme un acte de dévoilement qui adopte un ton provocateur (par le "ne ... que"), adouci pourtant par la formule "souvent".

---

<sup>35</sup> Toffano, Piero. *Poétique de la maxime*. Orléans: Paradigme, 1998.

<sup>36</sup> Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog: Französische Moralistik in texttypologischer Sicht*. Heidelberg: Winter, 1986.

<sup>37</sup> Wentzlaff-Eggebert, Christian. "Montaigne, Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère et les *Maximes* de Madame de Sablé", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Christian Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, p. 181-193.

Jules Brody<sup>38</sup>, pour sa part, propose une lecture regroupant les maximes autour d'un certain nombre de mots clés, tels l'amour-propre, les passions, l'amitié, l'amour, et visant à dévoiler leurs motifs cachés.

Louis van Delft<sup>39</sup>, par contre, insiste sur l'énergie du discours de maîtrise où la maxime est un coup de force. Le constant passage du ton grave au ton plaisant, de l'oraculaire au péremptoire, de l'ironique au poétique entraîne la pensée dans un mouvement dialectique. L'effet de surprise suscité par la maxime permet non seulement de démasquer, mais d'arracher d'un coup toutes les illusions: l'ordre du monde est miné dans son ensemble. Cette fonction du langage n'est pas conçue comme destructrice, mais comme permettant une connaissance plus exacte.

Marc Escola<sup>40</sup> se réfère aux *Maximes* comme texte discontinu et donc atypique dans la tradition rhétorique. Cependant, les pratiques mondaines (conversations, portraits), les exercices scolaires privilégiant l'énoncé sentencieux et le prolongement de pratiques religieuses (comme le *Recueil pour tous les jours du mois*) encouragent une économie du discours qui débouche sur le concept esthétique de la diversité. Dans cette perspective, M. Escola souligne combien il est important de tenir compte des effets de rythme, d'autonomie ou de co-présence de certains énoncés. Les *Maximes* témoignent d'un art subtil de la composition, qu'il s'agit de déchiffrer.

Un autre apport<sup>41</sup> sur le style de La Rochefoucauld, consacré cette fois-ci aux *Réflexions diverses*, rappelle l'importance du rythme et de la lecture qui suscitent la surprise et l'enjouement pour échapper au tragique. L'intention du style est de mener le lecteur à la conversation.

Maria-Teresa Biason<sup>42</sup> fait, elle aussi, une brève étude sur la langue de La Rochefoucauld. Rappelant que l'origine de la maxime se situe dans la littérature antique, religieuse et mondaine, elle analyse le style des *Maximes* imprégné d'un rythme binaire et marqué de figures qui mettent en lumière l'aspect ludique du langage et de la maxime.

Dans un article récent<sup>43</sup>, Philippe Sellier reprend la question du style de La Rochefoucauld. Il relève les figures rhétoriques qui témoignent du goût de distinguer et de discerner chez La Rochefoucauld. La présence de l'ironie ou de l'humour traduit l'attitude de La Rochefoucauld qui

---

<sup>38</sup> Brody, Jules. "Les *Maximes* de La Rochefoucauld: essai de lecture rhétorique", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Christian Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, p. 153-180.

<sup>39</sup> van Delft, Louis. "La Rochefoucauld. Le style "soldat""", *Thèmes et genres littéraires au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: PUF, 1992, p. 173-178.

<sup>40</sup> Escola, Marc. "Ceci n'est pas un livre. Prolégomènes à une rhétorique du discontinu", *XVII<sup>e</sup> siècle XLVI*, (1994): p. 71-82.

<sup>41</sup> Wild, Francine. "A propos des *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld. Approche d'un genre", *Op. cit.* 11, (1998): p. 93-98.

<sup>42</sup> Biason, Maria Teresa. "Les *Maximes* de La Rochefoucauld et l'autorité de la parole", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 51-57.

<sup>43</sup> Sellier, Philippe. "L'univers imaginaire de La Rochefoucauld", *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris: Champion, 2003, p. 271-279.

n'est pas combative. Ph. Sellier détecte dans les *Maximes* une nostalgie pour la pureté des valeurs, qui reflète une conscience aiguë de la fragilité humaine.

Deux études sur le paradoxe dans les *Maximes* relèvent l'importance de cette figure pour le recueil. D'une part<sup>44</sup>, le brillant du paradoxe n'est pas qu'un jeu mondain, mais traduit la volonté de transcender les contraires, car pour l'être humain évoluant entre le mal et le bien, l'unique solution est l'honnêteté qui permet de faire triompher la sincérité dans une morale marquée par la relativité. D'autre part<sup>45</sup>, bien connue dans la tradition orale, dans les salons et par les lecteurs des *Maximes*, la figure de pensée du paradoxe s'oppose à un discours argumentatif dans le sens qu'elle éveille le lecteur par un point de vue d'opposition et de polémique. Bien que le paradoxe fonctionne par des figures se situant au niveau linguistique, comme par exemple la répétition ou le chiasme, sa fonction est de faire changer le comportement du lecteur, c'est-à-dire que les *Maximes* passent de l'éthique du dire à une éthique du faire. Cette dimension du recueil nous paraît particulièrement intéressante et est développée dans la troisième partie de notre étude.

La thèse récente de Jutta Weiser<sup>46</sup>, consacrée à la dimension rhétorique des *Maximes*, resitue le recueil de La Rochefoucauld dans le contexte de la littérature morale et aphoristique du XVII<sup>e</sup> siècle et en expose les influences sur les *Maximes* pour les stratégies de lecture et dans le processus de la connaissance. Bien que, pour la compréhension des *Maximes*, l'importance de la rhétorique de la conversation soit relevée, J. Weiser n'approfondit pas la question.

### Les *Maximes* et la littérature de salon

Les liens entre la littérature de salon et les *Maximes* de La Rochefoucauld ont d'abord fait l'objet de la critique allemande. Dans les années 1960 et 1970, Margot Kruse et Liane Ansmann<sup>47</sup> ont principalement mis en lumière la continuation des thèmes mondains par La Rochefoucauld, notamment des thèmes liés à l'amour. Alors que M. Kruse fouille surtout les rapprochements entre les romans et les *Maximes*, L. Ansmann focalise son étude davantage sur les liens entre les questions d'amour et les *Maximes* de La Rochefoucauld. Elle relève qu'un certain nombre de maximes de La Rochefoucauld semblent répondre aux questions d'amour posées dans les salons. Les réponses de La Rochefoucauld reprennent les thèmes, mais les renversent le plus souvent. Ces

---

<sup>44</sup> Horville, Robert. "Brillant et profondeur du paradoxe dans les *Maximes* de La Rochefoucauld", *La littérature et le brillant*, éd. A. Chamayou, Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 41-50.

<sup>45</sup> Biason, Maria Teresa. "La maxime o il paradosso ben temperato", *Retoriche della brevità*, Bologne : Il Mulino, 2002, p. 165-179.

<sup>46</sup> Weiser, Jutta. *Vertextungsstrategien im Zeichen des désordre. Rhetorik, Topik und Aphoristik in der französischen Klassik am Beispiel der Maximes von La Rochefoucauld*, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004.

<sup>47</sup> Kruse, Margot. *Die Maxime in der französischen Literatur*. Hamburg: Ludwig Appel, 1960; Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

deux études sont très utiles pour souligner l'existence de parallélismes et les rapports de continuation ou de renversement et présentent avec beaucoup de subtilité les rapprochements et les différences entre les œuvres mondaines et les *Maximes* de La Rochefoucauld.

Par la suite, cette approche semble avoir été étouffée par la critique augustinienne qui se développe à la même époque. Cependant, à la fin des années 1990, après un épuisement de l'approche augustinienne et une réhabilitation du roman scudérien, les liens entre la littérature de salon et les *Maximes* de La Rochefoucauld sont à nouveau évoqués. C'est précisément Philippe Sellier qui exploite ce champ de recherche et interroge la place des *Maximes* quant à la préciosité<sup>48</sup>. Les rapports d'amitié entre La Rochefoucauld et trois précieuses célèbres de l'époque, Mme de Longueville, Mme de Sablé et Mme de Lafayette, ainsi que la présence de certains traits précieux dans l'écriture des *Maximes* (analyse des sentiments, distinctions subtiles, thème de l'inconstance et de l'amour) témoignent d'une interaction explicite entre la préciosité et La Rochefoucauld. Ce champ d'investigation, fouillé principalement par la critique allemande, mérite une continuation que nous nous proposons d'entreprendre. L'actuelle réhabilitation du roman du XVII<sup>e</sup> siècle par les ouvrages de Delphine Denis, de Chantal Morlet-Chantalat, de Myriam Maître et de Nathalie Grande<sup>49</sup> ainsi que par les rééditions actuelles des textes de Madeleine de Scudéry témoignent de plus en plus de l'importance qu'avait la littérature de salon dans le paysage littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle. L'actualité de la critique littéraire nous confirme dans notre démarche qui veut explorer les impacts de la littérature de salon sur les *Maximes* de La Rochefoucauld.

## Plan

Notre approche propose de reconstituer le parcours de lecture que faisaient les contemporains de La Rochefoucauld. Le premier élément qui se présente aux yeux des lecteurs du XVII<sup>e</sup> siècle est lié à la matérialité du texte: il s'agit du frontispice qui attire immédiatement l'attention du public dans les boutiques des libraires. Les études de Gérard Genette<sup>50</sup> et de

---

<sup>48</sup> Sellier, Philippe. "La Rochefoucauld et la préciosité", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997, repris dans son volume *Littérature et Port-Royal II*, et Sellier, Philippe. "'Se tirer du commun des femmes": la constellation précieuse", actes *L'autre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Miami, 1998.

<sup>49</sup> Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997; Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris: Champion, 2001; Morlet-Chantalat, Chantal. *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry*. Paris: Champion, 1994; Maître, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 1999; Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves*. Paris: Champion, 1999.

<sup>50</sup> Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.



l'historien du livre Henri-Jean Martin<sup>51</sup> décrivent la fonction paratextuelle du frontispice. Partant de leurs considérations qui témoignent de l'importance du frontispice comme clé de lecture d'une œuvre, nous entreprenons une étude iconographique contextuelle analysant la valeur iconographique attribuée aux éléments du frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld. Il s'agit du buste de Sénèque, du masque tenu par Amor dans la main gauche et du personnage central de la scène, Amor lui-même. Nous interrogeons l'image sur les informations potentielles qu'elle peut communiquer au lecteur avant même que celui-ci ait entrepris la lecture de l'œuvre littéraire.

Fidèle à l'approche qui resitue les *Maximes* dans le contexte de l'époque, nous étudions, dans la deuxième partie, l'irradiation de la littérature de salon sur le recueil de La Rochefoucauld. Avant de passer à l'analyse littéraire proprement dite, il est capital d'évoquer la fonction déterminante de l'espace du salon sur la création littéraire. La conversation qui envahit le salon est à la fois un élément favorisant la production littéraire et un premier lieu de réception et de critique des œuvres littéraires mondaines. Etant donné que La Rochefoucauld fréquente les salons de l'époque, nous envisageons d'abord de le resituer, lui et ses *Maximes*, dans ce contexte. Enfin, nous présentons les résultats de notre dépouillement de la littérature de salon de l'époque, afin d'y relever les traces non seulement de l'auteur des *Maximes*, mais aussi de l'œuvre elle-même.

Une fois les connexions sociolittéraires établies entre La Rochefoucauld, ses *Maximes* et l'espace du salon, nous allons nous pencher sur les textes mondains connus par les lecteurs des *Maximes* et qui peuvent, par ailleurs, avoir une fonction d'anticipation sur le recueil de La Rochefoucauld. Le roman, en l'occurrence le roman scudérien, est une création littéraire particulièrement chère aux habitués des salons. En essor dans le climat culturel et littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle, le roman défend ses propres principes esthétiques et moraux, d'ailleurs largement remis en cause par les garants de la morale et de la littérature. Nous allons étudier un des leitmotifs de la "défense du roman", celui de "faire un tableau du monde", pour comprendre l'enjeu esthétique et moral sous-jacent aux notions de "peindre", de "portrait" ou de "peinture". Ces représentations du monde préparent-elles le portrait moraliste du cœur de l'homme?

Ces interrogations nous mènent à la question du discours descriptif qui caractérise le discours moraliste. En appliquant, d'abord aux *Maximes*, puis au roman scudérien, les traits de l'écriture moraliste - décrire, dévoiler, représenter - relevés par Louis van Delft<sup>52</sup>, nous analysons le discours de ces textes si différents, afin de savoir si certains traits discursifs du roman scudérien annoncent le discours moraliste de La Rochefoucauld.

---

<sup>51</sup> Martin, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. t. II, Genève: Droz, 1969; Martin, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant*. t. II, Paris: Promodis, 1984; Martin, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles)*. Electre – Editions du Cercle de la librairie, 2000.

<sup>52</sup> van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982.

Après une analyse orientée vers le discours, nous allons aborder la question de la représentation des valeurs dans le roman scudérien et dans les *Maximes*. Pour le roman scudérien, la représentation des valeurs sera étudiée à l'exemple de l'héroïsme chanté dans les récits et à l'exemple de la raillerie exprimée dans les conversations. Cette étude sera accompagnée du souci de comprendre le pourquoi de la représentation comme célébration de l'idéologie de « Tendre ». Contrairement au roman scudérien, la représentation des valeurs dans les *Maximes* soulève de nombreuses questions. Etant donné que les *Maximes* recherchent les mobiles cachés des passions et qu'elles se fondent sur la pluralité des perspectives, le recueil de La Rochefoucauld ne travaille pas à l'élaboration d'une idéologie. Par rapport à l'édification scudérienne, quelle est, dans les *Maximes*, la fonction de la remise en question systématique des valeurs du XVII<sup>e</sup> siècle ?

L'irradiation de la littérature de salon sur les *Maximes* sera enfin abordée au moyen d'une approche thématique. La complexité des passions, en particulier celles qui sont liées à l'amour, est scrutée avec prédilection dans la littérature de salon. Les questions que les mondains se posent quant à la passion de l'amour meublent les conversations des romans scudériens, tout comme elles constituent un "genre" à part, notamment dans les "questions d'amour". Le recueil de La Rochefoucauld, qui voue un nombre important de maximes à l'amour et aux passions liées à l'amour, semble, dans certaines maximes, reprendre les questions mondaines discutées dans les romans et dans les salons. Dans cette étude, nous allons interroger de quelle façon La Rochefoucauld retravaille les *topoi* mondains dans ses *Maximes*. Parmi les qualités tendres, trois retiennent particulièrement notre attention - la douceur, la délicatesse, la bonté - que La Rochefoucauld désigne comme *vraies* ou *véritables*. Quelle place La Rochefoucauld attribue-t-il à ces qualités éminemment tendres? Comment passe-t-il de l'idéologie de l'amour à la vision de l'honnêteté?

Le troisième chapitre de cette étude se voue à la pragmatique du texte écrit<sup>53</sup>. Elle analyse la littérature de salon et les *Maximes* dans leur aptitude à répondre aux besoins du salon et donc aux besoins de la conversation. Les romans scudériens élaborent une véritable esthétique conversationnelle, développée à l'intérieur même des conversations insérées dans les romans. Dans un premier temps, nous allons évaluer l'emprise de l'esthétique conversationnelle scudérienne sur l'écriture des *Maximes* de La Rochefoucauld : l'écriture ironique dérivant de la raillerie scudérienne, l'écriture polyphonique rappelant la pluralité des points de vue, l'écriture indicielle comme transfert du rapport dialogique de la conversation et enfin le style de l'honnête homme

---

<sup>53</sup> Parmentier, Bérengère. "Entre l'écrit et l'oral", *XVII<sup>e</sup> siècle* 202, (1999): p. 136-146.

comme continuation de la fonction régulatrice de la conversation. Comment ces traits de l'esthétique conversationnelle se perpétuent-ils dans l'écriture des *Maximes* ?

Ces premières réflexions considèrent que l'écriture a une emprise sur le lecteur et qu'elles définissent la réception de l'œuvre. Dans un deuxième temps, nous allons interroger l'autodéfinition que précisément se donne le roman scudérien comme miroir du cœur, nécessaire pour le perfectionnement de l'homme. Quelle est la fonction de l'œuvre dans la quête d'un perfectionnement esthétique et moral? Nous allons étudier la question pour le roman scudérien ainsi que pour les *Maximes* de La Rochefoucauld.

Enfin, si l'œuvre peut être considérée comme un miroir tendu au cœur du lecteur, il faut s'interroger sur les différentes expériences de lecture qui peuvent naître dans le cadre du salon ainsi que dans l'intimité. Quelles attitudes ludiques, littéraires et réflexives suscite l'écriture des *Maximes* chez le lecteur? Les *Maximes* seraient-elles un moyen permettant au lecteur de faire l'introspection des mouvements de son cœur, d'atteindre une meilleure connaissance de soi, en d'autres termes, d'entreprendre les premiers pas sur le chemin conduisant à l'idéal de l'honnêteté?

Tout au long de notre démarche, nous nous appliquerons à rétablir le contexte littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle encadrant les *Maximes* de La Rochefoucauld afin d'interroger le recueil dans ses rapports avec d'autres œuvres littéraires, en partie antérieures, en partie contemporaines. Tenant compte de l'arrière-plan littéraire mondain sur lequel se dessinent les *Maximes*, nous étudierons quels éléments de la littérature de salon sont repris, comment ils sont retravaillés et réorientés dans les *Maximes* de La Rochefoucauld. Enfin, nous évaluerons l'impact de cette approche contextuelle sur la compréhension des *Maximes*.

# 1. SUR LE « SEUIL » DES *MAXIMES* : LE FRONTISPICE - UNE CLE DE LECTURE

Chacune des cinq éditions des *Maximes* parues entre 1665 et 1678 présente un « seuil<sup>54</sup> » différent aux lecteurs et lectrices de l'époque : frontispice, préface et avis au lecteur sont choisis, omis et modifiés au cours des éditions surveillées par La Rochefoucauld lui-même. Son travail sur le « seuil » des *Maximes* suscite la question à savoir comment aborder le texte de La Rochefoucauld<sup>55</sup>. En s'attardant sur le premier élément qui se présente au lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle, précisément le frontispice<sup>56</sup> ? En étudiant l'histoire d'un titre, abrégé d'abord en *Réflexions morales*, puis en *Maximes*<sup>57</sup> ? En se penchant sur la préface de La Chapelle-Bessé, composée pour la première édition de 1665, mais supprimée par la suite ? Ou, tout simplement, par la maxime 1 ? Mais alors, de quelle édition ? De la première de 1665 sur l'amour-propre ou de l'édition définitive de 1678 ?

Gérard Genette propose de tenir compte de la forme éditoriale d'un texte littéraire afin de le saisir dans sa totalité. En adoptant cette approche, l'œuvre n'est plus déchiffrée uniquement en tant que texte mental, mais est placée dans sa réalité matérielle lors de sa parution, qui est le livre. Ainsi, la lecture d'un texte comprend l'ensemble des messages qui l'encadrent matériellement. En font partie titre, sous-titre, frontispice, préface, dédicace ou épigraphe que G. Genette appelle le *paratexte*<sup>58</sup>. Il en donne la définition suivante : « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »<sup>59</sup> Dans cet ensemble hétérogène, Genette distingue, d'une part, le péri-texte qui est la totalité des éléments situés à l'intérieur du livre, d'autre part, l'épi-texte qui est le support médiatique à l'extérieur du volume (par exemple interviews ou entretiens ; à l'époque de La Rochefoucauld, l'épi-texte des *Maximes* est constitué notamment de la

---

<sup>54</sup> La notion de « seuil » d'une œuvre est introduite par Marc Fumaroli dans son article « Réflexions sur quelques frontispices gravés d'ouvrages de rhétorique et d'éloquence (1594-1641) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1975, p. 13-34 et reprise par Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Seuil, 1987 et par Martin, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)*. Electre - Editions du Cercle de la librairie, 2000.

<sup>55</sup> Nous précisons ici que nous nous référons principalement à la dernière édition des *Maximes* de 1678. L'abréviation « max. » indique la maxime citée, « MS » maxime supprimé, « MP » maxime posthume.

<sup>56</sup> Nous renvoyons à notre synthèse: Chariatte, Isabelle. « Le frontispice des *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* de La Rochefoucauld : une clé de lecture à plusieurs niveaux » RHLF 4, juillet-août 2002, p. 637-643.

<sup>57</sup> Pour les différentes analyses du titre, voir Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog: Französische Moralistik in texttypologischer Sicht*. Heidelberg: Winter, 1986; Champion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1998; Thirouin, Laurent. « Réflexions sur un titre », *Littératures classiques* 35, (1999): p. 93-108.

<sup>58</sup> Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. Sur l'approche de l'œuvre par le biais de sa matérialité, voir aussi, McKenzie, D.F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Editions du Cercle de la Librairie, 1991.

<sup>59</sup> *ibid.* p. 7.

correspondance, très riche et décisive pour la compréhension de l'œuvre). Ces éléments paratextuels ne se limitent pas à fournir de simples informations secondaires sur le texte, mais ont, au contraire, une emprise décisive sur l'accueil et sur la lecture de l'œuvre. L'entrée dans le texte passe donc par les différents éléments du paratexte qui ont chacun leur fonction distincte dans la réception de l'œuvre. Dans cette « zone indéfinie » entre le texte et le public, le public est appelé et préparé à la lecture du texte.

La première édition (1665) et l'édition définitive (1678) des *Maximes* parues du vivant de La Rochefoucauld s'ouvrent sur une suite d'éléments paratextuels décisive pour la lecture des *Maximes*. D'abord, en tête de ces deux éditions figure le frontispice<sup>60</sup>. Puis suit la page de titre qui contient, d'après la classification de G. Genette, un « titre » (*Réflexions*), un « sous-titre » introduit le plus souvent par « ou » (*ou Sentences*) et une « indication générique » (*et Maximes morales*)<sup>61</sup>. Ensuite, quelques textes introduisent l'œuvre littéraire, notamment un « Avis au lecteur » (dans lequel le libraire, en réalité La Rochefoucauld lui-même, s'adresse au lecteur; ce texte sera modifié au cours des cinq éditions) et un *Discours sur les Réflexions ou Sentences et Maximes morales* composé par La Chapelle-Bessé. Tous ces éléments furent placés sous la surveillance directe de La Rochefoucauld qui prit soin de préparer le lancement de la première édition des *Maximes* ainsi que les suivantes.

La critique n'a pas manqué d'intégrer les éléments paratextuels dans l'étude des *Maximes*. L'analyse du frontispice a toujours débouché sur le geste d'Amor arrachant un masque à Sénèque. Cette thématique du dévoilement a permis, d'une part, de placer les *Maximes* dans le courant anti-stoïcien de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, d'y voir un symbole de l'entreprise moraliste<sup>62</sup> des *Maximes*. Dans une perspective augustinienne, J. Lafond précise que la critique du stoïcisme porte sur l'entière confiance dans les forces humaines ignorant la présence du péché originel. Ceci permet de dénoncer les humanistes afin de réédifier la morale chrétienne<sup>63</sup>. H. Wentzlaff-Eggebert, de son côté, complète la critique du stoïcisme par le rapprochement de l'Amor nommé *L'Amour de la Vérité* avec l'Amour courtois. Le désir d'amour se transpose en quête de la Vérité qui s'oppose à la fausseté des apparences.<sup>64</sup> R. Hodgson reconnaît dans la thématique du

---

<sup>60</sup> La critique relève la présence du frontispice uniquement dans la première édition des *Maximes*, alors que l'édition définitive de 1678 reprend le frontispice. Voir à ce sujet: La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. Jacques Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 263.

<sup>61</sup> Cette classification de Genette permet d'attribuer une valeur précise à chaque élément du titre, qui ne semblait, à première vue, être qu'une variation du mot "Réflexions".

<sup>62</sup> Voir Lafond, Jean. "Dit et non-dit dans les *Maximes*", *L'homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*, Paris: Honoré Champion, 1996, p. 184-197.

<sup>63</sup> Voir chapitre 2 dans Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986.

<sup>64</sup> Voir Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog: Französische Moralistik in texttypologischer Sicht*. Heidelberg: Winter, 1986.

dévoilement la volonté de La Rochefoucauld de « dé-couvrir » la vérité tout en éloignant les masques qui la cachent<sup>65</sup>. Outre ces significations morales de l'image, P. Champion réfère le frontispice au titre, à l'épigraphe et aux quatre premières maximes pour y cerner l'entreprise programmatique de l'œuvre<sup>66</sup>. Selon J. Rohou, la formule du frontispice *quid vetat* annonce que la description critique de l'amour-propre et des vertus passe « parfois à l'analyse jouissive » pour « dissiper l'illusion dans la bonne humeur ».<sup>67</sup> La critique reconnaît ainsi au frontispice une valeur morale et une valeur rhétorique.

Du fait de leur discours discontinu, l'interprétation des *Maximes* comporte une ambiguïté que l'analyse des textes préfaciels peut éclaircir. Outre les quelques réflexions citées plus haut, la critique littéraire s'est penchée principalement sur les textes écrits, négligeant une analyse approfondie de l'image du frontispice. Or le frontispice est bien le premier élément paratextuel auquel le public du XVII<sup>e</sup> siècle était confronté. Une analyse approfondie du frontispice peut ainsi nous mener à une clé de lecture indispensable des *Maximes*, étant donné que « quelque intention esthétique qui s'y vienne investir de surcroît, le paratexte n'a pas pour principal enjeu de 'faire joli' autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur. »<sup>68</sup>

## 1.1. CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE DU FRONTISPICE DES *MAXIMES*

On suppose qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le frontispice résulte d'une entente entre le libraire, l'auteur et le graveur<sup>69</sup>, qui est dans notre cas Etienne Picart. Le libraire passe le contrat avec le graveur, lui procure le papier, détermine le dessin et le format qui doivent répondre aux attentes du public. Il en ressort que le libraire joue un rôle capital dans le choix et la création du frontispice<sup>70</sup> et donc que la question du libraire peut en grande partie éclaircir la question du frontispice.

---

<sup>65</sup> Voir Hodgson, Richard G. *Falsehood disguised*. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 1995.

<sup>66</sup> Voir Champion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1998, p. 31.f

<sup>67</sup> Voir p. 11 Rohou, Jean. "La Rochefoucauld, témoin d'un tournant de la condition humaine", *Littératures classiques* 35, (1999): p. 7-35.

<sup>68</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 374.

<sup>69</sup> Sur l'entente entre le libraire, l'auteur et le graveur pour préparer une publication au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Kintzinger, Marion. *Chronos und Historia*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995; Canivet, Diane. *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, 1957.

<sup>70</sup> Reed, Gervais E. *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*. Genève – Paris : Droz, 1974 ; Martin, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant*. t. II. Paris: Promodis, 1984. On sait également que les graveurs travaillaient pour les imprimeurs. Certains graveurs connus, comme François Chauveau, fréquentaient directement les poètes et les beaux esprits. On peut en déduire que dans l'exemple de Chauveau, qui connaissait La Fontaine, l'illustrateur travaillait avec l'auteur des *Fables*.

En 1664 paraît en Hollande une édition pirate des *Maximes* de La Rochefoucauld. L'auteur se voit forcé de réagir par la publication de la version originale de son texte. Le libraire que choisit alors La Rochefoucauld est Claude Barbin. Pourquoi notre auteur s'adresse-t-il précisément à ce libraire ? Au moment de la publication des *Maximes*, Claude Barbin est un libraire déjà installé qui publie depuis huit ans et qui comptera parmi « les libraires les plus chics de Paris »<sup>71</sup>. L'inventaire des textes parus entre 1656 et 1665 chez Barbin indique une tendance nette pour la littérature alors en vogue. A ce sujet, sa première publication de 1656 est significative : *Le Fantôme amoureux* de Philippe Quinault annonce la voie qu'empruntera Barbin, celle de la littérature des cercles mondains. C'est ainsi qu'en 1658 sont publiées les *Œuvres diverses* de Guez de Balzac, en 1659 paraît une traduction de *La Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso, enfin, en 1660, la première (parmi les nombreuses publications chez Barbin) des œuvres de Mlle Desjardins ainsi que *Les Précieuses ridicules* de Molière. Dans les années qui suivent, Barbin maintient cette direction. Il publie principalement ce que lisent et produisent les mondains de l'époque. Pour saisir leur goût, le libraire fréquente lui-même les salons les plus brillants, comme celui de Du Plessis-Guénégaud et de Mme de La Sablière, ou l'Hôtel de Bourgogne. Les publications de Barbin sont alors un miroir des lectures et des œuvres mondaines du moment et de celles qui seront placées, au fil des époques, parmi les œuvres classiques<sup>72</sup>. Sa boutique - située lors de la publication des *Maximes* en face de la Sainte-Chapelle, puis dans le Palais de Justice - devient même un lieu de rendez-vous des lettrés. Le nom de Barbin est ainsi étroitement associé à la vie et à la production littéraire mondaine jusqu'à en devenir le garant. Mlle de Scudéry en témoigne de façon univoque - tout en fournissant une définition négative - dans un passage de la conversation *De la raillerie*<sup>73</sup> :

On effet, on admire avec beaucoup de justice les Dialogues de Platon et de Xénophon. Mais s'ils revenaient au monde, et qu'ils publiassent des conversations, ils auraient beau y mettre tout leur esprit et toute la sagesse de leur Socrate, c'est une grande question de savoir, si elles seraient lues : et je suis du moins bien trompé, si une partie des gens ne les trouvaient fort longues et fort ennuyeuses. Tel habile homme charge ses recueils avec beaucoup de peine, de ce qu'il trouve de beau pour la vie civile, dans Plutarque, ou dans Sénèque : et néanmoins s'il trouve quelque livre où l'on représente au naturel la manière de vivre des honnêtes gens, et où l'on donne surtout aux courtisans et aux dames, c'est-à-dire, à la plus belle partie du monde, les meilleurs avis qu'elle soit capable de recevoir, à peine ouvrira-t-il le volume, il se contentera d'apprendre à la première page qu'il est imprimé chez Barbin, ou chez Courbé, pour le regarder dès lors comme un des ouvrages inutiles de notre siècle.

---

<sup>71</sup> Voir Reed, Gervais E. *Claude Barbin et Mme de Lafayette*, œuvres complètes par R. Duchêne. Paris: Editions François Bourin, 1990.

<sup>72</sup> Claude Barbin a publié tous les futurs « classiques » de l'époque sauf Corneille et Pascal.

<sup>73</sup> Scudéry, Madeleine de. *De l'air galant*, p. 328. Rappelons ici rapidement que Courbé est le libraire principal de Mlle de Scudéry, mais que Barbin publiera du même auteur les *Conversations sur divers sujets* en 1680.

Dès la première page, le livre se dévoile au public. La forme éditoriale du texte permet par le choix même du libraire de procéder à une catégorisation de l'ouvrage - dans notre cas à l'appartenance de la littérature de salon - et d'annoncer à quels lecteurs l'ouvrage est adressé. On peut en déduire qu'en choisissant Barbin pour publier ses *Maximes*, La Rochefoucauld se range lui-même parmi les mondains<sup>74</sup>. Ses fréquentations sont un témoignage de sa vie mondaine : dans sa jeunesse, on le compte parmi les hôtes de l'Hôtel de Rambouillet, il fréquente Mlle de Scudéry et est ami de Mme de Sablé, de Mme de Sévigné et bien sûr de Mme de Lafayette pour ne citer que quelques noms, par ailleurs toutes des femmes précieuses de l'époque<sup>75</sup>. Faisant partie des milieux mondains, La Rochefoucauld connaît leur goût et leurs lectures, qui seront en partie source d'inspiration pour ses *Maximes*. Son œuvre naît, entre autres, de la fréquentation des mondains et s'adresse donc à eux en premier lieu<sup>76</sup>. Le choix de Claude Barbin, libraire des honnêtes gens du XVII<sup>e</sup> siècle, lui permet ainsi d'inscrire son œuvre parmi les lectures et les lecteurs mondains.

L'impact du libraire sur les éléments paratextuels est, nous le comprenons, considérable. Ceci rappelle combien il est important de placer les éléments du paratexte, plus précisément du périphrase éditorial, dans leur contexte sociohistorique. Dans cette optique, on ne peut négliger l'étude d'un élément ultérieur du périphrase éditorial qui est sous la responsabilité directe et principale du libraire : il s'agit du format du livre. Celui-ci joue un rôle capital, car il procure à l'œuvre son statut de reconnaissance. « A l'âge classique, les 'grands formats' in-quarto étaient réservés aux œuvres sérieuses (c'est-à-dire plutôt religieuses ou philosophiques que littéraires), ou aux éditions de prestige et de consécration des œuvres littéraires. »<sup>77</sup> Ces distinctions entre les différents formats leur attribuent une « valeur paratextuelle » ; en d'autres termes, le format du livre défini par le libraire mène d'emblée à une valorisation de l'œuvre. Le format adopté pour les éditions des *Maximes* était celui de l'in-12 et correspondait à un petit livre commode, loin d'une impression de luxe. *Le Journal des Savants* du 9 mars 1665 illustre parfaitement le statut attribué à l'œuvre de La Rochefoucauld - « un livre de règles de conduite pour les honnêtes gens »<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Aucun autre moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle ne publie chez ce libraire.

<sup>75</sup> Sur les salons fréquentés par La Rochefoucauld, consulter *infra* ch. 2.1.2.

<sup>76</sup> La maxime, comme toutes les formes brèves et le discours discontinu, est également le genre apprécié et pratiqué dans le milieu mondain.

<sup>77</sup> G. Genette, *op.cit.*, p. 21. Cette hiérarchie des formats n'est pas une particularité qui prend naissance avec l'apparition du livre imprimé. Elle prend place dans les derniers siècles du livre copié à la main. Voir Chartier, Roger. "La culture de l'imprimé", *Les usages de l'imprimé*, R. Chartier, Paris: Fayard, 1987, p. 7-20, en particulier p. 8-9.

<sup>78</sup> Reed, Gervais E. *Claude Barbin*, p. 71.



## 1.2. FONCTION DU FRONTISPICE

Dès le Moyen Age, l'image est associée au texte écrit. A cette époque, les enluminures et miniatures ornent le texte et font de ces livres décorés un objet de luxe pour la classe aisée<sup>79</sup>. En outre, l'image au Moyen Age a toujours une valeur de commentaire. Alors que dans les livres médiévaux, l'image est surtout insérée à l'intérieur du texte, l'imprimerie déplace l'ornementation à l'extérieur du texte, en début de livre. Remontant aux lettrines et enluminures médiévales<sup>80</sup> et inexistante jusqu'à l'apparition de l'imprimerie, la page de titre devient désormais l'endroit privilégié de la décoration. Dans un premier temps, la décoration des informations essentielles (titre et auteur) se limite à une composition typographique artistique. Dès 1590, le frontispice devient un des moyens destinés à mettre en valeur le titre et donc aussi le livre. L'ornementation du titre, appelée titre-frontispice, adopte alors le plus souvent une forme architecturale. Le titre est placé, par exemple, sur un portique, un arc de triomphe ou un autel, sujets bien ancrés dans l'imaginaire de la Renaissance. Ce n'est qu'après les années 1635 que le titre-frontispice s'émancipe vers une représentation scénique. Le titre, qui jusqu'alors occupait la place centrale dans sa propre mise en scène, devient secondaire et se déplace vers les marges de la page ou dans un détail de la composition picturale (par exemple sur une plaque de marbre ou sur un voile). Face au titre, l'image accroît son importance jusqu'à se doubler dans une page indépendante de celle du titre. L'image se dissocie du texte et entretient une association plus lâche avec le texte<sup>81</sup>. La fonction de l'image passe d'une « solennisation » du « seuil » du livre (par l'ornementation) à un discours à part entière<sup>82</sup>. C'est le cas pour le frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld.

Dans les boutiques des libraires du XVII<sup>e</sup> siècle, les livres non reliés sont exposés ouverts à la première page qui est ornementée. Qu'il s'agisse d'une page de titre ornementée ou d'un frontispice indépendant du titre, l'ornementation attire toujours l'attention du public et des acheteurs potentiels. Dans le cas des *Maximes*, le frontispice est une image pour elle-même érigée cependant sur un résumé du titre, c'est-à-dire du premier et dernier mot – *Réflexions morales*. L'image représente un Amor ailé arrachant un masque à un buste de Sénèque<sup>83</sup>. Cette mise en scène d'Amor s'adresse directement à l'imaginaire et au discours mondains nourris de littérature

---

<sup>79</sup> Le Goff, Jacques. *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1957, p. 13.

<sup>80</sup> G. Genette, *op.cit.*, p. 373.

<sup>81</sup> Sur la culture de l'image imprimée en général, consulter Chartier, Roger. "La culture de l'imprimé", *Les usages de l'imprimé*, R. Chartier, Paris: Fayard, 1987, p. 7-20.

<sup>82</sup> Sur l'évolution du frontispice, voir surtout Kintzinger, Marion. *Chronos und Historia*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995; Martin, Henri-Jean. *op. cit.*, 2000 ; Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1994.

<sup>83</sup> Ill. 1. Consulter les illustrations dans les annexes.

romanesque : d'une part, l'amour est le sentiment qui anime les personnages des grands romans d'Honoré d'Urfé ou de Mlle de Scudéry, lus par les mondains ; d'autre part, l'amour ainsi que son analyse constituent un des sujets les plus discutés dans ces cercles et dans ces romans. L'image choisie pour le frontispice des *Maximes* flatte donc, tout d'abord, le goût et l'imaginaire des mondains.

Mais l'image est aussi un discours qui se situe parallèlement à la communication écrite. Avant d'entrer dans le livre - l'espace écrit par définition - le lecteur est confronté au pouvoir de l'image (que la publicité d'aujourd'hui illustre parfaitement). Par son emprise, l'image frappe et communique un message qui doit être déchiffré de façon univoque. « Elle se garantit contre l'ambiguïté, en faisant un large usage d'éléments préalablement codés. »<sup>84</sup> L'image fait appel à l'éducation du lecteur et à sa faculté de la « lire » de sorte qu'une relation pédagogique s'établisse entre image et lecteur. Dès cette première approche iconographique extérieure au texte même, la communication entre l'œuvre et le lecteur est établie. Ainsi, le frontispice n'est pas seulement une ornementation qui répond au goût du public, mais il est aussi porteur d'un message important qui permet de saisir le sens de l'œuvre<sup>85</sup>. L'image choisie pour pénétrer l'espace du livre illustre la pensée de l'œuvre. Le frontispice « reprend et résume, en un syntagme unique, le propos et la finalité de l'œuvre littéraire. »<sup>86</sup> Il devient « une illustration en soi résumant de façon purement iconique l'esprit de l'ouvrage »<sup>87</sup>, c'est le « miroir mystique du livre »<sup>88</sup>. Loin d'être une simple décoration, le frontispice revêt l'aspect d'un prologue littéraire<sup>89</sup>. Fumaroli le rapproche de l'art de l'exorde qui inclut, d'une part, la *captatio benevolentiae* mise en œuvre par l'esthétique de l'image et, d'autre part, « un résumé annonciateur du discours »<sup>90</sup>. Ces multiples dénominations témoignent combien la fonction du frontispice inhérente à l'œuvre excède de loin un pur divertissement et un allèchement du public. La présence d'un frontispice semble bel et bien fournir la clé indispensable à la lecture de l'œuvre.

---

<sup>84</sup> Bassy, Alain-Marie. «Le texte et l'image», *Le livre conquérant*, Henri-Jean Martin: Promodis, 1982, p. 140-171.

<sup>85</sup> Voir aussi Duportal, Jeanne. *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601-1660*. Genève: Slatkine Reprints, 1992 et l'étude de R. Chartier qui résume la fonction de l'image imprimée en ces termes: «L'image, souvent, est proposition ou protocole de lecture, suggérant au lecteur la correcte compréhension du texte, sa juste signification. (...) elle peut être constituée en un lieu de mémoire cristallisant dans une représentation unique une histoire, une propagande, un enseignement, ou bien être construite comme la figure morale, symbolique, analogique, qui livre le sens global du texte qu'une lecture discontinue et vagabonde pourrait manquer.» Chartier, Roger. «La culture de l'imprimé», *Les usages de l'imprimé*, R. Chartier, Paris: Fayard, 1987, p. 7-20 , p. 13.

<sup>86</sup> *ibid.*

<sup>87</sup> Fumaroli, Marc. *L'école du silence*, p. 337.

<sup>88</sup> Martin, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)*: Electre - Editions du Cercle de la librairie, 2000, p. 360.

<sup>89</sup> Kintzinger, Marion. *op.cit.*

<sup>90</sup> M. Fumaroli, *L'école du silence*.

### 1.3. LIRE LE FRONTISPICE DES *MAXIMES*

Notre lecture iconographique du frontispice s'attache aux trois éléments principaux de l'image, notamment le buste de Sénèque, le masque et Amor, et les place dans un corpus iconographique d'images du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup>. Cette approche contextuelle fouille la polysémie que pouvait à l'époque avoir l'image d'un buste de Sénèque, d'un masque et d'un Amor, et elle interroge leurs significations au seuil des *Maximes*. Quelle est cette clé de lecture que cache et révèle le frontispice des *Maximes* ?

#### 1.3.1. Sénèque - critique du stoïcisme et de la philosophie

La tradition iconographique du XVII<sup>e</sup> siècle favorise la représentation du buste de Sénèque et considère ce philosophe comme modèle moral<sup>92</sup> et comme symbole du discours spirituel<sup>93</sup>. Dessins, gravures et tableaux rendent hommage à Sénèque en le représentant par un buste au visage noble qui lui a été attribué en Italie en 1598 par Fulvio Orsini<sup>94</sup>. Ce buste servit de modèle aux plus grands artistes de l'époque, notamment à Rubens et à Charles Le Brun. A titre d'exemple, on peut consulter les dessins de Le Brun<sup>95</sup>, le tableau de Rubens, *Les quatre philosophes* (1614-1625)<sup>96</sup> et celui de Willem van Haecht, *The Picture Gallery of Cornelis van der Geest* (1628)<sup>97</sup>. Dans ces deux tableaux exemplaires, comme dans beaucoup d'autres du XVII<sup>e</sup> siècle, le buste de Sénèque

---

<sup>91</sup> Les ouvrages consultés pour constituer notre corpus sont: Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève: Droz, 1980 ; Martin, Henri-Jean, *Le livre conquérant*, Promodis, 1982, t.II ; Tchémertzine, Stéphane et Avenir. *Répertoire de livres à figures rares et précieux en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1991 ; Barberi, Francesco. *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*. t. II. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1969 ; Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog: Französische Moralistik in texttypologischer Sicht*. Heidelberg: Winter, 1986 ; Kintzinger, Marion. *Chronos und Historia*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995 ; Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1994 ; Canivet, Diane. *L'illustration de la poésie et du roman*, Paris: PUF, 1957 ; Martin, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)*. Electre - Editions du Cercle de la librairie, 2000 ; consultation des gravures d'Etienne Picart au département des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris, ainsi que du thème du masque et d'Amor au département iconographique du Louvre.

<sup>92</sup> Voir *Inventaire général des dessins, école française, Charles Le Brun*, éd. par Lydia Beauvais, Paris, 2000, t.II, p. 584.

<sup>93</sup> Prinz, Wolfram. "The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting", *The Art Bulletin*, (1973) : p. 410-428, en particulier voir p. 418.

<sup>94</sup> *ibid.* p. 410. L'identification de ce buste antique à Sénèque semble tout à fait arbitraire. III. 2.

<sup>95</sup> Dans *Inventaire général des dessins*, p. 584, III. 3.

<sup>96</sup> III. 4.

<sup>97</sup> III. 5.

accompagne les portraits de savants, de littéraires et d'artistes<sup>98</sup> qui se situaient clairement dans le courant néo-stoïcien fondé par Juste Lipse.

La circulation de l'image de Sénèque aboutit dans le frontispice des *Maximes* où elle devient, cependant, emblématique. Tout d'abord, les traits du visage de Sénèque, bien que clairement inspirés de la représentation traditionnelle, sont déformés. La mimique expressive est exagérée et ne correspond ni à l'idéal de l'époque classique, ni au caractère stoïcien incarné par Sénèque lui-même. En outre, la dignité du personnage est sévèrement mise en question par l'expression et le geste moqueurs de l'Amor malicieux qui le côtoie. Par conséquent, le buste perd ici sa fonction traditionnelle qui est d'honorer, et il se transforme en objet de dérision<sup>99</sup>. Cette représentation dévalorisante de Sénèque entre dans la catégorie de la caricature. Or, selon Ph. Hamon, la caricature est un discours moral et ironique qui dénonce la duplicité de la société (ici du stoïcisme) où l'être ne correspond jamais avec le paraître. Et effectivement, Sénèque a souvent été mis en cause pour la divergence entre sa philosophie austère et sa vie luxueuse. Dans le frontispice, Sénèque et le stoïcisme, qui font entièrement et uniquement confiance aux forces humaines, sont dévalorisés par la présence de l'ironie.

Cette attitude critique face au stoïcisme et au néo-stoïcisme est parfaitement illustrée dans l'œuvre de La Rochefoucauld<sup>100</sup>. Nous venons de le voir, le dialogue est instauré d'emblée, dans le frontispice, par cette représentation caricaturale de Sénèque, le philosophe stoïcien par excellence. La dernière maxime conclut le recueil de La Rochefoucauld sur une critique implicite de l'attitude stoïcienne face à la mort. La grandeur morale de Sénèque se suicidant est condamnée et définie comme fausseté:

Après avoir parlé de la fausseté de tant de vertus apparentes, il est raisonnable de dire quelque chose de **la fausseté du mépris de la mort**.<sup>101</sup>

Le message iconographique du frontispice ainsi que la maxime conclusive encadrent l'œuvre de La Rochefoucauld en lui conférant une signification anti-stoïcienne. Plusieurs maximes témoignent d'une remise en question profonde des valeurs et des vertus stoïciennes en général,

---

<sup>98</sup> Voir Vlieghe, Hans. *Flemish art and architecture*. Hong Kong: Ehrhardt by Best-set, 1998, p. 166.

<sup>99</sup> Sur la caricature comme discours ironique, consulter Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996, p. 75 ss.

<sup>100</sup> A cet égard, consulter Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986 ; La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. Jean Rohou, coll. *Le Livre de Poche*. Paris: Librairie Générale Française, 1991 ; Jaouën, Françoise. *De l'art de plaire en petits morceaux. Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère*. Saint-Denis: PUV, 1996 ; Campion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1998 et Kruse, Margot. "Die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts", *Beiträge zur französischen Moralistik*. Berlin – New York, Walter von Gruyter, 2003.

<sup>101</sup> Max. 504. Nous soulignons l'expression faisant allusion au stoïcisme.

comme de la constance<sup>102</sup>, de la maîtrise de soi et surtout du mépris de la mort. La mort de Sénèque qui résume de façon exemplaire l'attitude stoïcienne et à laquelle La Rochefoucauld fait allusion dans la maxime 21, est dénoncée. La Rochefoucauld tient à cette intention un discours implicite, mais son message est univoque :

Ceux qu'on condamne au supplice affectent quelquefois une constance et un mépris de la mort qui n'est en effet que la crainte de l'envisager. De sorte qu'on peut dire que cette constance et ce mépris sont à leur esprit ce que le bandeau est à leurs yeux.<sup>103</sup>

Le grand thème de la mort de Sénèque est transposé ici dans la mort symbolique du stoïcisme. L'attitude de La Rochefoucauld correspond au déclin du stoïcisme que l'on observe dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette prise de distance par rapport au stoïcisme se prolonge, cependant, dans le refus général de La Rochefoucauld face à tout courant philosophique. La critique de Sénèque et du stoïcisme dans la maxime 21 s'étend, dans la maxime 22, à l'ensemble de la philosophie. La Rochefoucauld doute d'elle en tant que voie salutaire pour l'être humain.

La philosophie triomphe aisément des maux passés et des maux à venir. Mais les maux présents triomphent d'elle.<sup>104</sup>

La philosophie fondée sur l'esprit et le raisonnement apporte des solutions uniquement dans l'espace abstrait du passé ou de l'avenir. Les questions existentielles du présent ne peuvent être résolues par cette voie. Au contraire, dans le présent, la philosophie échoue. On en déduit que, selon La Rochefoucauld, l'être humain ne se réduit pas uniquement à son identité d'être raisonnable, mais, au contraire, comprend aussi la part qui est entraînée par les forces du cœur<sup>105</sup> et qui est tourmentée par ses passions. Le visage de Sénèque sur le frontispice exprime, de façon exemplaire, les tourments de l'être humain. Le frontispice transforme Sénèque, le représentant du stoïcisme, en symbole de la souffrance humaine.

---

<sup>102</sup> Par exemple, la max. 20 : "La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le cœur." Aussi max. 2 ; 420 ; 504. Les autres maximes parlant de la constance s'articulent toutes autour de l'amour, tout en relevant l'illusion de cette soi-disante vertu. (voir max. 175 et 176).

<sup>103</sup> Max. 21. Voir aussi les maximes 46; 54; 504; MS 21 et MP 3.

<sup>104</sup> Max. 22 et lettre de La Rochefoucauld à Jacques Esprit, 24 octobre 1659 (?), p. 541-543 éd. Truchet, Garnier, 1999.

<sup>105</sup> Voir les maximes suivantes: "L'esprit est toujours la dupe du cœur." (max. 102); "Tous ceux qui connaissent leur esprit ne connaissent pas leur cœur." (max. 103); "L'esprit ne saurait jouer longtemps le personnage du cœur." (max. 108).

### 1.3.2. Le masque

Le geste d'Amor arrachant un masque à Sénèque symbolise le thème moraliste relevé habituellement<sup>106</sup>. Cette attitude est bien celle de La Rochefoucauld qui, dans son « portrait du cœur », fait tomber les masques: il dévoile le jeu de l'amour-propre qui s'exprime par des comportements hypocrites. Il met à nu les mécanismes qui dominent le cœur et l'esprit de l'homme. Cette entreprise moraliste, annoncée par le geste d'Amor dans le frontispice, est prolongée dans l'épigraphe, autre élément du paratexte :

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

Le thème du masque est récupéré dans la métaphore du déguisement provenant du registre théâtral. L'expression *vices déguisés* ouvre le texte sur la note du jeu hypocrite et se poursuit dans la maxime 2:

L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs.

Le mot *flatteur* transpose la notion de déguisement dans le jeu social du paraître. L'entrée dans les *Maximes* se construit clairement autour du thème du masque et du dévoilement dans une perspective morale<sup>107</sup>. Le masque devient un symbole du mensonge.

Dès la Renaissance, la connotation morale du masque apparaît<sup>108</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle se retrouve dans de nombreux frontispices. Qu'il s'agisse d'un frontispice ouvrant un traité de morale ou d'éloquence, une traduction d'Épictète ou des livres d'histoire allemands, le masque se situe toujours à l'opposé de la Vérité religieuse, philosophique, morale ou historique. Le masque symbolise ce qui obstrue la connaissance, ce qui éloigne de la lumière. Ainsi, dans le frontispice de la traduction du *Manuel d'Épictète* par Cocquelin (1688)<sup>109</sup>, le masque est soulevé par un ange afin que l'auteur puisse absorber les rayons de la divine connaissance provenant du Saint-Esprit. Alors que le frontispice de la traduction de Cocquelin se situe dans un esprit chrétien, celui de Jacques

---

<sup>106</sup> Voir Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*; Hodgson, Richard G. *Falsehood disguised*. West Lafayette; Lafond, Jean. "Dit et non-dit dans les *Maximes*", *L'homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*, Paris: Honoré Champion, 1996, p. 184-197.

<sup>107</sup> Campion y reconnaît même le programme des *Maximes*. Voir Campion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*, p. 36.

<sup>108</sup> Représenter le faux par le biais d'un masque est une image qui apparaît à la Renaissance. Voir l'étude très complète de Leuschner, Eckhard. *Persona, Larva, Maske*. Tübingen: Peter Lang, 1997. Le masque comme symbole du faux, des illusions et des apparences creuses, est également confirmé par l'iconographie. Voir à ce propos Henkel, Arthur et Schöne, Albrecht. *Emblemata*. Stuttgart : J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 376, p. 454, p. 1014, p. 1280, p. 1318-1320.

<sup>109</sup> III. 6.

Esprit, choisi pour le traité de morale *De la fausseté des vertus humaines* (1677)<sup>110</sup>, recourt à une représentation allégorique de la Vérité. Celle-ci entraîne un jeune homme, peut-être l'auteur, loin de Sénèque qui cache son visage derrière un masque. Relevons que bien qu'Epictète soit un philosophe stoïcien, Cocquelin choisit un frontispice de thématique chrétienne (peut-être pour annoncer les *Réflexions tirées de la Morale de l'Évangile* qui suivent le manuel d'Epictète). Inversement, J. Esprit dénonce dans son traité les vertus païennes pour louer les vertus chrétiennes, mais le frontispice a recours à une représentation allégorique et mythologique de la Vérité sans spécification proprement chrétienne. Les livres d'histoire allemands du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup> font également appel au masque et à sa signification morale : l'allégorie de la Vérité tient soit un masque dans la main - symbolisant le triomphe de la Vérité sur le mensonge - soit un soleil - symbole de la lumière de la Vérité. Les frontispices de ces ouvrages historiques indiquent ainsi une perspective de lecture univoque : l'Histoire n'est pas invention ou œuvre humaine, mais au contraire l'Histoire s'est faite Vérité. Ce thème du masque obstruant la lumière de la Vérité est également repris dans le frontispice du traité d'éloquence d'A. Mascardi, *Romanae dissertationes* (1636)<sup>112</sup>. Cette fois-ci, la fonction du masque est représentée par un voile qui est source d'illusion.

Dans ces exemples, le masque - en tant que symbole du faux et du mensonge - est utilisé dans des œuvres de type philosophique, moral, historique ou rhétorique ; œuvres qui toutes prétendent représenter la Vérité ou du moins y aspirer d'une façon ou d'une autre. Ces disciplines à la fois se présentent comme garantes de la Vérité et permettent également d'y accéder. Les frontispices annoncent un univers fait de clair et d'obscur, un univers moral où l'on aspire sincèrement au vrai et où l'on dénonce catégoriquement le faux.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'image du masque peut aussi avoir une valeur symbolique différente de celle du mensonge et du faux. Dans les frontispices d'œuvres littéraires, le masque prend une signification poétique. Le frontispice du *Virgile travesty* de Scarron (1648-52)<sup>113</sup> représente un poète (Scarron avec son œuvre) agenouillé devant Apollon qui le couronne. Derrière le poète se trouve une muse tenant un masque souriant dans sa main. Cette représentation se rattache à la tradition qui remonte à l'Antiquité et qui représente les muses des genres dramatiques de la comédie et de la tragédie - Thalie et Melpomène - par des masques. Dans le frontispice du *Virgile travesty*, le masque ne s'oppose donc pas à la Vérité, mais est symbole de l'imitation littéraire, dans

---

<sup>110</sup> III. 7.

<sup>111</sup> III. 8, 9, 10.

<sup>112</sup> III. 11.

<sup>113</sup> III. 12.

ce cas de la parodie. Le poème de Scarron repose en effet sur un original latin et consiste en la parodie d'un groupe noble élevé:

“Pour décrire le passage du latin au français, les traducteurs des ‘belles infidèles’ employaient la métaphore du changement d’habit’; il était donc naturel que la parodie prît le nom de ‘travestissement’.”<sup>114</sup> - ce qui explique dans le titre l’adjectif *travesty*. Le masque en tant que métonymie du déguisement, et donc de la parodie, n’a pas de valeur morale, mais est symbole d’un genre littéraire. Le symbole du masque permet de prendre conscience du genre parodique adopté et suggère que d’autres masques, genres littéraires, peuvent être choisis pour une œuvre littéraire.

Le frontispice de l’édition des œuvres d’Horace de 1642<sup>115</sup> attribue une signification identique au masque. Le dessin de Nicolas Poussin, gravé par Claude Mellan, représente une muse qui porte un masque de satyre pour le visage du poète Horace couronné par un Amor. Les éléments du masque, du laurier et de la couronne ont ici la même valeur poétique que dans le frontispice du *Virgile travesty*: le poète couronné ainsi que la présence du masque annoncent un genre littéraire spécifique: la satire. Ce genre est suggéré par le masque d’un satyre. Jusqu’au XVII<sup>e</sup> siècle, la notion de satire était identifiée avec celle de la divinité mythologique satyre ce qui est représenté de façon perspicace dans ce magnifique dessin de Poussin. Le XVII<sup>e</sup> siècle retient donc parmi tous les genres adoptés par Horace principalement le genre satirique des *Sermones*. Par ailleurs, en mettant un masque sur le visage du poète lui-même, ce dessin évoque également la distinction entre l’homme et le poète. On reconnaît ainsi à Horace une identité poétique, celle d’un satirique. Le masque est donc non seulement symbole d’un genre littéraire (parodie dans le cas de Scarron et satire dans le cas d’Horace), mais aussi symbole de la fonction du poète.

Outre ces conclusions tirées du matériau iconographique, rappelons que le masque était spécialement en vogue dans les fêtes du XVII<sup>e</sup> siècle. Dès le Moyen Âge, le masque apparaît dans les fêtes et le carnaval en tant que symbole des joies éphémères et des plaisirs sensuels<sup>116</sup>. Les bals masqués de la cour de Louis XIV célèbrent, certes, la joie du monarque, mais, suggèrent d’une façon symbolique, également la présence indispensable du masque et du jeu social à la cour. Les règles de comportement codifiées, voire exacerbées, dans ce milieu, sont condition de survie. La cour du Roi Soleil s’incline devant son monarque et gravite autour de lui à l’image des étoiles autour du soleil. Les lois de la cour sont inébranlables. Le plus petit écart de comportement a des

---

<sup>114</sup> Emmanuel Bury, “Virgile travesty”, dans *Dictionnaire des œuvres littéraires de la langue française*, éd. J.-P. de Beaumarchais et D. Couty, Paris : Bordas, 1994, t. IV, p. 2046-2047.

<sup>115</sup> Ill. 13.

<sup>116</sup> Voir E. Leuschner, *op. cit.*, p. 221 ss.



répercussions perceptibles<sup>117</sup>. L'existence à la cour est définie par le masque social. Cependant, la recherche constante de transparence et de Vérité écartant masques et illusions est bien la tendance esthétique et morale qui sous-tend l'époque classique. Une tension et un jeu constant entre déguisement et Vérité anime tous les domaines de ce siècle.

Le frontispice des *Maximes* de La Rochefoucauld se situe au confluent de toutes ces réflexions. La première fonction morale du masque se résume à être symbole du faux et antagonisme du vrai. Cette opposition est représentée par deux éléments dans le frontispice : premièrement, par le masque qui peut être symbole du faux et deuxièmement par l'inscription placée sous le personnage Amor *L'Amour de la Vérité* qui est une référence univoque à la notion de Vérité. Le masque arraché à Sénèque dénonce clairement la fausseté des vertus stoïciennes qui cachaient le visage en réalité tourmenté et l'être affligé de Sénèque. Le masque déguise donc la Vérité. L'inscription *L'Amour de la Vérité* attribue à Amor l'entreprise moraliste qui veut pénétrer la surface afin de découvrir le fond de l'être humain. La quête de la Vérité se manifeste par la force qui démasque et qui met en lumière les mécanismes cachés. Cette première fonction du masque est celle que nous avons rencontrée dans les œuvres non-littéraires.

La seconde fonction du masque fait référence à un genre littéraire et est également suggérée par le masque du frontispice des *Maximes*. Dans cette représentation, le masque est simplement tenu par Amor dans sa main gauche sans que le geste de l'avoir arraché précédemment à Sénèque soit suggéré explicitement. Sommes-nous sûrs qu'Amor le lui a vraiment arraché? Amor ne fait peut-être que pointer de sa main droite vers le visage affligé de Sénèque, de sorte que le masque ne serait pas forcément symbole de fausses apparences, mais d'autre chose. Dans ce cas, le masque de ce frontispice peut se rattacher à celui de Scarron et des œuvres d'Horace : le masque symbolise la présence d'un registre littéraire ou du moyen rhétorique adopté. Cette hypothèse peut être confirmée par le fait qu'Amor tient une couronne de laurier dans la même main que le masque. Dans les deux frontispices de Scarron et d'Horace, la couronne de laurier et le masque sont les deux seuls attributs en relation avec le poète. Peut-être est-ce la couronne de Sénèque qu'Amor lui a enlevée avec son masque, mais peut-être est-ce celle qui est attribuée à l'écrivain de l'œuvre, en l'occurrence à La Rochefoucauld ? Le masque devient alors de façon univoque symbole d'un moyen rhétorique, ici celui des *Maximes*, qui est l'écriture ironique<sup>118</sup>.

Quatre indices du frontispice permettent de voir le masque comme symbole de l'écriture ironique. Le premier indice est représenté par le masque lui-même. Celui-ci dessine un sourire

---

<sup>117</sup> Rappelons les épisodes de tabouret à la cour dont la femme de La Rochefoucauld fut elle-même victime.

<sup>118</sup> Sur la fonction de l'écriture ironique dans les *Maximes*, lire *infra* ch. 3.1.1.

malicieux<sup>119</sup> qui annonce l'attitude de l'ironie<sup>120</sup> présente dans les *Maximes*. Ensuite, le masque doit être mis en relation avec Amor qui le tient. Le visage souriant, mais moqueur d'Amor fait allusion au mode plaisant des jeux d'esprit de La Rochefoucauld<sup>121</sup>. D'ailleurs, Amor, par son regard dirigé vers le lecteur, rend celui-ci complice de son attitude ironique. Puis, la représentation caricaturale de Sénèque par rapport à sa représentation traditionnelle annonce le discours moral et ironique de La Rochefoucauld<sup>122</sup>. Enfin, la proximité du masque et du socle, sur lequel se trouve le buste de Sénèque, permet de rapprocher l'inscription du socle avec le masque. L'inscription *quid vetat* est un extrait des *Satires* d'Horace (I, 1, v. 24-25) qui justement indiquent à quel moyen recourir pour exprimer la Vérité : au rire - *ridentem dicere verum/quid vetat*<sup>123</sup>. Dans les *Satires* d'Horace, c'est précisément ce passage qui indique le programme de l'œuvre. Cette citation d'Horace<sup>124</sup> placée discrètement en tête des *Maximes* sert de « programme poétique » également à La Rochefoucauld : dire la Vérité et la dire de façon plaisante. Mais à quoi La Rochefoucauld donne-t-il plus d'importance : au fait de dire la Vérité ou au fait de recourir à un mode plaisant ? La prépondérance d'éléments insinuant l'ironie permet de souligner l'importance capitale de l'art de plaire des *Maximes*, dont le discours choisi est celui de l'ironie et de l'enjouement<sup>125</sup>. D'ailleurs, le geste

<sup>119</sup> Nous corrigeons ici une première lecture du masque dans notre article "Du vrai amant au vrai honnête homme" (1999). Due à une mauvaise reproduction, nous avons attribué des traits stoïques au visage du masque (note 24, p. 96), alors que le sourire malicieux est évident.

<sup>120</sup> Le sourire est un des signes de l'ironie comme en témoigne V. Jankélévitch: "car l'Ironie, comme le Charme, obtient ce sourire d'intelligence et d'amitié qui signifie la conversion de l'égoïste imbécile à la bienveillance", Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979, p. 65. A propos des effets de l'ironie sur le lecteur, voir *infra* au ch. 3.3.

<sup>121</sup> Voir notre analyse détaillée ch. 3.1.1.1.

<sup>122</sup> Le visage est le lieu qui peut exprimer l'ironie sous un triple aspect : d'abord, chez l'ironisant, qui émet des signaux destinés à être remarqués du public (ici le regard oblique d'Amor), ensuite chez l'ironisé par la caricature qui le défigure (le visage du buste de Sénèque), enfin, chez le complice de l'ironisant qui, par son sourire, prouve en retour à l'ironisant que son message a été reçu correctement comme ironique (ici le lecteur). Le recours à cette image chargée d'éléments ironiques annonce le registre du texte littéraire qui, cependant, se communique uniquement par l'écriture. L'image devient le prélude visuel du registre des *Maximes*. Dans celles-ci, c'est le texte littéraire qui doit utiliser les registres nécessaires pour signaler l'ironie. (Voir aussi ch. 3.1.) Sur le visage comme lieu possible de l'ironie, consulter Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996, p. 79.

<sup>123</sup> Nous soulignons ici le rire, puisque les vers d'Horace disent : "Qu'est-ce qui interdit de dire la vérité en riant?" (notre traduction).

<sup>124</sup> Sur la satire horatienne et sa tradition, voir les travaux de Pascal Debailly. Alors qu'au Moyen Âge, Horace était considéré comme maître de la morale et aujourd'hui avant tout comme poète lyrique, le XVII<sup>e</sup> siècle avait une autre image de lui. (Voir Kytzler, Bernard. *Horaz: Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1996). D'après Jean Marmier (*Horace en France, au dix-septième siècle*. Paris: PUF, 1962), Horace, peu lu par les savants de cette époque, compte, néanmoins comme maître de l'honnêteté. Il a légué aux honnêtes gens un goût pour la retraite, un détachement des affaires publiques et un dédain du vulgaire recherchés et appréciés par la vie mondaine. Par ailleurs, précisément cette formule *ridentem dicere verum quid vetat* est largement citée au XVII<sup>e</sup> siècle à tel point qu'elle suscite une réaction de refus chez l'abbé de Villiers. Il la considère contraire à la charité chrétienne. "Si l'on me demandait [...] ce qui empêche de dire la vérité en riant, je répondrais qu'il y a peu de vérités qu'il soit permis de dire de la sorte, et qu'il y a encore moins de gens qui doivent user de cette permission." *Réflexions sur les défauts d'autrui*, p. 147, cité d'après Bertrand, Dominique. "Rire et satire, p. 140. La référence à Horace dans le frontispice est, d'une part, un clin d'œil de La Rochefoucauld au lecteur mondain et, d'autre part, une prise de position face à la charité chrétienne. La portée augustiniennne dans le frontispice est largement atténuée par la présence récurrente de l'ironie.

<sup>125</sup> La fonction poétique du masque annonçant l'ironie et la gaieté se rapproche également de la notion de satire qui est d'"instruire en touchant par amusement", d'étonner de façon à ce que "l'agréable raillerie l'emporte sur les sujets traités

d'Amor (deux doigts pointés vers Sénèque) est connu depuis l'Antiquité comme geste du discours<sup>126</sup>. Le discours philosophique de Sénèque est ainsi clairement miné en faveur du discours ironique annoncé par Amor ainsi que par la citation d'Horace et présent dans les *Maximes*<sup>127</sup>. Par quatre fois, le rire ou le sourire sont indiqués et signalent le style de La Rochefoucauld en tant qu'il est axé sur la pointe et la surprise. Le masque de l'ironie permet, enfin, à l'auteur de se créer un espace de liberté qui lui ouvre la possibilité de démasquer et de dénoncer la fausseté de l'être humain.

La troisième fonction du masque explicitée plus haut, c'est-à-dire celle du jeu social, du monde comme théâtre, est également évoquée dans le frontispice. Dans ce cas, le masque symbolise la tension entre l'être et le paraître. D'une part, les apparences superficielles et hypocrites sont dénoncées par La Rochefoucauld ; d'autre part, l'honnête homme doit maîtriser et exprimer de façon authentique un art de paraître et un art de plaire. Ainsi, le masque du frontispice fait allusion à La Rochefoucauld, théoricien de l'honnêteté, qui se penche sur le comportement social de l'être humain. Le masque en tant que symbole du jeu social a deux fonctions : dénoncer les contraintes sociales qui éloignent l'être humain de sa véritable identité et témoigner de la nécessité d'un masque social pour la vie collective des salons et de la cour au XVII<sup>e</sup> siècle. Transposé dans le langage iconographique du frontispice, ceci pourrait se résumer à définir le masque en tant que double : le masque moral est enlevé afin que la vérité soit « dé-couverte », alors que le masque social doit être revêtu afin que le jeu social soit maîtrisé. Sans toutefois suivre les conclusions de Starobinski concernant la fonction substitutive de l'esthétique sur l'éthique<sup>128</sup>, nous relevons la

---

et l'intention morale." (Voir Zuber, Roger. "Satire", *Encyclopedia universalis*, p. 691-692). Citons à ce propos un extrait du *Dialogue des Morts* de Fénelon qui décrit la satire d'Horace. Virgile s'adresse à Horace: "Vos satires sont simples, naïves, courtes, pleines de sel, on y trouve une profonde connaissance de l'homme, une philosophie très sérieuse, avec un tour plaisant qui redresse les mœurs des hommes et qui les instruits en se jouant." (Fénelon. *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1983, p. 424.) Les traits relatifs à la forme et au contenu peuvent être apparentés au style de la maxime de La Rochefoucauld, mais l'intention didactique de La Rochefoucauld n'est pas explicite. Une analyse de la dimension rhétorique des *Maximes* confère à l'œuvre une nouvelle portée axée sur l'interaction avec le lecteur, négligée jusqu'à présent par la critique (voir ch. 3.3.). Emmanuel Bury (Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête*) confirme le rapprochement entre la tradition satirique (surtout d'Horace) et les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle qui se manifeste, par ailleurs, dans la description des vices et dans l'élaboration d'un modèle de civilité fondé sur le juste milieu.

<sup>126</sup> Voir Prinz, Wolfram. *Die Storia oder die Kunst des Erzählens*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000, p. 515-518.

<sup>127</sup> L'opposition de Sénèque et d'Horace habite, d'ailleurs, l'esprit mondain. Nous renvoyons à une citation de la préface de Montpensier: "N'est-il pas vray qu'Horace s'est depeint, & qu'il a autant fait de Satires contre luy mesme que contre les autres." Parmi Montaigne et Scarron, Horace est ici mis en valeur pour la peinture fidèle qu'il brosse de lui-même. Par contre, Sénèque est dénoncé pour l'hypocrisie de ses discours et de sa philosophie: "[Sénèque] il s'esleue au dessus de la condition humaine, & nous veut persuader adrettement qu'il n'est point sujet aux passions, il nous debite vne morale qu'il est impossible de reduire en pratique, & ce precepteur de Neron montre dans ses escrits vn mepris estrange pour les richesses cependant qu'il amasse Tresor sur Tresor, & qu'il possède des maisons superbes aux Champs & à la Ville."

<sup>128</sup> Starobinski, Jean. "La Rochefoucauld et les morales substitutives", *La N.R.F.* (1966): p. 16-34 et p. 211-229.

présence d'une tension entre être et paraître, suggérée par la présence même du masque. L'honnête homme de La Rochefoucauld est appelé à y veiller afin de l'atténuer.

Pour le frontispice des *Maximes*, ces trois interprétations du masque sont valables en ce qu'elles illustrent les trois dimensions de l'œuvre - morale, rhétorique et sociale. Pour ce qui touche à la dimension morale des *Maximes*, le masque dans le frontispice symbolise l'obstacle dans la quête de la Vérité et exprime, en même temps, la volonté moraliste de soulever le masque, de démasquer, d'aller au-delà des apparences. Cette constante recherche de La Rochefoucauld symbolisée par le masque dans le frontispice se verbalise ensuite dans l'épigraphe des *Maximes* :

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

La maxime 1 qui suit l'épigraphe enchaîne sur l'entreprise dévoilante :

Ce que nous prenons pour des vertus n'est le plus souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts, [...].

L'entendement ne peut avoir une image correcte de ce qu'il perçoit et c'est pourquoi La Rochefoucauld propose, dans un premier temps, de nouvelles définitions dénonçant les illusions de l'être humain (« vertus ») et décrivant la réalité des choses (« n'est ... que »). Le désir de décrire la Vérité est la force qui fait tomber les masques tout au long des *Maximes*.

La deuxième interprétation du masque lui attribue une valeur littéraire et mène à la dimension rhétorique des *Maximes*. Le masque symbolise le registre adopté qui est ici l'ironie et témoigne de l'écriture de La Rochefoucauld – subtile et détachée – décrivant les faiblesses humaines. Fidèle au goût de l'époque, cet enjouement constant et proche de la raillerie suscite un sourire chez le lecteur :

Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits : tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu.<sup>129</sup>

Si on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié.<sup>130</sup>

Quoique les hommes se flattent de leurs grandes actions, elles ne sont pas souvent les effets d'un grand dessein, mais des effets du hasard.<sup>131</sup>

Dans ces exemples, le ton enjoué de La Rochefoucauld résulte du gouffre entre le désir et la réalité, un gouffre qui est marqué d'oppositions et d'illusions. La discordance entre les termes juxtaposés et mis en équivalence provoque ici le sourire ironique. D'ailleurs, l'attention que La

---

<sup>129</sup> Max. 76.

<sup>130</sup> Max. 72.

<sup>131</sup> Max. 57.

Rochefoucauld voue à son style est également explicitée dans les *Maximes*. Lorsque l'auteur s'exprime sur l'éloquence, il décrit en quelque sorte l'esthétique de sa propre œuvre :

Comme c'est le caractère des grands esprits de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses, les petits esprits au contraire ont le don de beaucoup parler, et de ne rien dire.<sup>132</sup>

La véritable éloquence consiste à dire tout ce qu'il faut, et à ne dire que ce qu'il faut.<sup>133</sup>

Le style des *Maximes* est justement caractérisé par la brièveté des propos qui mènent à la pointe et à la surprise. Ces traits de style font de ce moraliste non seulement un grand penseur, mais aussi un grand écrivain. Le masque du frontispice comme symbole d'une pareille orientation rhétorique place les *Maximes* dans le panthéon des œuvres littéraires.

Enfin, la dimension sociale représentée par le symbole du masque sous-tend également toute l'œuvre de La Rochefoucauld. Notre moraliste se penche sur l'homme et son comportement dans un milieu social déterminé. Les observations de La Rochefoucauld portent sur la discordance entre l'être et le paraître, d'où l'ironie comme attitude, et en même temps sur la nécessité du jeu social, questions déjà étudiées dans les traités de civilité italiens et retravaillées dans toute la culture mondaine du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans toutes les professions chacun affecte une mine et un extérieur pour paraître ce qu'il veut qu'on le croie. Ainsi on peut dire que le monde n'est composé que de mines.<sup>134</sup>

Pour s'établir dans le monde, on fait tout ce que l'on peut pour y paraître établi.<sup>135</sup>

Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes.<sup>136</sup>

Ces maximes illustrent la nécessité du jeu social qui est fondé sur le paraître et qui demande que l'on porte un masque (« mine », « extérieur », « déguiser », « paraître »). La prépondérance du paraître sur l'être s'exprime à nouveau par des métaphores provenant du champ sémantique du théâtre. Cependant, le paraître requis en société peut également se transformer en danger, en d'autres termes, les apparences superficielles peuvent dominer l'être humain à tel point qu'il y perd son identité (max. 119). Il s'agit donc d'établir un juste équilibre entre l'être et le paraître. Afin de compléter cette brève analyse, citons ici encore la fable *Le Renard et le buste* de La Fontaine (IV, 14) qui, lui aussi, a recours à la notion de « mine » pour dénoncer les apparences hypocrites. Tout comme La Rochefoucauld, La Fontaine les rapproche du monde du théâtre, lorsqu'il dit au vers 1 :

---

<sup>132</sup> Max. 142.

<sup>133</sup> Max. 250.

<sup>134</sup> Max. 256.

<sup>135</sup> Max. 56.

<sup>136</sup> Max. 119.

Les grands, pour la plupart, sont masques de théâtre.

Le fabuliste est encore plus explicite que notre auteur de maximes. Au cours de cette fable, La Fontaine travaille la notion du paraître jusqu'à assimiler, dans la chute, le masque au buste :

Combien de grands seigneurs sont **bustes** en ce point!

Dans ce cas, le buste exprime une apparence creuse et enflée dans une consistance artificielle où l'art est sans vérité et le paraître social sans authenticité. La notion de buste s'intègre ainsi dans les métaphores du paraître, ce qui est tout à fait intéressant pour notre analyse du frontispice des *Maximes*. Il en résulte que le buste de Sénèque représenté dans le frontispice peut également faire allusion au paraître superficiel et faux, surtout que le visage de Sénèque est déformé. Outre une attitude critique face à Sénèque et au néostoïcisme, le frontispice annonce également le regard moraliste. Dans les *Maximes*, l'amour de la Vérité conduit le moraliste afin qu'il puisse pénétrer le voile des apparences ; dans cette fable, le renard, contrairement à l'âne, prend l'attitude moraliste :

à fond les examine, / les tourne de tout sens.

Le renard reconnaît non seulement la fausseté des apparences, mais, par ailleurs, les démasque :

d'un mot : 'Belle tête, dit-il ; mais de cervelle point.'

Les parallélismes avec les *Maximes* sont frappants : perspective moraliste et forme brève plaisante. La Fontaine, tout comme La Rochefoucauld, poursuivent l'entreprise moraliste de démasquer les apparences creuses par la forme enjouée, que ce soit dans l'esthétique plaisante de la fable ou dans le dénuement de l'imaginaire des *Maximes*. Le trait d'esprit – qu'il soit intégré dans la chute de la fable ou qu'il constitue une maxime entière – habille le regard critique du moraliste qui, tout en dénonçant la fausseté des apparences, déclenche un mouvement vers l'intériorité.

### **1.3.3. Amor – de l'amour à l'Amour de la Vérité**

L'Amor représenté sur le frontispice est en quelque sorte le personnage central de la scène. Il est le seul visage à avoir un corps et à agir. A côté de Sénèque, seulement présent sous l'apparence d'un buste, Amor, bien qu'issu de la mythologie, est représenté comme un personnage vivant et joue l'action principale : il pointe ses doigts vers Sénèque, tient un masque, une couronne

de laurier ainsi qu'un rouleau de papier dans sa main gauche, sourit de façon malicieuse vers le spectateur et pose son pied gauche sur deux livres. Cette mise en scène d'Amor le place dans la tradition des êtres célestes et ailés - *putti*, Amor et angelots - qui décoraient les tableaux surtout à la Renaissance.

Suite de Vénus, les *putti* ont normalement la fonction de peupler l'éther et d'imprégner l'ambiance d'amour et de douceur. Dans l'*Inspiration du poète* de Nicolas Poussin<sup>137</sup>, cependant, les *putti* assistent Apollon et la Muse en apportant des couronnes de laurier destinées au poète inspiré. De la simple fonction décorative, les *putti* passent à la fonction de mise en évidence, de renforcement de la scène<sup>138</sup>. Dans le dessin déjà mentionné de Poussin, qui a servi de frontispice aux œuvres d'Horace, un angelot qui est ici Amor avec son arc et ses flèches couronne le poète<sup>139</sup>. Que ce soit une spécificité de Poussin ou un *topos*, les *putti* ou Amor couronnent à plusieurs reprises les poètes. On les rattache donc clairement à l'inspiration poétique<sup>140</sup>. Dans ces représentations, les *putti* sont mis en scène avec l'attribut d'Apollon par excellence, la couronne de laurier, tout en assistant directement ou indirectement ce dieu de l'inspiration artistique. Les *putti* passent de la suite de Vénus à « celle d'Apollon »<sup>141</sup>.

Certaines représentations d'Amor lui attribuent aussi son rôle classique d'allégorie de l'amour. Dans le frontispice gravé par François Chauveau pour l'*Almahide, ou l'esclave reine* de Madeleine de Scudéry (suite de la première partie, tome III, 1660)<sup>142</sup>, une femme est représentée seule avec Amor qui essaie de lui arracher un blason marqué des initiales de Madeleine de Scudéry ; cette scène d'enjouement, mais où la femme triomphe illustre parfaitement l'attitude des romans de Madeleine de Scudéry et de la préciosité face à l'amour. Autre frontispice, celui de l'édition posthume des œuvres de Voiture, publiées en 1656<sup>143</sup>, représente un Amor lisant le titre de l'ouvrage sur un parchemin tenu probablement par le poète lui-même, couronné et habillé en personnage de l'Antiquité. Dans toutes ces illustrations, Amor est armé de ses attributs traditionnels, c'est-à-dire de son arc et de ses flèches. Cependant, le dieu blessant de ses flèches d'amour prend dorénavant sa place par une mise en scène qui diffère d'œuvre en œuvre. Les différentes représentations d'Amor indiquent les variations infinies et subtiles de l'amour décrites

---

<sup>137</sup> Ill. 14.

<sup>138</sup> Fumaroli, Marc. *L'école du silence*, p. 140.

<sup>139</sup> Voir ill. 13.

<sup>140</sup> Pour Platon et Plotin, Amor était aussi considéré comme l'inspireur des lettres et des arts. Voir Fumaroli, Marc. *op. cit.*

<sup>141</sup> Dès la Renaissance, les angelots représentant Amor sont également considérés en tant que génies des arts. Voir Olbrich, Harald (éd.), *Lexikon der Kunst*. Leipzig: Seemann, 1989, article « Eros », t. II.

<sup>142</sup> Ill. 15.

<sup>143</sup> Ill. 16.

dans ces œuvres. Les noms des auteurs, d'ailleurs, étaient bien connus parmi les cercles mondains, galants et précieux qui menaient leurs conversations et occupations principalement autour de l'amour.

Le goût pour l'Antiquité siècle s'exprime au XVII<sup>e</sup> également dans le choix de la figure d'Amor destinée à orner les frontispices d'œuvres classiques qui n'ont pas de rapport direct avec l'amour. A titre d'exemple, nous mentionnons le traité d'éloquence d'Agostino Mascardi, *Prolusiones Ethicae* (1636)<sup>144</sup>. La scène du frontispice, gravé par Jean Picart<sup>145</sup>, est constituée de Mercure, d'Athéna et d'Amor qui brise ses flèches sur le seuil de la porte ouverte « menant » aux *Prolusiones Ethicae*.

La même année paraissent, du même auteur, les *Romanae dissertationes*<sup>146</sup> avec un autre frontispice de Jean Picart qui, cette fois, attribue à des angelots une fonction décisive. Caïn et Abel sont entourés de trois angelots chargés de révéler les passions qui animent l'un et l'autre. Les moyens utilisés par les angelots sont le miroir pour refléter le cœur innocent d'Abel, le voile soulevé qui cachait le visage de vengeance de Caïn et, enfin, une torche pour rendre visible la colère du meurtrier. Ici, nous nous situons dans l'univers biblique, et les angelots représentés font forcément partie des êtres célestes qui peuplent le ciel chrétien. Leur fonction prend une dimension divine, ils révèlent la Vérité qui était cachée et enfouie, finalité peu modeste attribuée par le frontispice au traité d'éloquence de Mascardi. L'ange dans le frontispice du *Manuel d'Epictète avec des réflexions tirées de la Morale de l'Evangile*<sup>147</sup>, cité déjà à propos du masque, joue le même rôle de révéler la Vérité. Ici, l'ange se situe dans le prolongement direct de la Vierge et du Saint-Esprit, de façon graphique et symbolique. Il a donc le pouvoir en tant qu'être céleste d'accomplir la volonté divine sur terre, en d'autres mots de faire voir la lumière divine à l'écrivain. Un ultérieur exemple de l'ange chrétien est constitué par le frontispice pour la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* (1692) de Pierre Corneille<sup>148</sup>. Cette image représente un ange venant du ciel accusant un homme en fuite et se situe dans la vision de l'homme pécheur chassé du paradis.

Tous ces exemples permettent de constater une corrélation étroite entre le type d'ouvrage et la thématique choisie pour le frontispice, entre le contenu de l'œuvre et l'image initiale du « seuil ». Chaque type de représentation introduit un type de littérature spécifique : les *putti*, Amor ou l'ange y ont chacun leur fonction précise, qui est ancrée dans la tradition et l'esthétique correspondante.

---

<sup>144</sup> III. 17.

<sup>145</sup> Nous n'avons pas trouvé de liens familiaux avec Etienne Picart, le graveur du frontispice des *Maximes*.

<sup>146</sup> Déjà cité plus haut, voir ill. 11.

<sup>147</sup> III. 6.

<sup>148</sup> III. 18.



Les *putti* peuvent participer au couronnement du poète et sont à rapprocher de l'inspiration poétique, ainsi qu'à la douceur de la satire horatienne<sup>149</sup>. Amor en tant que figure autonome est d'abord symbole de l'amour, et il introduit surtout les œuvres traitant de l'amour. Enfin, l'ange chrétien en tant que messager de la Vérité permet de soulever le voile des fausses apparences afin que la Vérité puisse paraître dans toute sa splendeur.

L'Amor du frontispice des *Maximes* évoque sa représentation traditionnelle, celle du petit garçon ailé. Bien que l'arc et les flèches lui manquent, son apparence générale permet de le définir en tant qu'Amor<sup>150</sup>. Se pose la question de la tradition iconographique dans laquelle situer cet Amor du frontispice. En lui plaçant dans la main gauche un masque<sup>151</sup>, une couronne de laurier, ainsi qu'un rouleau de papier<sup>152</sup>, cet Amor possède tous les attributs qui lui donnent une valeur poétique.

L'Amor du frontispice évoque aussi la représentation allégorique de l'amour. Le frontispice introduit donc le thème de l'amour qui, pourtant, n'est pas central dans les *Maximes*. Cependant, il est inattendu de relever que l'amour est la notion utilisée avec la plus grande fréquence dans les *Maximes*, avant même l'amour-propre<sup>153</sup>. La Rochefoucauld traite de l'amour le plus souvent dans une perspective pessimiste, mais il n'exclut pas l'accomplissement de l'amour. Ainsi, l'amour peut s'apparenter à la haine :

Plus on aime une maîtresse, et plus on est près à la haïr.<sup>154</sup>

Il peut aussi se rapprocher d'un amour épuré :

S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes.<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Créant un lien entre l'Amor du frontispice inspiré des *putti* et la citation horatienne, Olivier Millet nous fait remarquer que l'ambiance créée par les *putti* peut aussi être mise en rapport avec la satire douce et plaisante d'Horace, opposée traditionnellement à la véhémence de Juvénal.

<sup>150</sup> Mentionnons à ce point que la gravure originale d'Etienne Picart pour les *Réflexions morales* de La Rochefoucauld représentait un Amor nu. Entre la gravure originale et le frontispice le sexe d'Amor a été caché et on l'a identifié en tant qu'*Amour de la Vérité*. III. 19.

<sup>151</sup> Consulter Venetucci, Beatrice Palma. "Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il putto con la maschera", *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, Rome: Stucchi, 1991, p. 223-236. Cette étude esquisse de quelle façon la représentation de l'Amor au masque s'inscrit dans une tradition qui remonte à l'époque helléniste et qui a modifié sa signification au cours des siècles. Il s'agit, cependant, toujours d'un masque de vieillard immense qui ne correspond pas à celui du frontispice des *Maximes*. Nous ne pensons pas qu'il y ait un rapprochement direct avec notre Amor tenant un masque.

<sup>152</sup> Le rouleau de papier peut faire allusion à l'échange de billets, de lettres, de maximes etc., pratique fréquente dans les cercles mondains.

<sup>153</sup> 44 maximes de l'édition définitive de 1678 mentionnent l'amour, 55 de l'édition complète tenant compte des maximes supprimées et posthumes vs. 15 maximes destinées à l'amour-propre dans l'édition définitive et 26 maximes dans l'édition complète. Il va de soi qu'autant l'amour que l'amour-propre ont un champ sémantique plus large qu'il faudrait opposer pour obtenir des résultats mathématiquement corrects. Il s'agit ici seulement de mentionner la présence non négligeable du thème de l'amour dans les *Maximes*, souvent à peine effleuré par la critique.

<sup>154</sup> Max. 111.

<sup>155</sup> Max. 69.

La Rochefoucauld peut tout aussi bien douter de l'amour qu'y croire :

Quelque rare que soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié.<sup>156</sup>

Les différentes représentations de l'amour dans les *Maximes* peuvent être mises en relation avec la littérature de salon de l'époque qui se consacrait à l'analyse du sentiment amoureux pour en comprendre tous les plis et replis. Afin de brosser « le portrait du cœur », La Rochefoucauld peut également s'appuyer sur la façon d'étudier l'être humain telle qu'elle était pratiquée dans les salons qu'il fréquentait et dont il connaissait parfaitement la littérature. L'Amor du frontispice indique de la sorte le lien existant entre la tradition littéraire et mondaine de l'amour et les *Maximes*. La Rochefoucauld s'éloigne des représentations de l'amour galant et précieux, déjà dépassées en 1665, tout en maintenant un dialogue autour du thème de l'amour, apprécié dans les salons.

Enfin, une dimension supplémentaire de l'Amor est celle qui le rapproche de l'ange chrétien dévoilant la Vérité. Le frontispice des *Maximes* n'évoque, cependant, en rien une vision chrétienne ou religieuse, ni dans la représentation d'Amor, ni dans sa mise en scène. Seule la référence à la Vérité placée sous l'Amor permet de faire un lien avec l'ange chrétien. Dans le frontispice en question, Amor a justement perdu ses attributs qui font de lui le dieu d'amour. L'arc et les flèches sont remplacés par l'inscription *Amour de la Vérité* ce qui le transforme en une nouvelle création, « un Amour de la Vérité ». L'amour de la Vérité est une notion qui s'inscrit dans la perspective chrétienne, voire augustinienne<sup>157</sup>. Selon J. Lafond<sup>158</sup>, cette notion indique, cependant, dans les *Maximes* la dimension laïcisée de l'augustinisme. Sans contester cette approche des *Maximes*, il nous semble toutefois intéressant de placer cette nouvelle création d'un *Amour de la Vérité* dans la tradition littéraire de l'amour<sup>159</sup>. Amor en tant que symbole de la littérature mondaine et de sa manière d'analyse du sentiment amoureux se transforme en *Amour de la Vérité* pour explorer l'ensemble du cœur humain. L'analyse de l'amour s'ouvre avec les *Maximes* sur une anthropologie totale de l'être humain guidée par l'*Amour de la Vérité*. Tout en faisant un clin d'œil à la littérature de salon (par l'Amor du frontispice, par les maximes nombreuses parlant de l'amour, par le procédé d'analyse ainsi que par le style enjoué), La Rochefoucauld prolonge l'analyse de l'amour et de l'amant à celle de l'être humain et de l'honnête homme.

---

<sup>156</sup> Max. 473.

<sup>157</sup> Pour Pascal et Nicole, Dieu est l'amour de la Vérité.

<sup>158</sup> Voir Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*, p. 205 ss.

<sup>159</sup> Voir à ce sujet notre article: Chariatte, Isabelle. "Du vrai amant au vrai honnête homme : images de l'amour dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et les *Maximes* et *Réflexions diverses de La Rochefoucauld*", *Etudes de Lettres*, (1999) : p. 87-98.

### 1.3.4. Analyse globale du frontispice

Pour une analyse exhaustive du frontispice des *Maximes*, il faut tenir compte de l'ensemble de l'image afin de mettre en lumière sa fonction de clé de lecture pour les *Maximes*<sup>160</sup>. La caractéristique la plus manifeste de cette image est sa bipartition. Le frontispice est construit de deux parties qui verticalement divisent l'image au milieu : Sénèque habite la partie droite, alors qu'Amor se trouve sur le côté gauche de l'image. Cette bipartition correspond à l'opposition de traits entre Amor et Sénèque qui se situent à différents niveaux :

1. Tout d'abord dans leur représentation, Amor est un personnage qui, bien qu'allégorique, apparaît vivant, jeune et joufflu, alors que Sénèque, personnage historique, n'est ici présent que sous forme de buste et représente un homme âgé et maigre. Le personnage vivant s'oppose à la pierre du buste, la jeunesse à la vieillesse, l'embonpoint à la maigreur. Cette représentation antinomique a également une valeur symbolique qui témoigne que Sénèque et sa construction philosophique du stoïcisme, ainsi que tout système de pensée et de valeurs abstrait, est dorénavant dépassé par l'Amour de la Vérité qui se situe dans l'ordre du vécu<sup>161</sup>.

2. Au niveau de la constitution, la rigidité de la pierre (ou autre matériau) dont est formé le buste s'oppose aux ailes et à l'agilité du corps d'Amor. *Les Réflexions morales*, pour reprendre le titre original indiqué sur le frontispice, ne se limitent pas à une vision figée de l'être humain, mais travaillent à une définition qui varie constamment, étant donné que l'homme ne peut être enfermé dans un système défini. La construction mentale de la philosophie est remplacée par le travail minutieux et pourtant irréalisable de la définition de l'être humain et aboutit à une optique descriptive qui signale l'entreprise moraliste.

3. Concernant le regard, Sénèque porte le sien au loin, ce qui suggère que sa réflexion ne croise pas le regard du spectateur, ne touche pas le fond du cœur du lecteur. Amor, par contre, se dirige vers le spectateur, vers le futur lecteur des *Maximes*, avec un regard oblique qui communique son attitude enjouée et qui traduit, par excellence, les détours de l'ironie pour relever la vérité. L'analyse des regards permet de déduire que, contrairement à Sénèque et à la philosophie en général, Amor cherche à toucher l'homme non plus par ses flèches, mais à présent en lui insufflant l'amour de la Vérité qui se manifeste de façon ironique et plaisante. A l'une des trois pointes du triangle formé par Sénèque, Amor et le masque se situe le « regard » du masque. En opposition aux regards expressifs de Sénèque et d'Amor, celui du masque est vide et n'a donc pas d'orientation. Il

---

<sup>160</sup> Nous remercions ici Thierry Greub, historien d'art, pour sa précieuse écoute et son regard perspicace.

<sup>161</sup> A titre d'illustration, voir la maxime posthume 51 : "Il est plus nécessaire d'étudier les hommes que les livres."

n'a pas d'yeux, donc pas de subjectivité, mais permet à celui qui l'emprunte d'adopter une attitude détachée face aux mouvements de la vie et de maintenir toujours la même expression. Le point de vue subjectif et impliqué est omis et remplacé par le regard moraliste qui se traduit par un discours descriptif et une attitude détachée de l'honnête homme face au monde.

4. L'expression affligée de Sénèque s'oppose au visage espiègle d'Amor. Ces deux humeurs contraires rappellent les masques triste de la tragédie et rieur de la comédie et évoquent, par ailleurs, le grand thème du *theatrum mundi*<sup>162</sup>, abordé déjà par Platon : tout à la fois acteur et marionnette des forces divines, l'homme se meut dans une vision de la vie en tant que tragédie ou en tant que comédie. Dans les *Maximes*, l'homme qui devient marionnette de son amour-propre et de ses passions est tragique, alors que l'honnête homme, spectateur de ses passions, porte un sourire détaché sur soi-même et sur les autres.

5. La structure de l'espace se divise clairement en deux : derrière le buste de Sénèque se trouve un bâtiment clos, mais érigé selon les règles de l'architecture ; derrière Amor se trouve un espace ouvert, en grande partie constitué de ciel, de nuages et d'arbres ou buissons (la nature) et, dans le lointain, d'un bâtiment antique. Celui-ci peut traduire le lien lointain de La Rochefoucauld avec la tradition antique, malgré son attitude critique face au stoïcisme et à la philosophie. Les deux aménagements de l'espace (clos et ouvert) symbolisent, d'une part, la construction réfléchie et achevée des systèmes de pensée et, d'autre part, la variété de l'ordre du vécu. Effectivement, tandis que les *Maximes* de La Rochefoucauld rejettent l'adhésion à tout système de pensée canonique, elles tendent vers l'ouverture de l'espace, en d'autres termes, vers un syncrétisme auquel le lecteur sera confronté tout au long du recueil. Le bâtiment clos évoque, en outre, la conception de l'œuvre comme monument<sup>163</sup>, conception qui s'oppose au livre matériel des *Maximes* publié dans un petit format adapté aux besoins de la culture et de circulation mondaines des œuvres.

6. Au niveau technique, le graveur Etienne Picart utilise, dans l'arrière-fond de Sénèque, des « traits horizontaux » pour évoquer la pierre. A ceci s'oppose une variété de procédés pour représenter l'espace derrière Amor : traits mouvementés pour esquisser la nature, traits verticaux pour retracer une construction antique et espaces blancs pour suggérer les nuages derrière Amor. Jusque dans le maniement du pinceau, le frontispice affiche une constante opposition d'éléments

---

<sup>162</sup> Rappelons l'épilogue qu'écrit Ronsard pour la comédie *La Belle Genièvre*, jouée à la Cour, à Fontainebleau, au carnaval de 1564. Ronsard, Pierre de. « Vers cités à la fin de la comédie représentée à Fontainebleau », dans *Poésies choisies*, éd. par F. Joukovsky, Paris : Garnier, 1969, p. 240 : « Ici la Comédie apparaît comme un exemple / Où chacun de son fait les actions contemple : / Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs. » Concernant la notion d'œuvre littéraire comme théâtre, voir plus loin le ch. 3.2.

<sup>163</sup> D'après Horace, dans son ode XXX : « exegi monumentum aere perennius ».

qui symbolisent, d'une part, la pluralité de la pensée de La Rochefoucauld et, d'autre part, un système unique et défini rejeté par le moraliste.

Cette profusion d'éléments différents et les oppositions qui les structurent dans le frontispice s'érigent au-dessus du titre de l'œuvre qui se trouve en bas de l'image, dans les marges, selon la tradition de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans le frontispice, le titre *Réflexions morales* est un résumé du premier et dernier mot de l'ensemble du titre de l'œuvre *Réflexions ou sentences et maximes morales*. La reprise du titre sous une forme abrégée témoigne de l'hésitation de l'auteur ainsi que des lecteurs à catégoriser l'œuvre comme réflexions, sentences ou maximes. Cette hésitation, qui ne l'est peut-être pas, exprime bien la pensée même des *Maximes*. Celle-ci justement ne catégorise pas l'univers des passions, mais en scrute leur dynamique qui est le plus souvent chargée de tension, comme en témoigne la liste d'éléments opposés dans le frontispice.

Les multiples éléments opposés reflétant la vision des *Maximes* peuvent être résumés dans l'antinomie du cœur et de l'esprit qui sous-tend l'œuvre de La Rochefoucauld ainsi que le siècle classique. Sénèque, représentant de l'esprit, et Amor, représentant du cœur, se heurtent dans le frontispice. La Rochefoucauld explicite :

L'esprit est toujours la dupe du cœur.<sup>164</sup>

Ces deux dimensions de l'être humain, qui normalement s'opposent, tendent vers une réconciliation dans l'honnête homme. Selon le chevalier de Méré, c'est bien à partir du cœur et de l'esprit que "la parfaite honnêteté procède". Le frontispice des *Maximes* semble refléter les paroles de La Rochefoucauld relatées par Méré dans une lettre :

Mais les faux honnêtes gens aussi bien que les faux dévots ne cherchent que l'apparence, et je crois que dans la morale Sénèque était un hypocrite et qu'Epicure était un saint. Je ne vois rien de si beau que la noblesse du cœur et la hauteur de l'esprit ; c'est de là que procède la parfaite honnêteté, que je mets au-dessus de tout, et qui me semble à préférer pour l'heur de la vie à la possession d'un royaume. Ainsi j'aime la vraie vertu comme je hais le vrai vice.<sup>165</sup>

Ce passage de Méré peut être rapproché du frontispice sur trois points : d'abord, par la dénonciation de Sénèque, puis, par les notions de cœur et d'esprit (dans le frontispice, symboliquement présents dans Amor et Sénèque), et enfin, par la référence au vrai, qui fait allusion à l'Amour de la Vérité dans le frontispice. Ces trois éléments sont essentiels à la définition de l'honnêteté chez Méré, comme chez La Rochefoucauld. Sans que sa dimension mondaine soit

---

<sup>164</sup> Max. 102.

<sup>165</sup> Citée dans: La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier, 1999, p. 593-594.

précisée, le fondement de l'honnêteté est néanmoins suggéré dans le frontispice par ces éléments. Enfin, la transformation d'Amor en un *Amour de la Vérité*<sup>166</sup> renforce ici l'allusion à l'honnêteté.

L'idée de transformation s'applique non seulement à Amor, mais aussi à Sénèque. Nous avons déjà mentionné que ces deux « personnages » du frontispice sont soumis à une transformation : l'Amor traditionnel s'est métamorphosé en un *Amour de la Vérité* et la représentation classique du buste de Sénèque est caricaturée et ridiculisée. La transformation d'Amor et de Sénèque requiert à présent une identification explicite : l'inscription identifie Amor en tant qu'*Amour de la Vérité* et le buste en tant que *Sénèque*. Il en résulte un dynamisme inhérent dans l'image qui projette l'idée d'une transformation possible de l'être humain, soit vers un perfectionnement, soit vers une détérioration<sup>167</sup>. Sénèque symbolise la transformation vers la vision tragique de l'homme, alors qu'Amor annonce la transformation joyeuse vers l'honnêteté à l'aide des attributs d'Amor. Le masque, la couronne de laurier ainsi que le rouleau indiquent la dimension littéraire des *Maximes* qui, par leur ironie et leur style enjoué, permettent au lecteur d'entreprendre sa propre transformation dans le sens de l'honnête homme<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Dans les *Maximes*, l'amour de la Vérité s'exprime par l'entière sincérité envers soi-même qui aspire à la connaissance de soi. "Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes. Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent." (max. 202).

<sup>167</sup> Le masque en tant que métaphore du théâtre annonce également la faculté de transformation de l'être humain.

<sup>168</sup> Voir plus loin ch. 3.3.

## SYNTHESE

Nous arrivons ainsi à dire que le frontispice ne peut être réduit à un seul message ou à une seule thématique mais qu'au contraire, il est nécessaire de relever sa fonction polysémique pour les *Maximes*. En tant que *seuil* ou élément du *paratexte*, le frontispice annonce une lecture possible du recueil des *Maximes* sur trois niveaux.

A un premier niveau littéral, le frontispice situe l'œuvre dans son contexte socioculturel : Sénèque annonce le dialogue critique avec le néo-stoïcisme, la philosophie et les moralistes classiques. Le masque symbolise les règles du jeu social élaborées dans les traités de civilité de la Renaissance italienne, transformées dans les salons français du XVII<sup>e</sup> siècle et qui se retrouvent également dans la conception de l'honnête homme de La Rochefoucauld. Amor en tant que symbole de l'amour reflète l'analyse de l'amour pratiquée dans les salons du XVII<sup>e</sup> siècle qui permet de sonder le cœur de l'homme, démarche dont s'inspire également La Rochefoucauld. Enfin, l'inscription *Amour de la Vérité* place la quête de la Vérité dans une dimension laïcisée, inspirée d'une part de la figure mythologique d'Amor, d'autre part de la tradition augustinienne.

Le deuxième niveau de lecture aboutit à la polysémie des éléments du frontispice. Qu'il s'agisse de Sénèque, d'Amor ou du masque, chaque élément peut représenter plusieurs dimensions, notamment morale, sociale ou poétique/littéraire. Cette difficulté de leur attribuer un sens précis se reflète dans le caractère syncrétique des *Maximes*. La forme discontinue du recueil crée la difficulté de l'interprétation. Le projet qu'a La Rochefoucauld de « brosse le portrait du cœur de l'homme » reflète le caractère insondable de l'être humain autant dans son œuvre que dans le frontispice. Le seul qui puisse tenter de pénétrer le cœur humain, de trouver des réponses aux questions suggérées par le frontispice, est le lecteur : La Rochefoucauld lui transmet l'autorité de son « portrait ». Les *Maximes* se transforment en miroir qui projette devant l'être humain sa dimension morale, sociale et esthétique. Par la lecture des *Maximes*, l'homme peut s'engager sur la voie de la connaissance de soi, une des conditions de l'honnêteté selon La Rochefoucauld. Le rôle du lecteur devient primordial, puisqu'il s'avère être le seul à pouvoir pénétrer le mystère de la nature humaine<sup>169</sup>.

Le troisième niveau du frontispice suggère une perspective, celle de l'honnêteté. La lecture des *Maximes* en tant que miroir du cœur<sup>170</sup> permet de déchiffrer l'intention de l'œuvre qui est de mener l'homme vers son accomplissement moral, social et esthétique. L'honnêteté requiert une transformation de l'être humain qui est justement suggérée dans le frontispice. Par les mentions

---

<sup>169</sup> Voir plus loin ch. 3.3.

<sup>170</sup> Sur la notion de miroir relatée aux *Maximes*, voir *infra* nos considérations au ch. 3.2.

*Amour de la Vérité et Sénèque* ainsi que par la présence du masque, le frontispice lui-même annonce la possibilité de la transformation. Les éléments qui suggéraient, lors d'une première lecture, la tension entre cœur et esprit ainsi qu'entre être et paraître, sont toujours présents. Par la lecture des *Maximes*, l'être humain a, dorénavant, la possibilité de les reconnaître afin de les dépasser. Incité par l'amour de la Vérité, l'être humain aspire enfin à son accomplissement qui est l'honnêteté.



## 2. L'IRRADIATION DE LA LITTÉRATURE DE SALON SUR LES *MAXIMES*

Le salon est au XVII<sup>e</sup> siècle un lieu primordial pour la création littéraire dans ses différentes étapes : création, lecture, réception, critique ou encore réécriture s'y déroulent et déploient. L'ensemble des processus qui précèdent, engendrent et suivent la genèse d'une œuvre trouve sa place dans le salon. L'auteur et le public sont étroitement liés et leurs échanges constants favorisent la naissance de nouvelles œuvres. Issue directement ou indirectement du salon, l'œuvre est le résultat de toutes les interactions qui naissent autour de sa production et de sa réception. C'est ainsi que le salon est, d'une part, une sorte de « concentré » des processus de la création littéraire envisagée dans sa dimension de production et réception, et d'autre part, un lieu qui reflète particulièrement bien les interdépendances entre auteur, œuvre et public. Nous sommes loin du mythe romantique de l'écrivain solitaire, retiré du monde, inspiré de l'au-delà et méditant sur l'existence. Au contraire, l'auteur mondain ainsi que son œuvre doivent être lus et compris par le biais des interactions constantes liées à l'espace du salon. Il nous semble même que le salon du XVII<sup>e</sup> siècle met particulièrement en lumière la place centrale du lecteur qui est tout à la fois récepteur, « discriminateur » et producteur imitant ou réinterprétant une œuvre antécédente<sup>171</sup>. Selon l'esthétique de la réception de Jauss, le rapport que le lecteur entretient avec une œuvre est compris comme un rapport de réflexivité qui débouche, à son tour, dans un acte créateur.

C'est dans ce sens que La Rochefoucauld, habitué à fréquenter les salons du XVII<sup>e</sup> siècle, se range certainement aussi parmi les lecteurs de la production mondaine, mais, en outre, peut aussi être envisagé comme un critique et, pourquoi pas, comme un écrivain incité à dépasser « l'horizon d'attente »<sup>172</sup> des lecteurs de romans. A priori, les lecteurs des *Maximes* sont des lecteurs qui connaissent parfaitement la production mondaine, habitués à un répertoire de thèmes et à une esthétique qui relève de l'enjouement et du divertissement. Or, lorsque La Rochefoucauld publie ses *Maximes*, il s'adresse à ce public-là<sup>173</sup>. Il reprend l'esthétique railleuse, les thèmes chers à ce public, comme l'amour, l'amitié, l'honnêteté, mais il en modifie le fondement moral ainsi que le genre d'expression. C'est dans cette optique de rupture par rapport à un horizon d'attente que nous

---

<sup>171</sup> D'après Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. "Tel", 1978.

<sup>172</sup> La notion d'« horizon d'attente » est centrale dans la pensée de Jauss. De provenance husserlienne, elle s'applique d'abord (mais pas exclusivement) à l'expérience des premiers lecteurs d'un ouvrage qui peut être perçue dans l'œuvre par rapport à la tradition esthétique, morale et sociale.

<sup>173</sup> L'interprétation du frontispice dans ses différents aspects en témoigne de façon évidente. Nous renvoyons au ch. 1 de cette thèse.

nous proposons d'étudier le rôle du roman pour la création des *Maximes*. L'œuvre de La Rochefoucauld peut être lue comme une réaction à l'horizon d'attente des années 1660, horizon qui, dans les salons, avait largement été formé par les romans. La production littéraire la plus influente sur les lecteurs de l'époque est certainement l'œuvre de Madeleine de Scudéry, en particulier ses deux romans fleuves *Le Grand Cyrus* et la *Clélie*. C'est pourquoi il nous semble indispensable dans notre approche des *Maximes* de nous pencher sur ces romans qui constituaient à l'époque un arrière-plan, direct ou indirect, pour tout lecteur des *Maximes*. Le but en est de resituer les *Maximes* dans le contexte des œuvres que l'auteur supposait, explicitement ou implicitement, connues de son public contemporain<sup>174</sup> et d'en évaluer l'apport pour la création des *Maximes*.

Nous allons interroger les textes constitutifs de cet horizon d'attente des *Maximes* afin d'étudier de quelle façon ils ont préparé l'œuvre de La Rochefoucauld et de quelle façon les *Maximes* les réorientent vers un nouvel horizon. Pour ce faire, il nous semble capital d'évaluer, d'abord, l'impact sociolittéraire du salon sur la création littéraire, et en particulier sur les *Maximes*. Puis, nous relevons qu'un certain nombre d'œuvres, en particulier le roman scudérien, affichent l'intention générale de broser un « tableau du monde », un « portrait » ou une « peinture » de l'homme. Le roman scudérien prépare-t-il l'entreprise moraliste qu'entreprendra La Rochefoucauld ? Le discours moraliste pourrait-il être considéré comme une continuation et une transformation de cette volonté de « peindre » ? Il se pose, ensuite, la question de la représentation des valeurs dans l'œuvre romanesque et dans l'œuvre moraliste. Et enfin, de quelle façon certains thèmes mondains sont-ils récupérés et transformés dans les *Maximes* ? Ces questions éclairent les œuvres dans un rapport d'échange et d'évolution que celles-ci entretiennent entre elles.

---

<sup>174</sup> Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, p. 63-64.

## 2.1. LA ROCHEFOUCAULD ET SES *MAXIMES* DANS L'ESPACE DU SALON

Le phénomène sociologique et littéraire du salon au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>175</sup> soulève d'emblée deux questions : quelle est la spécificité de l'espace du salon et quelle en est morale sociale ? Dans une perspective sociologique, l'espace public de la cour s'oppose aux espaces privés des salons en ville. C'est particulièrement vrai sous Louis XIV, quand Versailles devient le lieu où la nouvelle aristocratie fait sa cour au roi, où toute expression, même architectonique, est un signe de glorification du monarque qui est le centre de cet univers. A cet espace codifié dans lequel les sujets sont souvent réduits à jouer leur rôle de courtisans s'oppose l'espace privé du salon, lieu de rencontres entre gens d'esprit et écrivains issus aussi bien de la haute aristocratie que de la bourgeoisie. Organisé autour de grandes dames, le salon donne de la place à la parole de la femme. Appelé au XVII<sup>e</sup> siècle ruelle, compagnie ou commerce, le salon est un lieu civilisateur précisément par la présence des femmes et de leur goût, et dans lequel sont développés les règles du bon usage et du naturel. Les spécialistes et les pédants y sont objet de dérision, car, dans le salon, il faut savoir adapter les connaissances, même un savoir antique comme le montrent les discours de Guez de Balzac, aux compétences et au goût des femmes. Le salon se dénote comme un espace intermédiaire entre savoir, création littéraire et public et, ouvert à toutes les professions, il devient un lieu de promotion sociale surtout pour la carrière des hommes de lettres. Par rapport aux contraintes sociales de l'étiquette de la cour, le salon est également le lieu où s'affirme une recherche de liberté qui se traduit, par exemple, dans le goût des pseudonymes romanesques que l'on retrouve dans les romans de Madeleine de Scudéry. Ce sont d'ailleurs grâce aux romans de cette dernière, bien que par le biais d'une description euphorique et idéalisée, ainsi que grâce à d'autres œuvres issues des salons comme la correspondance de Voiture, Chapelain ou Ménage ou encore les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, que nous pouvons aujourd'hui reconstituer la nature du salon de l'époque.

Le salon englobe, donc, la culture des relations sociales et amicales ainsi que le bouillonnement littéraire et culturel. Selon les salons, l'accent se déplace d'une caractéristique à l'autre. Les échanges qui se situent au niveau de la parole, de la littérature et de la culture promeuvent une créativité de l'esprit qui engendre un art de vivre. Certaines visions idéales en naissent ou y sont élaborées, telles l'univers de « Tendre » ou l'honnêteté. Leur définition varie au fur et à mesure des thèmes qui y sont discutés au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, un élément

---

<sup>175</sup> Pour une étude approfondie du salon, comme lieu de la civilisation mondaine, nous renvoyons à Génétiot, Alain. *Poétique du loisir mondain*.

domine toutes ces visions et relève d'un des traits spécifiques de la culture française : la conversation<sup>176</sup>. Elle est l'occasion de la méditation des lieux communs, de la critique littéraire et de la circulation de textes littéraires, et par là aussi de la circulation de *topoi*, d'un style et d'une intention. La conversation reflète et véhicule, en même temps, un art de vivre étroitement lié à la production littéraire. Elle incite à la création d'œuvres littéraires tout comme ces dernières suscitent des moments de récréation et de conversation :<sup>177</sup>

[Corneille] nous lut l'autre jour une comédie chez La Rochefoucauld.<sup>178</sup>

M. de La Rochefoucauld voulait que j'allasse chez lui entendre lire une comédie de Molière.<sup>179</sup>

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la lecture n'est pas seulement envisagée comme un plaisir goûté en solitaire retiré du monde, comme l'acte individuel qu'on lui réserve de nos jours. La lecture est une activité exercée et célébrée en société<sup>180</sup> et compte parmi les pratiques de salon qui caractérisent cet espace collectif<sup>181</sup>. Les textes sont lus à haute voix, commentés et discutés. L'être humain, considéré à l'époque surtout comme un être social, est en quête du bonheur et participe à la vie collective dans le cadre des salons. Loin de se réduire à un lieu d'échange de politesses, le salon du XVII<sup>e</sup> siècle est, par définition, l'espace où les beaux esprits de l'époque s'aiguisent par la lecture, par la conversation et par la création littéraire. Dans son autoportrait, La Rochefoucauld confirme cette pratique de la lecture :

---

<sup>176</sup> Sur l'histoire de la conversation en France, nous renvoyons aux études suivantes : Fumaroli, Marc. "L'empire des femmes, ou l'esprit de joie", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 321-340 ; Fumaroli, Marc. "L'art de la conversation, ou le Forum du royaume", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 283-320 ; Fumaroli, Marc. "Préface", *L'art de la conversation*, J. Hellegouarc'h, Paris: Classiques Garnier, 1998, p. I-XXIX et, en particulier, Fumaroli, Marc. "La conversation", *Les lieux de mémoire*, P. Nora, Paris: Gallimard, 1997, p. 3617-75, ainsi qu'aux commentaires de D. Denis dans l'édition : Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998.

<sup>177</sup> "L'art de bien parler et de se persuader réciproquement fait appel à une foule de genres littéraires." (p. 300) dans Fumaroli, Marc. "L'art de la conversation, ou le Forum du royaume", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 283-320.

<sup>178</sup> Lettre de Mme de Sévigné du 15 janvier 1672. D'après la note 5 de l'édition de la Pléiade (1972), il s'agirait de *Pulchérie*. Mme de Sévigné. *Correspondance*. Paris: Gallimard, coll. "Pléiade", 1972.

<sup>179</sup> Lettre de Mme de Sévigné du 1<sup>er</sup> mars 1672. D'après la note 2 de l'édition de la Pléiade, il s'agirait des *Femmes Savants* lues avant d'être jouées. Rappelons qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les œuvres dramatiques étaient lues dans les salons avant d'être jouées sur scène. Cette pratique permettait de sonder la future réception. Le salon comme lieu de réception joue donc un rôle primordial. Voir aussi plus loin ch. 2.1.3.a et ch. 2.1.3.e.

<sup>180</sup> Sur la lecture au XVII<sup>e</sup> siècle, voir Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*. Paris: Champion, 2001 ; Chartier, Roger. "Loisir et sociabilité: lire à haute voix", *Littératures classiques* 12, (1990): p. 127-147.

<sup>181</sup> Parmi les nombreuses lettres de Mme de Sévigné qui nous informent de l'intérêt pour la littérature qui règne dans les salons, voir aussi, par exemples, les lettres du 12 juillet 1671 ou du 9 mai 1680.

J'aime la lecture en général ; [...] Surtout, j'ai une extrême satisfaction à lire avec une personne d'esprit; car de cette sorte on réfléchit à tous moments sur ce qu'on lit, et des réflexions que l'on fait il se forme une conversation la plus agréable du monde, et la plus utile.<sup>182</sup>

Lecture et conversation sont donc étroitement liées, puisqu'il semble qu'une des finalités de la lecture soit justement d'inciter à la conversation. Les romans de Madeleine de Scudéry illustrent parfaitement cette conception de la conversation : la narration d'une histoire intercalée dans la macrostructure d'un roman débouche sur une conversation entre les devisants qui expriment chacun leur opinion sur le sujet illustré par l'histoire. Cette pratique de la conversation comme enchaînement d'un récit et prise de position définit la culture française déjà à la Renaissance avec *L'Héptaméron* de Marguerite de Navarre. Dans toutes ces conversations, le sujet principal tourne autour de l'être humain qui est analysé et représenté dans son for intérieur. Les lieux communs sont constamment récupérés, retravaillés et redéfinis dans l'espace de la conversation<sup>183</sup>.

Cependant, la conversation ne se limite pas au rôle d'un instrument de réflexion sur la morale ou sur la littérature. Outre son rôle formateur (La Rochefoucauld précise que la conversation est "utile"), la conversation doit procurer le plaisir. L'équilibre subtil entre divertir et instruire, prôné depuis longtemps par Horace<sup>184</sup>, se transpose dans l'art de la conversation qui se veut tout à la fois sérieuse et enjouée. La conversation est, dans sa finalité, ludique, elle exige gratuité et désintéressement tout en demeurant une spéculation intellectuelle ; elle est un instrument de plaisir<sup>185</sup>. Cette dialectique entre divertissement et morale est affichée par les contemporains de La Rochefoucauld. Madeleine de Scudéry, une des grandes théoriciennes de la conversation, donne cette définition :

la Conversation est le [...] plus grand plaisir des honnestes gens, & le moyen le plus ordinaire d'introduire, non seulement la politesse dans le monde, mais encore la morale la plus pure [...]<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Cet autoportrait est reproduit dans l'édition des *Maximes* de La Rochefoucauld, éd. J. Truchet. Paris: Granier-Flammarion, 1977, p. 165-168. Il est publié pour la première fois en 1659 au tome II du recueil de Montpensier.

<sup>183</sup> D'après M. Fumaroli, ce type de conversation trouve son origine dans les dialogues platoniciens et les banquets érudits de l'Antiquité tardive. "La conversation avec les auteurs et la conversation avec les amis lettrés et vivants, par la lecture à haute voix ou par le dialogue, composent un ensemble continu où se poursuit, sous diverses formes, ce travail sur les lieux communs où la nature humaine ne cesse de se retrouver, de se reconnaître, de se rencontrer." (p. 290) dans: Fumaroli, Marc. "L'art de la conversation, ou le Forum du royaume", p. 283-320.

<sup>184</sup> Horatius, Q. *De arte poetica*, v. 333-334 : "aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae."

<sup>185</sup> La recherche de l'enjouement dans la conversation correspond à la dimension mondaine de la conversation qui remonte à l'art de plaire développé par Guez de Balzac. Voir Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997. Voir également nos considérations sur la raillerie ch. 2.4.1.2. et sur la conversation en général ch. 3.1.

<sup>186</sup> "De la conversation" dans *Diverses conversations de Mademoiselle de Scudéry*, cité d'après Hartwich, Kai-Ulrich, *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997.

Et à un autre moment :

je veux encore qu'il y ait un certain esprit de joye qui y regne, qui [...] inspire pourtant dans le coeur de tous ceux de la Compagnie, une disposition à se divertir de tout, & à ne s'ennuyer de rien: & je veux qu'on dise de grandes & de petites choses, pourveu qu'on les dise tousjours bien: & que sans y avoir nulle contrainte, on ne parle pourtant jamais que de ce qu'on doit parler.<sup>187</sup>

La composante de l'enjouement devient une clé de la culture de salon. En particulier, les salons de la haute noblesse se réclament d'une conception esthétisante et hédoniste de la vie, qui se manifeste dans la recherche constante du divertissement. Même les sujets normalement opposés au divertissement semblent envahis par l'enjouement<sup>188</sup>. D'ailleurs, l'hôtel de Nevers, qui sympathise pourtant avec le jansénisme, se réclame du divertissement. Fritz Nies explique que cette quête du divertissement est spécifique à la haute aristocratie qui s'oppose ainsi, par des signes manifestes, à la "gravité" cultivée traditionnellement par la haute bourgeoisie. La négligence devient un signe de supériorité pour cette ancienne caste. Cette attitude lui permet d'afficher son détachement par rapport aux événements politiques qui sont en train d'avilir le pouvoir de l'ancienne aristocratie d'épée. La Rochefoucauld, duc et pair de France, ancien frondeur, exprime, toujours dans son autoportrait, ce même plaisir pour la conversation enjouée et les bagatelles sans néanmoins la réduire à un simple badinage :

La conversation des honnêtes gens est un des plaisirs qui me touchent le plus. J'aime qu'elle soit sérieuse et que la morale en fasse la plus grande partie; cependant je sais la goûter aussi quand elle est enjouée, et si je n'y dis pas beaucoup de petites choses pour rire, ce n'est pas du moins que je ne connaisse bien ce que valent les bagatelles bien dites, et que je ne trouve fort divertissante cette manière de badiner où il y a certains esprits prompts et aisés qui réussissent si bien.<sup>189</sup>

Dans l'optique de La Rochefoucauld et de Madeleine de Scudéry, la conversation comporte autant un élément sérieux que divertissant. Alors que la romancière met en avant le divertissement, La Rochefoucauld relève d'abord son côté sérieux et le complète ensuite par son goût pour le badinage. Dans la culture de salon, tout est subordonné au principe du divertissement. Cette quête n'exclut, néanmoins, pas le ton grave et un fond moral parfois sombre, comme nous le

---

<sup>187</sup> Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, "De la conversation", p. 74.

<sup>188</sup> Sur la place du divertissement dans les salons, voir Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*, ch. II.: "Les livres de dévotion et les recueils de lettres spirituelles ne sont généralement pas classés selon leur valeur éthico-religieuse, mais selon leur qualité esthétique et leur valeur de distraction. Même sans dévotion, on les trouve, dit-elle [Mme de Sévigné], *charmantes* et les oeuvres majeures des amis jansénistes n'échappent pas à ce mode de jugement. *Les Essais de morale* de Nicole sont commentés par *on ne s'ennuie point*." p. 98.

<sup>189</sup> Autoportrait de La Rochefoucauld dans: La Rochefoucauld, François VI de. *Maximes*. éd. J. Truchet. Paris: Graniér-Flammarion, 1977, p. 166.

constatons dans les *Maximes*. Le badinage pratiqué par la haute aristocratie ne reflète pas une attitude d'insouciance face à la vie, mais plutôt un désir de surmonter les grandes questions de l'existence par l'ironie. Cet enjouement recherché par la haute aristocratie exprime le refus radical de reconnaître la soumission à une condition de créature misérable, car l'esprit aristocratique se veut supérieur et ne peut se condamner à un état de misère. Il veut se distinguer des autres, en particulier des valeurs sérieuses de la haute bourgeoisie, et surtout ne pas être commun<sup>190</sup>.

Dans l'espace récréatif du salon, la quête du divertissement, étroitement liée à la lecture et à la conversation, promeut la création d'œuvres littéraires. Il se forge un rapport d'interdépendance entre les activités orales des salons et la création littéraire. Le salon se transforme en un lieu récréatif et créatif. C'est ainsi que salon de Mademoiselle de Montpensier fait naître, par exemple, la mode du portrait littéraire, le salon de Mme de Sablé, la mode de la maxime littéraire, comme nous le savons. En général, les salons ne peuvent être conçus sans la présence d'œuvres littéraires, de leur lecture en public et de l'incitation à la création d'autres œuvres et à la critique de celles-ci. Au fur et à mesure que des œuvres sont générées, elles sont présentées dans les salons, commentées, critiquées et surtout elles en génèrent d'autres à leur tour. La culture des salons se fonde sur des liens puissants avec les œuvres contemporaines et avec la création littéraire et s'en réclame. Les romans de Madeleine de Scudéry semblent mettre en évidence les caractéristiques principales de l'espace des salons, notamment la lecture en commun, la conversation et la création littéraire, cette dernière étant suscitée par les activités des salons (tels impromptus, jeux de mots, bouts rimés sans oublier la maxime), le tout sous l'insigne du divertissement, procuré par l'*otium* de la conversation, et exemplifié par le jeu de clés des romans<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> C'est précisément cet esprit de distinction qui, d'après Linda Timmermans, aurait également incité certaines grandes dames à se tourner vers le jansénisme. Pour ces dames, l'adhérence à la pensée janséniste ne serait pas d'abord matière de conviction, mais l'expression de la volonté de briller par le biais de connaissances subtiles sur la grâce. Après les temps de la galanterie, la dévotion semble être une attitude propice, à certaines dames, pour attirer l'attention sur elles. C'est dans ces termes que le Père Rapin se prononce sur le sujet : "Les dames de qualité se rangèrent aisément de ce côté-là [du côté du jansénisme] parce qu'elles y étoient considérées et qu'on y avoit une grande déférence pour leurs sentiments." Père Rapin, *Mémoires*, t. I, p. 420, cité dans Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion, 1993, p. 697. Voir aussi Ivanoff, Nicola. *La marquise de Sablé et son salon*. Paris: Les Presses Modernes, 1927, sur les raisons pour lesquelles Mme de Sablé s'installe à Port-Royal: "Toute la distinction qu'elle mettait autrefois dans les sentiments de l'amour, elle la transporte maintenant dans les soins qu'elle commence à prendre de son âme et plus encore de son corps" p. 44 et Rohou, Jean. *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris: Seuil, 2002 qui cite un autre passage des *Mémoires* du Père Rapin, p. 286: "les esprits les plus bornés, les courtisans les plus ignorants, les femmes les plus mondaines [prétendaient] décider d'une pleine autorité des matières les plus importantes de la religion [...], dont on leur faisait auparavant des mystères." Sur d'autres raisons d'ordre rhétorique du vif intérêt des précieuses pour le jansénisme, voir Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1994.

<sup>191</sup> Voir à ce sujet Fumaroli, Marc. "L'art de la conversation, ou le Forum du royaume" et l'étude de Baader, Renate. *Dames de lettres: Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und modernen Salons, 1649-1698*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.

La culture française du XVII<sup>e</sup> siècle est marquée par la naissance et la floraison de grands salons - pensons au premier, l'hôtel de Rambouillet, ou à la cour de Mademoiselle de Montpensier, sans oublier les « samedis de Sapho » de Madeleine de Scudéry ainsi que beaucoup d'autres. Les salons sont caractérisés par une recherche du divertissement, par une vision de l'être humain comme être social ainsi que par un art de la conversation qui reflète une attitude d'*otium* et de détachement de la part de l'ancienne aristocratie. En outre, les salons sont aussi un lieu de création, de réception et de critique littéraire, ainsi que d'analyse et de constantes interrogations sur la nature humaine. Pour certains, il s'agit vraiment de s'adonner à une passion et à un don, pour d'autres, il s'agit plutôt de suivre une mode. Le salon, lieu créatif et récréatif, inspire les grandes œuvres, comme celles de Voiture, les romans de Madeleine de Scudéry et, selon notre hypothèse, les *Maximes* de La Rochefoucauld, mais il évoque aussi dans notre mémoire des personnages tels que Sganarelle. Les comédies de Molière parodient le comportement de certains habitués de salon et leur prétention à se croire poète.

### 2.1.1. François VI de La Rochefoucauld dans les salons du XVII<sup>e</sup> siècle

Les notices biographiques retraçant les épisodes principaux de la vie de François VI de La Rochefoucauld évoquent, dans notre mémoire, avant tout le personnage d'un frondeur<sup>192</sup>. Elles témoignent de l'esprit caractéristique de l'ancienne aristocratie avant l'avènement de Louis XIV. Destiné à la carrière des armes, La Rochefoucauld se distingue dans les exploits militaires qui marquent sa vie à plusieurs reprises. Avec la duchesse de Chevreuse et Mademoiselle de Hautfort, il se mêle aux intrigues contre Richelieu, ce qui lui vaut la Bastille en 1637, puis l'exil dans ses terres. Ses *Mémoires* témoignent de sa fidélité à la reine Anne d'Autriche qui, pourtant, le déçoit lors de la Régence. Entre 1648 et 1652, il participe à la Fronde des Princes hostiles à Mazarin et y joue un rôle considérable aux côtés du prince de Condé. Après la Fronde, La Rochefoucauld se

---

<sup>192</sup> Voir la récente biographie très complète de Minois, Georges. *La Rochefoucauld*. Paris : Tallandier, 2007 et notice biographique sur La Rochefoucauld dans Parmentier, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. Paris : Seuil, 2000; l'introduction de J. Truchet dans La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris : Garnier, 1999; l'introduction de J. Lafond dans La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris : Imprimerie Nationale, 1998; Bishop, Morris. *The Life and Adventures of La Rochefoucauld*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1951; Magne, Emile. *Le vrai visage de La Rochefoucauld*. Paris: Ollendorf, 1923.



retire des activités politiques et militaires. A partir de 1656, il revient à Paris et semble goûter désormais surtout à la vie collective et mondaine des salons<sup>193</sup>.

La vie mondaine cultivée par La Rochefoucauld débute dès sa jeunesse. Il fréquente alors l'hôtel de Rambouillet, sans toutefois compter parmi ses hôtes réguliers. Plus tard, il fait partie des habitués du salon de Mlle de Montpensier, réputé pour la mode des portraits littéraires<sup>194</sup>. C'est dans ce milieu que La Rochefoucauld brosse son autoportrait, publié pour la première fois en 1659 chez les éditeurs mondains Sercy et Barbin dans le *Recueil des Portraits et Éloges en vers et en prose dédié à Son Altesse Royale Mademoiselle*<sup>195</sup>.

Il est un fidèle du salon de Mme de Sablé où sont pratiqués le jeu de "cour d'amour"<sup>196</sup> ainsi que l'échange régulier de maximes qui s'écrivent Mme de Sablé, La Rochefoucauld et Jacques Esprit. Il s'agit, en effet, du premier espace où La Rochefoucauld élabore ses *Maximes*. Longtemps réputée précieuse, Mme de Sablé installe plus tard son salon dans le couvent de Port-Royal. Ni sa correspondance avec La Rochefoucauld autour de la genèse des *Maximes*, ni l'œuvre même des *Maximes* de Mme de Sablé ne témoignent cependant d'une conversion spirituelle au jansénisme<sup>197</sup>.

La Rochefoucauld fréquente aussi l'hôtel de Nevers animé par Mme du Plessis-Guénégaud. Amie de Mme de Sablé, de Mme de Lafayette et de Mlle de Scudéry, elle y reçoit, dès 1653, la haute société de la capitale, dont Mme de Sévigné et La Rochefoucauld. L'hôtel de Nevers sympathise ouvertement avec le jansénisme<sup>198</sup>.

Dans ses lettres, Mme de Sévigné informe ses correspondants de ses contacts avec La Rochefoucauld. On y apprend que Mme de Sévigné lui rend visite à l'hôtel de Liancourt<sup>199</sup>, où il lui arrive d'écrire à sa fille, de souper<sup>200</sup> et de rencontrer d'autres membres de l'aristocratie, comme par exemple le comte de Guiche<sup>201</sup>.

---

<sup>193</sup> Concernant ce sujet, voir la notice biographique de l'édition de Gilbert, François de La Rochefoucauld. *Œuvres*. Paris : Hachette, "Les Grands Ecrivains de la France", 1868.

<sup>194</sup> Baschet, Robert. "En relisant les *Mémoires* et les *Maximes* de La Rochefoucauld", *Revue des Sciences humaines*, (1965 avril-juin): p. 207-225 .

<sup>195</sup> Voir La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 251-258.

<sup>196</sup> Voir Dens, Jean-Pierre. "Amour et amitié chez La Rochefoucauld", *L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650, Maximes, Madame de Villedieu*, B. R. Welle M. R. Margitic, Paris - Seattle - Tübingen: Wolfgang Leiner, 1987, p. 215-222 .

<sup>197</sup> Sur ses raisons de s'installer à Port-Royal, voir Ivanoff, Nicola. *La marquise de Sablé et son salon*. Paris: Les Presses Modernes, 1927. Ses lettres témoignent davantage de son attachement au monde. Voir, par exemple, les lettres autour des soupes et des confitures, ainsi que de la manie hypocondriaque de Mme de Sablé.

<sup>198</sup> Voir Niderst, Alain. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*. Paris: PUF, 1976, p.465 et Sellier, Philippe. *Port-Royal et la littérature*. 2. Paris: Champion, 2000, p. 289-292.

<sup>199</sup> Lettre du 17 mai 1671.

<sup>200</sup> Lettre du 19 février 1672.

<sup>201</sup> Lettre du 29 avril 1672.

A partir de 1664/5, l'année de la première publication des *Maximes*, La Rochefoucauld fréquente le cercle de Mme de Lafayette, autre précieuse, et se lie étroitement à elle<sup>202</sup>. J. Plantié note qu'un échange de compliments entre La Rochefoucauld et Mme de Lafayette remonte à 1656. Elle avance même l'hypothèse que le portrait de *Climène*, situé à la suite de celui de La Rochefoucauld dans le *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*, pourrait avoir été écrit par La Rochefoucauld et qu'on pourrait l'identifier à Mme de Lafayette. Ainsi la collaboration entre les deux auteurs et amis serait-elle bien plus ancienne qu'on ne le pense ordinairement<sup>203</sup>. Malheureusement, aucune correspondance susceptible d'illustrer la nature de leur travail littéraire commun n'a été conservée.

On sait, en outre, que La Rochefoucauld fréquente les samedis de Mlle de Scudéry dans le Marais<sup>204</sup> et qu'il apprécie ses œuvres, d'ailleurs tout comme le font Mme de Sévigné et Mme de Lafayette<sup>205</sup>. Les quelques lettres échangées entre La Rochefoucauld et Madeleine de Scudéry qui nous sont parvenues illustrent tout d'abord l'amitié qui les lie. La Rochefoucauld la décrit en ces termes:

je ne puis me priver du plaisir de vous [...] dire la joie que j'ai de croire avoir un peu de part en votre amitié. Je ne parlerois pas si hardiment, si j'avois moins de foi en vos paroles, et c'est par cette confiance seule que je me tiens si assuré de la chose du monde que je souhaite le plus.<sup>206</sup>

Dans une autre lettre, La Rochefoucauld la remercie d'un présent:

rien au monde ne me peut toucher davantage que la continuation de vos bontés<sup>207</sup>

Les vingt dernières années de la vie de La Rochefoucauld (1660-1680) sont très faiblement documentées: alors que la correspondance avec Mme de Sablé rend surtout compte des années précédant l'élaboration des *Maximes* dans leur première édition (1665), les lettres de Mme de Sévigné laissent seulement entrevoir la vie mondaine de La Rochefoucauld<sup>208</sup>.

---

<sup>202</sup> Relevons avec Ph. Sellier que les trois femmes qui marquent la vie sentimentale de La Rochefoucauld comptent parmi les précieuses les plus célèbres de l'époque. Il est l'amant de Mme de Longueville de 1647 à 1651, est très proche de Mme de Sablé de 1659 à 1664 et enfin lié d'amitié à Mme de Lafayette de 1664 jusqu'à sa mort, en 1680. Bien que situés dans un fondement différent des *Maximes*, les thèmes chers à la préciosité, comme faire l'anatomie du cœur par la pratique des distinctions subtiles et des définitions, les questions autour de l'amour et l'inconstance, apparaissent également de façon récurrente dans les *Maximes*. Le contact de La Rochefoucauld avec la préciosité n'est donc pas à négliger pour l'interprétation des *Maximes*.

<sup>203</sup> Voir Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait*, p. 266.

<sup>204</sup> Goulet, Anne-Madeleine. "Les divertissements musicaux du Samedi", actes Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, 2001.

<sup>205</sup> Voir Dethan, Georges. "Paris dans *Célinte*", actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991.

<sup>206</sup> Lettre du 12 novembre ...

<sup>207</sup> Lettre du 7 décembre ... Ces deux lettres sont citées dans Bourton, Ratherx et. *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*. Genève: Slatkine Reprints, 1971, p. 498-499.

<sup>208</sup> Cette lacune peut fournir une des raisons pour lesquelles la critique a très peu tenu compte de la présence de la culture de salon et de toute sa complexité dans la lecture des *Maximes* de La Rochefoucauld. J. Plantié est une des

Ce bref aperçu confirme l'appartenance de La Rochefoucauld à l'espace du salon et de son art de vivre, qu'il cultive selon toutes les règles: présence, échange, création, réception. La culture de salon semble bien être le milieu dans lequel baigne La Rochefoucauld tout au long de la création et compilation de ses *Maximes*.

### **2.1.2. Les *Maximes* dans l'espace des salons**

Depuis longtemps, la critique moderne a écarté l'hypothèse erronée selon laquelle les *Maximes* seraient une œuvre collective de La Rochefoucauld, de Mme de Sablé et de Jacques Esprit. Dans ce cas, les *Maximes* auraient pu être conçues dans la perspective d'un jeu mondain et littéraire tel qu'il pouvait être pratiqué dans les salons. Ce n'est pas parce qu'il n'en est pas ainsi que les *Maximes* perdent pour autant leur appartenance à la culture de salon. Notre notice biographique sur La Rochefoucauld a indiqué sa place dans la culture de salon ; il reste à savoir celle que prennent les *Maximes* dans les salons de l'époque. Quels sont les traits caractéristiques de la culture de salon dans et autour des *Maximes* ? Quelle est la place des *Maximes* dans la culture des salons ?

#### **2.1.2.a. La circulation des textes littéraires**

L'espace du salon est dédié à l'échange de la parole orale et écrite. Souvent avant leur publication, les manuscrits circulent de main en main, sont lus, commentés et retravaillés. La correspondance entre Mme de Sablé, Jacques Esprit et La Rochefoucauld témoigne de cette passion pour l'échange et le commentaire de maximes. De 1659 à la dernière édition de 1678, de nombreuses lettres sont échangées afin de recueillir l'avis du public.

Je vous envoie vos sentences d'aujourd'hui, et j'ai écrit à M. Esprit pour venir demain voir l'ouvrage tout entier.<sup>209</sup>

---

seules qui situe les *Maximes* de La Rochefoucauld dans son contexte littéraire mondain, notamment en rapport avec la mode des portraits. Elle considère que les *Maximes* sont une réaction à la mode des portraits qui déforment l'original, alors que le genre de la maxime vise à réfléchir une image véritable de l'homme. Voir son étude Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France*. Paris: Champion, 1994.

<sup>209</sup> Début d'une lettre de La Rochefoucauld à Mme de Sablé, 1659, dans: La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 541. Voir dossier qui regroupe les lettres précédant la 1<sup>ère</sup> édition ainsi que de la 3<sup>e</sup> à la 5<sup>e</sup> édition, p. 541-560 et p. 583-591.

Je viens de lire les grandes maximes. [...] Celle de la paresse est représentée par votre esprit et par vos sentiments d'une sorte qu'il semble qu'elle passe toutes les autres. [...] Il y en a deux qui ne me semblent pas vraies, celle de l'orgueil, et la fin du mal est un bien, je ne l'entends pas assez.<sup>210</sup>

Selon l'habitude de l'époque, La Rochefoucauld soumet ses maximes à ses amis, parmi lesquels compte aussi Madeleine de Scudéry.

Au reste, Mademoiselle, vous avez tellement embelli quelques-unes de mes dernières maximes qu'elles vous appartiennent bien plus qu'à moi. Je souhaiterais passionnément que vous voulussiez faire la même grâce aux autres.<sup>211</sup>

Actuellement, aucune correspondance ne nous permet d'établir de quelles maximes il s'agit ni d'envisager l'éventualité que Madeleine de Scudéry ait eu part, de quelque façon, à l'élaboration du recueil des *Maximes*. Cette lettre est, cependant, un témoignage fidèle de la pratique des salons qui promeut la circulation de textes littéraires en cours d'élaboration<sup>212</sup>. Cette habitude est étroitement liée à une première réception critique qui peut se situer au niveau de l'esthétique (appréciation de la beauté d'une maxime), de la morale (jugement de la vérité ou fausseté d'une maxime) ou de la qualité littéraire (éventuelle modification des maximes).

### **2.1.3.b. Le livre des *Maximes***

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'aspect extérieur du livre, c'est-à-dire l'impression et les illustrations choisies, donne déjà certaines indications sur le groupe ciblé<sup>213</sup>. Le format en particulier est un indice précieux. Plus le format est grand, plus la distance personnelle entre le livre (voir l'auteur) et le destinataire est importante. Le petit format, choisi par La Rochefoucauld pour toutes les éditions des *Maximes* relève de sa volonté de créer une œuvre qui soit proche du public ; une sorte de « livre de poche » maniable et facile à faire circuler. Plusieurs éléments du paratexte<sup>214</sup> indiquent que le public visé par le livre des *Maximes* est celui des salons et des honnêtes gens.

---

<sup>210</sup> Extrait d'une lettre de Mme de Sablé à La Rochefoucauld, 1663, p. 551-552 dans l'édition Classiques Garnier.

<sup>211</sup> Extrait d'une lettre de La Rochefoucauld à Madeleine de Scudéry, datée probablement du 3 décembre 1663, éd. Classiques Garnier, p. 553.

<sup>212</sup> En ce qui concerne le texte des *Maximes*, rappelons que la circulation de leur manuscrit aboutit en 1664 à l'édition subreptice de Hollande qui poussa La Rochefoucauld à éditer la première édition des *Maximes*.

<sup>213</sup> Voir Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*. Paris: Champion, 2001, p. 27.

<sup>214</sup> Nous renvoyons à nos développements au ch.1. sur la fonction du paratexte en général et, en particulier, sur la fonction du format au ch. 1.1.

### 2.1.3.c. *L'esprit de négligence et de divertissement*

Une des caractéristiques de l'esprit aristocratique est d'afficher une forme de négligence qui s'oppose aux règles et aux lois que la nouvelle aristocratie de robe applique pour se mettre entièrement au service du roi. Cet esprit de négligence transparaît, par exemple, dans le style des lettres de Mme de Sévigné<sup>215</sup>. La composition des *Maximes*, bien qu'inscrite dans la tradition du discours discontinu, peut néanmoins aussi être mise en relation avec la mentalité aristocratique de négligence. En honnête homme, l'auteur des *Maximes* ne peut soumettre au public un ouvrage qui se rapproche d'un traité abordant le sujet de façon systématique. La table des matières fournit au lecteur l'unique repère systématique qui lui permette de s'orienter dans les *Maximes*. Le caractère discontinu du recueil s'appuie ainsi non seulement sur le mode d'écriture discontinue employé depuis Montaigne, mais correspond également à une caractéristique qui définit la culture aristocratique, notamment la négligence.

De même, la volonté de se divertir dans les salons aristocratiques promeut une culture de l'inattendu, du surprenant et de l'inouï. Dans cette perspective, le style des *Maximes* exprime cette recherche constante de la nouveauté. D'abord, la création de la maxime littéraire dans le salon de Mme de Sablé constitue un nouvel apport littéraire, différent des recueils humanistes de sentences<sup>216</sup> ou des maximes-sentences insérées dans le genre dramatique ou romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle. De plus, de nombreuses maximes de La Rochefoucauld surprennent par leur tour ou par leur construction<sup>217</sup>.

L'esprit est toujours la dupe du cœur.<sup>218</sup>

Plus on aime une maîtresse, et plus on est près de la haïr.<sup>219</sup>

On passe souvent de l'amour à l'ambition, mais on ne revient guère de l'ambition à l'amour.<sup>220</sup>

Autant le style enjoué de certaines maximes que l'effet de surprise, provoqué en outre par un réalisme inattendu, peuvent être considérés comme des formes d'expression caractérisant l'esthétique des salons.

---

<sup>215</sup> Voir Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné*.

<sup>216</sup> A ce propos, consulter l'étude: Moss, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002.

<sup>217</sup> Voir plus loin au ch. 3.1.1.1.

<sup>218</sup> Max. 102.

<sup>219</sup> Max. 111.

<sup>220</sup> Max. 490

### 2.1.3.d. *Caractère allusif des œuvres lues dans les salons*

Parallèlement à la production d'ouvrages théoriques sur les passions, tels ceux de Senault (1641) *De l'usage des passions*, Descartes (1649) *Traité des passions*, Cureau de La Chambre (1640-62) *Les Caractères des passions* et (1659) *L'Art de connaître les hommes*, Lesclache (1660) *L'Art de discourir des passions*, la production littéraire des salons se voue, elle aussi, à une réflexion de type analytique sur la nature humaine. La diffusion d'œuvres mondaines telle qu'elle est pratiquée dans les salons favorise la circulation de *topoi* et de genres particulièrement chers aux fidèles des salons, qui peignent et explorent le sentiment amoureux et l'être humain en général. Dans la description de l'amour, de l'amitié, des passions, du cœur et de l'esprit, les auteurs font allusion à d'autres œuvres contemporaines. Ainsi, le caractère enjoué des œuvres mondaines est complété par leur caractère allusif, qui nécessite une large connaissance de toute la production littéraire foisonnant dans les salons. Le jeu des clés dans les portraits littéraires est un cas exemplaire et extrême de pratique allusive. Les récepteurs doivent reconnaître les rapports les plus éloignés et déceler les allusions les plus cachées au niveau linguistique, littéraire et social<sup>221</sup>.

Concernant le caractère allusif des *Maximes*, le catalogue de la bibliothèque de La Rochefoucauld peut fournir des informations utiles<sup>222</sup>. Il en ressort que la majorité des ouvrages de sa bibliothèque consiste en des recueils de nouvelles et en des romans modernes: *Amadis de Gaule*, *Polexandre*, *L'Astrée*, les œuvres de Madeleine de Scudéry et de Mme de Villedieu, parmi lesquelles au moins 20 titres publiés entre 1663 et 1679 chez Barbin, par définition le libraire des honnêtes gens. Ces lectures reflètent, outre la culture littéraire de La Rochefoucauld, également les textes mondains sur lesquels se fonde la culture des salons en général. Rien d'étonnant que les *Maximes* y fassent allusion<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Voir aussi Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné*, p. 119 ss. A l'époque, la mode des clés a même été appliquée aux *Maximes* de La Rochefoucauld, bien que l'œuvre du moraliste ne vise pas à ce genre de dénouement.

<sup>222</sup> Gérard, Mireille. "Le catalogue de la bibliothèque de La Rochefoucauld à Verteuil", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 239-292 et Gérard, Mireille. "Les auteurs port-royalistes de Verteuil", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 229-237 pour les ouvrages de piété (environ un quart de la bibliothèque dont saint François de Sales, Pascal, St. Augustin, auteurs port-royalistes). Ces listes de la bibliothèque de La Rochefoucauld témoignent autant d'un héritage de la culture humaniste (par la lecture de Térence, Ovide, Horace etc.), qu'une connaissance des littératures étrangères (surtout italienne avec Arioste, Marino, Le Tasse, Assarino et Guarini). Sur l'étude des inventaires après décès des bibliothèques privées, voir Chartier, Roger. "La culture de l'imprimé", *Les usages de l'imprimé*, R. Chartier, Paris: Fayard, 1987, p. 7-20, en particulier le ch. V: "Du livre au lire. Les pratiques citadines de l'imprimé 1660-1780", p. 165-221.

<sup>223</sup> Cette question est développée dans le ch. 2.5.

### 2.1.3.e. *La réception des Maximes*

L'espace du salon est particulièrement propice pour associer le processus de la création et celui de la réception des œuvres. Au fur et à mesure que les œuvres sont produites, elles sont immédiatement soumises au public de salon pour une première réception critique. Chez Christine de Suède, ce goût se traduit par l'annotation de la troisième édition des *Maximes* de La Rochefoucauld: maxime par maxime, elle y donne son appréciation<sup>224</sup>. Ses commentaires reflètent la plupart du temps son approbation :

D'accord (pour max. 3)

Cela est vrai (pour plusieurs maximes dont par exemple les max. 5, 9, 26 etc.)

parfois sa désapprobation :

Je n'en crois rien (max. 11, mais aussi max. 86, etc.)

un jugement sur la forme :

Cela est bien dit (max. 33, 77, 117)

ou une réponse à une maxime, comme à la max. 119, qui ici prend l'allure d'une maxime:

On peut se déguiser aux autres, mais on ne saurait se déguiser à soi-même.

L'œuvre littéraire suscite une réaction qui peut être éthique, esthétique ou littéraire.

Dans ses lettres, Mme de Sablé commente elle aussi certaines maximes qu'elle reçoit par courrier de La Rochefoucauld. La réception des *Maximes* se fait par voie écrite comme aussi par voie orale lors des rencontres dans les salons. Les remarques de Mme de Sablé signalent une lecture à la fois intellectuelle, morale et esthétique des *Maximes*.

Je viens de lire les grandes maximes. [...] Celle de la paresse est représentée par votre esprit et par vos sentiments d'une sorte qu'il semble qu'elle passe toutes les autres en pénétration. Je ne sais pourtant si c'est parce qu'elle est la dernière, car à mesure que je les ai lues, je les ai toujours trouvées plus belles. Il y en a deux qui ne me semblent pas vraies, celle de l'orgueil, et la fin du mal est un bien, je ne l'entends pas assez.<sup>225</sup>

Le jugement de Mme de Sablé porte sur la subtilité intellectuelle (« pénétration ») de ces maximes lues et analysées, sur une appréciation esthétique (« toujours trouvées plus belles ») et sur leur qualité morale (« pas vraies »).

---

<sup>224</sup> Voir éd. Truchet p. 599-621.

<sup>225</sup> Lettre de Mme de Sablé à la Rochefoucauld, 1663. Voir éd. Truchet, p. 551-552.

Les lettres de Mme de Sévigné reflètent, elles aussi, l'activité des salons autour des *Maximes* de La Rochefoucauld. Elle témoignent de leur réception, de leur critique ainsi que de la « diffusion » de certaines d'entre elles – de leur circulation dans les salons et parmi les mondains. Mme de Sévigné cite régulièrement des maximes de La Rochefoucauld dans le but, par exemple, de les commenter ou de recueillir le commentaire d'autres lecteurs, ici Bussy Rabutin :

Au reste, je me suis avisé de faire des remarques sur cent maximes de M. de La Rochefoucauld. J'en suis à examiner celle-ci : La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit. Je demande à votre tribunal si elle est facile à entendre, et quel rapport ou proportion il y a entre bonne grâce et bon sens<sup>226</sup>.

Dans d'autres lettres, Mme de Sévigné les cite, bien vraisemblablement, par cœur :

M. de La Rochefoucauld dit vrai dans ses Maximes: Nous aimons mieux ceux qui nous entendent bien que ceux qui se font écouter<sup>227</sup>.

Par ailleurs, la réception des *Maximes* se produit aussi à l'intérieur même des productions littéraires liées aux salons. Mademoiselle de Scudéry non seulement brosse le portrait de La Rochefoucauld sous le nom de Cléandre<sup>228</sup> dans la *Clélie*, mais le décrit lui-même et mentionne ses *Maximes* dans *La promenade à Versailles* :

On m'a envoyé de la Cour de France depuis quelque temps, reprint Cleandre, vn livre de maximes ou de reflexions d'vn homme de grande qualité & de grand merite, qu'on peut dire avoir fait l'anatomie du cœur de tous les hommes, & avoir mesme découvert des taches dans les vertus les plus éclatantes. Parmi toutes ces maximes pleines de delicatesse, j'en trouve vne qui revient assez au sentiment de la belle Celanire. La voicy : S'il y a un amour pur & exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond de nostre coeur, & que nous ne connoissons pas nous mesmes. Voilà précisément, dit Celanire en soûriant, vne amour propre au secret; car estant cachée pour celui mesme qui l'a au fond de son coeur, il n'a garde de la montrer indiscrettement aux autres. Comme Celanire parloit ainsi le jeu finit, & l'on fut se promener dans l'Isle, qui d'vn costé a des allées merveilleuses le long du fleuve.<sup>229</sup>

Dans ce passage, l'auteur fait allusion à l'œuvre de La Rochefoucauld, d'abord par le titre mentionné selon les deux usages retenus à l'époque (*Réflexions* et *Maximes*), ensuite par la qualité de l'auteur et enfin par une courte description du contenu de l'œuvre. Cette « clé » de l'œuvre trouve

---

<sup>226</sup> Lettre de Mme de Sévigné au comte de Bussy Rabutin, 18 décembre 1678.

<sup>227</sup> Lettre du 16 mai 1672. Dans ce cas, la mémoire de Mme de Sévigné lui fait défaut et évoque la maxime 139 de façon approximative. Les mots exacts de La Rochefoucauld disent cependant: “[...] il n’y a presque personne qui ne pense plutôt à ce qu’il veut dire qu’à répondre précisément à ce qu’on lui dit.” (max. 139). D’autres citations de maximes de La Rochefoucauld dans les lettres n° 458, 512, 1077, 1145.

<sup>228</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie*. 5<sup>e</sup> partie, p. 444-446.

<sup>229</sup> Scudéry, Madeleine de. *La promenade de Versailles*. Paris: Barbin, 1669, p. 132-133.



son dénouement dans la citation d'une maxime - la maxime 69 - de La Rochefoucauld. La présence de cette maxime suppose que le lecteur des romans connaisse l'œuvre<sup>230</sup> de La Rochefoucauld et qu'il puisse ainsi pleinement goûter au plaisir de reconnaître l'auteur cité. Un dernier point peut être retenu concernant l'usage des *Maximes* de La Rochefoucauld: l'œuvre peut aussi bien être intégrée comme intertexte à l'intérieur d'une œuvre littéraire, que servir à nourrir une conversation transposée, comme c'est ici cas, dans l'univers fictionnel du roman ou de la nouvelle.

Charles Jaulnay, doyen et chantre de l'église de St-Rieul<sup>231</sup>, cite, lui aussi, une maxime de La Rochefoucauld dans ses *Questions d'amour*.

Il me semble que Monsieur de la Rochefoucault dans ses Reflexions Morales, la [l'amour] définit plus juste.

Il est du véritable Amour comme de l'apparition des Esprits, beaucoup de gens en parlent, mais peu en ont vu. M. de la Rochefoucault.<sup>232</sup>

Charles Jaulnay termine sa première question d'amour par une citation de La Rochefoucauld. Ici, le jeu de clé importe peu. Le nom de l'auteur est mentionné explicitement (c'est d'ailleurs le seul mentionné dans tout le recueil), ce qui lui attribue une grande autorité en la matière et dans la littérature vouée aux questions d'amour. Le lien entre les *Maximes* de La Rochefoucauld et toute espèce de littérature galante<sup>233</sup> se noue de plus en plus.

Une autre trace de La Rochefoucauld dans la littérature de l'époque se trouve dans l'œuvre de Mme Déshoulières. Incarnant au XVII<sup>e</sup> siècle un libertinage particulier qui critique avant tout le triomphe de l'argent et de l'ambition, cet auteur dédie une ode à La Rochefoucauld. L'ode commence par une critique du stoïcisme, débouche sur une évocation de l'univers pastoral des amants et évoque la question de la transmigration de l'âme pour enfin se terminer en louant la gloire, l'éloquence et la sagesse de La Rochefoucauld qui "passe celle dont la Grèce donne l'exemple aux Romains."<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Madeleine de Scudéry suit de près les différentes éditions des *Maximes*, puisque la maxime 69 a une autre forme dans la première édition de 1665. "Il n'y a point d'amour pur et exempt du mélange de nos autres passions que celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes." (Max. 79). Cette maxime est modifiée dès la deuxième édition de 1666.

<sup>231</sup> Voir Rouben, C. "Un jeu de société au Grand Siècle: Les Questions et les Maximes d'Amour. Inventaire chronologique", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 97, (1972): p. 85-104; p. 93, n. 30.

<sup>232</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*. Paris: J.-B. Loyson, 1671.

<sup>233</sup> Cette question est étudiée dans le ch. 2.5.

<sup>234</sup> Déshoulières, Mme (Antoinette). *Oeuvres*. Paris, 1770, p. 41-46.

De son côté, La Fontaine, ancien fidèle de la cour de Fouquet, mentionne explicitement La Rochefoucauld et les *Maximes* dans ses *Fables*. La fable « L’homme et son image » décrit le recueil des *Maximes* et en mentionne l’auteur par ses initiales. La Fontaine y travaille de façon allégorique le thème de l’amour-propre, en substituant à l’image de l’eau de la rivière celle des *Maximes* dans lesquelles le lecteur se mire. Mais au lieu de s’y noyer, comme l’a fait Narcisse, le lecteur accède par l’image que reflètent les *Maximes* à la connaissance de soi. L’eau s’est transformée en miroir<sup>235</sup>.

Outre « L’homme et son image », La Fontaine dédie à La Rochefoucauld une fable-épître « Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld » par laquelle il lui rend hommage. Ce texte compare le comportement de l’homme à celui des animaux, se clôt sur une appréciation de la forme courte – on peut aussi penser aux *Maximes* – et se termine par une louange du duc :

Mais les ouvrages les plus courts  
Sont toujours les meilleurs. [...]  
Vous [La Rochefoucauld] qui m’avez donné ce qu’il [ce discours] a de solide,  
Et dont la modestie égale la grandeur,  
Qui ne pûtes jamais écouter sans pudeur  
La louange la plus permise,  
La plus juste et la mieux acquise,  
Vous enfin dont à peine ai-je encore obtenu  
Que votre nom reçût ici quelques hommages,  
[...] Permettez-moi du moins d’apprendre à tout le monde  
Que vous m’avez donné le sujet de ces Vers.<sup>236</sup>

Les liens entre La Fontaine et La Rochefoucauld ne s’expriment pas uniquement dans les *Fables*, mais aussi dans les *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld. Proche du procédé employé par La Fontaine, La Rochefoucauld dépeint dans la réflexion XI « Du rapport des hommes avec les animaux » les qualités des animaux, tout en leur attribuant une valeur morale. Le lecteur s’en doute bien ; La Rochefoucauld décrit l’homme par le biais d’une peinture des animaux, comme le fait La Fontaine dans ses *Fables*, et c’est ce qu’il confirme à la fin de la réflexion XI :

Toutes ces qualités se trouvent dans l’homme, et il exerce, à l’égard des autres hommes, tout ce que les animaux dont on vient de parler exercent entre eux.<sup>237</sup>

Cette réflexion fait fortement allusion aux fables de La Fontaine qui, de son côté, lui rend hommage. A cet égard, mentionnons le fait que les liens entre les œuvres ne se limitent bien entendu pas au domaine de la littérature, mais que des relations étroites existent avec les autres

---

<sup>235</sup> Cette lecture que La Fontaine fait des *Maximes* est développée dans le ch. 3.2.

<sup>236</sup> La Fontaine, Livre X, fable XIV « Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld », v. 53-70.

<sup>237</sup> La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet, Réfl. XI, p. 203-206.

formes d'art. Ainsi, toujours concernant la réflexion XI « Du rapport des hommes avec les animaux », La Rochefoucauld se rattache à la science de la physiognomonie divulguée en France par la traduction de Ruault en 1655 du *De humana physiognomonia* (1586) rédigé par le physicien napolitain Jean-Baptiste Porta<sup>238</sup>. L'interdépendance des textes et des procédés littéraires autour de La Rochefoucauld se focalise de plus en plus et permet d'ancrer les liens du moraliste dans la littérature qui circule dans les salons. Le phénomène de l'intertextualité n'est, bien entendu, pas nécessairement lié à la vie de salon, mais il favorise ce lieu particulièrement propice aux échanges constants autour de la littérature.

Procédé encore plus remarquable, une maxime célèbre de La Rochefoucauld (la maxime 102) a incité Antoine Torche à composer la nouvelle *Le Démélé de l'Esprit et du Cœur* (1667), d'après ce qu'il annonce dans l'« Avis au Lecteur ».

J'auouë que cette idée m'est venuë en lisant ces belles Maximes Morales, qui sont, comme tout le monde croit, d'vn des plus excellens hommes de nostre siecle [...]: Il dit en vn endroit que l'Esprit est toujours la dupe du Cœur; cette expression galante me donna lieu de penser qu'ils ne s'accordoient pas tousiours ensemble, & que l'on en pourroit deméler les sentimens, d'vne maniere fine et agreable [...].<sup>239</sup>

Pour un lecteur moderne de notre siècle, il est probablement bien surprenant de lire que cette maxime de La Rochefoucauld fût perçue comme « expression galante » par un lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les *Maximes* de notre moraliste sont d'habitude rattachées à la morale augustinienne et non à l'esthétique galante. Et pourtant, l'esthétique qui règne dans les salons à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle est celle de la galanterie dont Pellisson est considéré comme l'initiateur<sup>240</sup>. Non pas la galanterie conçue comme jeu séducteur et amoureux, ni comme civilité superficielle, mais la galanterie considérée comme une manière convenable aux honnêtes gens dont la règle suprême est de plaire ; plaire par l'attention particulière portée aux formes et à l'agrément du bien-dire. Dire au XVII<sup>e</sup> siècle qu'une maxime est une expression galante signifie que cette maxime correspond à l'esthétique souple des salons où l'agrément est érigé en art. La galanterie est enfin cet art qui sait concilier le savoir et l'enjouement. Dans le cas de cette maxime, elle sait présenter au lecteur (ou au public) une vérité intérieure sans afficher de pédanterie, ni de

---

<sup>238</sup> Charles Le Brun théorise cette approche dans son discours de 1671 Le Brun, Charles. *L'expression des passions*. Maisonneuve et Larose: Dédale, 1994. Voir sur l'anatomie des passions l'étude: van Delft, Louis. «Morale, anthropologie, anatomie», *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 123-137.

<sup>239</sup> Cité dans Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris: Champion, 2001, p. 335.

<sup>240</sup> Voir l'introduction dans Viala, Alain. *L'esthétique galante. Paul Pellisson*. Discours sur les Oeuvres de Monsieur de Sarasin et autres textes. Toulouse : Société de littératures classiques, 1989.

moralisation, mais une manière plaisante que La Rochefoucauld exploite largement dans ses *Maximes*<sup>241</sup>.

Toutes ces traces des *Maximes* et de leur auteur dans la littérature de salon sont autant d'indices de la réalité sociologique du salon qui caractérise le XVII<sup>e</sup> siècle. La circulation des manuscrits rédigés, leur réception et la création littéraire continuelle façonnent des œuvres profondément liées au milieu de récréation et de création que représente le salon. Il se forme un ensemble de relations et d'interdépendances que les œuvres expriment avant tout implicitement, mais comme nous l'avons vu, aussi parfois explicitement. La place prépondérante de l'intertextualité dans les salons appelle à lire les *Maximes* – œuvre qui circule dans les salons – tout en faisant un détour par la production mondaine et en s'interrogeant sur la façon dont les grandes questions de la littérature mondaine se perpétuent dans les *Maximes*. Si relation il y a avec la production littéraire des salons mondains, comment La Rochefoucauld la travaille-t-il dans ses *Maximes* ?

---

<sup>241</sup> Voir plus loin ch. 3.1.

## 2.2. LES ROMANS PRECEDENT-ILS LA REFLEXION MORALISTE?

La réalité orale qui caractérise le salon favorise particulièrement un certain type de littérature. Il s'agit des genres mineurs dont les textes se prêtent à la lecture, à la circulation et à la création continuelle de nouvelles productions. Lettres, bouts-rimés, impromptus, pensées ou maximes en appellent d'autres. Outre ces textes courts et concis, le public des salons accueille aussi le roman, qui y est particulièrement applaudi, par contre, discrédité par les théoriciens de l'époque. Certains romans, comme l'*Astrée* et particulièrement les romans de Madeleine de Scudéry, font partie de la production mondaine la plus influente sur la culture de salon et sont même la pierre de touche pour en saisir la culture : d'une part, ils en reflètent les valeurs, d'autre part, ils donnent une image de la vie de salon, marquée par des productions littéraires et la conversation.

Les romans de Madeleine de Scudéry<sup>242</sup> se situent dans un espace littéraire qui oscille entre fiction et réalité. La fiction de la fable émerveille et emporte le lecteur dans un monde fait d'aventures, d'obstacles et de surprises. Dès les premières pages, les héros sont séparés par des coups de fortune, se retrouvent pour aussitôt se reperdre, prouvent constamment leurs qualités dans des exploits et s'unissent enfin dans l'admiration de tous<sup>243</sup>. D'autre part, les romans de Madeleine de Scudéry se réfèrent constamment à une réalité que partage le lecteur contemporain de leur rédaction. D'abord, la somme de la culture mondaine intégrée dans les romans fait participer le lecteur aux grandes interrogations sur le cœur humain, sur les passions et sur le monde qui sont discutées dans les salons. Par ailleurs, les romans suggèrent un art de parler et de paraître dans le monde, de sorte qu'ils peuvent être considérés comme de vrais manuels de la vie mondaine. Enfin, le jeu des clés crée une interaction à deux sens avec la réalité du lecteur de l'époque : ce jeu mondain invite le lecteur à chercher qui se cache derrière un personnage romanesque, précédé, bien entendu, de la transposition de ce dernier dans la fiction. Cette stratégie de dépistage se prolonge dans d'autres aspects du roman : la maxime, la conversation, la lettre sont, parmi d'autres, des genres intégrés dans le roman scudérien, tout comme ils sont également des modes de communication typiques des salons. Bien qu'il puise dans la fiction, le roman ne cesse de dialoguer avec la réalité et avec les préoccupations mondaines. Il en est un instrument de réflexion, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire qu'il reflète un aspect de la réalité mondaine bien qu'il l'idéalise, tout comme il incite à la réflexion ce qui se marque surtout dans les conversations qu'on trouve

---

<sup>242</sup> Nous avons choisi de nous pencher sur les romans de Madeleine de Scudéry qui précèdent de peu la création des *Maximes*.

<sup>243</sup> Ce monde romanesque n'est invention que jusqu'à un certain point, puisque les romans puisent leur matière dans la réalité historique.

dans les romans. Les réflexions sur l'être humain y sont constamment exposées, discutées et retravaillées, le tout animé par un "esprit de joie".

Considérant le phénomène de la conversation, de la circulation des manuscrits et des thèmes, nous partons de l'hypothèse que l'influence des romans scudériens est considérable au XVII<sup>e</sup> siècle. Les *Maximes* de La Rochefoucauld se situent-elles encore dans l'influence de cette « ère scudérienne » ? Nées au début des années 1660 avant leur première publication en 1665, les *Maximes* sont éditées seulement quatre années après la parution du dernier tome de la *Clélie*. Générées dans le salon de Mme de Sablé, les *Maximes* semblent – par leur forme et par leur fondement – totalement opposées aux romans fleuves. Malgré ces divergences, nous relevons le défi et proposons d'analyser comment le rayonnement des romans scudériens touche une production apparemment si différente<sup>244</sup>. Notre premier pas consiste à nous demander si le projet de peindre l'être humain tel qu'il est affiché dans les romans précède le "portrait du cœur de l'homme" brossé dans les *Maximes* par La Rochefoucauld<sup>245</sup>. Quelques notes préliminaires sur la réception ambivalente réservée au genre du roman permettent de mieux saisir l'enjeu de cette volonté de dépeindre l'être humain.

### 2.2.1. La fortune des romans au XVII<sup>e</sup> siècle

Dans le climat du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le roman est un genre très controversé<sup>246</sup>. La controverse sur le roman le présente, d'une part, comme corrupteur des mœurs et, d'autre part, comme formateur des cœurs. Ce débat, qui prend des tours parfois très véhéments, reflète la place

---

<sup>244</sup> Rappelons que les grands romans du XVII<sup>e</sup> siècle se trouvent dans la bibliothèque de La Rochefoucauld (voir ch. 2.1.3.d), qu'il connaît personnellement leur auteur (voir ch. 2.1.2.) et que son amie Mme de Lafayette apprécie la *Clélie*.

<sup>245</sup> "Voici un portrait du cœur de l'homme" annonce « l'Avis au lecteur » de la première édition de 1665 des *Réflexions et Maximes morales* de La Rochefoucauld.

<sup>246</sup> Sur la réception et la place du roman au XVII<sup>e</sup> siècle, voir en particulier Lever, Maurice. *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1981; Berger, Günter. "Romanproduktion und literarisches Publikum im Frankreich des 17. Jahrhunderts", *Zur Geschichte von Buch und Leser im Frankreich des Ancien Régime*, G. Berger, Rheinfelden und Berlin: Schäuble, 1993, p. 23-51 ; Grande, Nathalie. "Quand le roman œuvre en moraliste. Madeleine de Scudéry et *Clélie*", *Dalhousie French Studies*, 27 (1994), p. 31-49 ; Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves*. Paris: Champion, 1999; Penzkofer, Gerhard. "L'art du mensonge": *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, en particulier ch.1.1. "Romankritik als anti-romaneske Kritik", p. 9-18 et l'anthologie Berger, Günter (éd.), *Pour ou contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris-Seattle-Tübingen: PFSCS, 92, 1996.

croissante qu'assume le roman dans le contexte social et littéraire de l'époque. Réactions face à une esthétique et à une idéologie qui découlent de la culture du salon<sup>247</sup>.

### 2.2.1.a. La critique du roman corrupteur

Le roman est-il un genre susceptible de peindre l'être humain ? Des épisodes mettant en scène des galants et des amoureux retracés sur des milliers de pages peuvent-ils sérieusement peindre le cœur de l'homme ? L'entreprise des romancières ne se réduit-elle pas à un divertissement, et surtout à une intention de pervertir le cœur des femmes ? Durant de longues années, ce préjugé sur la littérature romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle et la méconnaissance qu'il a engendrée ont soustrait les grandes œuvres de cette époque à l'attention de la critique littéraire (jusque dans les années 1990 !). Méprisé autant par les garants de la "littérature noble" que par les garants de la bonne conduite, le genre du roman se voit disqualifié et taxé de "sous-littérature de divertissement"<sup>248</sup>. Ni les jansénistes ni les jésuites ne le tiennent en estime ; ils lui reprochent d'éloigner le lecteur d'une conduite morale et de corrompre les âmes. Même les confesseurs et les directeurs de conscience le déconsidèrent et en défendent la lecture aux fidèles<sup>249</sup>. Dans son *Traité de la comédie*, Pierre Nicole dénonce avec la même vigueur la comédie et le roman :

il n'y a rien de plus pernicieux que la Morale Poétique & Romanesque, parce que ce n'est qu'un amas de fausses opinions qui naissent de la concupiscence, & qui ne sont agreables qu'en ce qu'elles flattent les inclinations corrompuës des lecteurs, ou des spectateurs<sup>250</sup>.

Déjà quelques années auparavant, Nicole condamne farouchement Desmarets de Saint-Sorlin.

Chacun sait que sa première profession a été de faire des romans et des pièces de théâtre<sup>251</sup>, [...] Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a

<sup>247</sup> Le débat autour du roman n'est pas nouveau au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans *La défense et illustration de la langue française*, Du Bellay soulève la question quant à l'éloquence utilisée dans les romans de chevalerie contemporains, à la mode des *Amadis de Gaule*. "Je veux bien en passant dire un mot à ceulx, qui ne s'employent qu'à orner, & à amplifier notz Romans, & en font des Livres certainement en beau, & fluide Langaige, mais beaucoup plus propre à bien entretenir Damoizelles, qu'à doctement écrire:" (Du Bellay, Joachim. *Œuvres complètes*. vol. 1, Paris: Champion, 2003, Livre II, ch. 5, l. 24-28). Ce passage met en garde contre le bon usage de la grande éloquence par les romanciers. Il oppose la valeur du divertissement à celle de la grande éloquence. Bien que la question du style soit toujours actuelle au XVII<sup>e</sup> siècle, les romans sont investigués principalement quant à leur aptitude à la maxime horatienne du *delectare* et du *docere*. Relevons encore qu'en 1552, le prêtre Du Bellay fait l'éloge du genre du roman dans son ode « Au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis ». Voir Du Bellay, Joachim. *Poésies françaises et latines*. éd. E. Courbet, Paris : Garnier, 1931, p. 46-55.

<sup>248</sup> Voir Grande, Nathalie. "Quand le roman œuvre en moraliste", p. 31-49.

<sup>249</sup> Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières*, p. 340.

<sup>250</sup> Nicole, Pierre. *Traité de la comédie*, 1669. Paris: "Les Belles Lettres", 1961, p. 54-55.

<sup>251</sup> Il est l'auteur entre autres du roman *Ariane* et d'œuvres dramatiques dont la comédie en vers *Les Visionnaires* (1637).

causés en effet ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicioeux. Plus il a eu soin de couvrir d'un voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il y décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes. Ces sortes de péchés sont d'autant plus effroyables, qu'ils sont toujours subsistants, parce que ces livres ne périssent pas, et qu'ils répandent toujours le même venin dans ceux qui les lisent<sup>252</sup>.

Face à l'attitude hostile de Nicole et des jansénistes, Racine prend position en faveur du roman<sup>253</sup>. Tout en soutenant la cause de la littérature, Racine use de l'ironie et de la raillerie pour mettre en doute et le jugement de Nicole et l'attitude de piété de Port-Royal. Car il semble que les solitaires de Port-Royal aient convoité avec ardeur les "écrits pernicioeux" de Madeleine de Scudéry, qui prétendent corrompent les âmes.

Vous n'avez pas considéré que ni M. d'Urfé, ni Corneille, ni Gomberville, votre ancien ami, n'étoient point responsables de la conduite de des Marets. Vous les avez tous enveloppés dans sa disgrâce. Vous avez même oublié que Mlle de Scudéry avoit fait une peinture avantageuse du Port-Royal dans *Clélie*. Cependant j'avois ouï dire que vous aviez souffert patiemment qu'on vous eût loués dans ce livre horrible. L'on fit venir au désert le livre qui parloit de vous. Il y courut de main en main, et tous les solitaires voulurent voir l'endroit où ils étoient traités d'illustres<sup>254</sup>.

La réaction ambivalente de Port-Royal illustre le sort que le XVII<sup>e</sup> siècle réserve au roman : alors qu'il est sévèrement condamné par les institutions et jugé comme corrupteur des mœurs, le roman exerce une grande fascination sur les lecteurs, même sur ceux qui devraient le répudier. Cette réception ambivalente du roman est thématifiée dans une conversation de la *Clélie* qui prend l'allure d'un "traité du roman"<sup>255</sup> :

ie me consolerois de la seuerité d'un petit nombre de personnes, par l'applaudissement general du monde, & par la propre connoissance que i'aurois de l'vtilité de cette espece d'ouurage<sup>256</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, parmi le "petit nombre de personnes" qui condamnent le roman, comptent aussi les théoriciens de la littérature. Ils focalisent leur attention avant tout sur l'élaboration de règles et de normes pour les genres nobles, c'est-à-dire poétiques et dramatiques<sup>257</sup>. Les romans fleuves, par contre, sont disqualifiés et considérés comme inutiles et méprisables, car ils ne peuvent

---

<sup>252</sup> *Lettres sur l'Hérésie imaginaire*, dans J. Racine, *Œuvres*, Paris : Hachette, 1886, IV, p. 260, cité d'après Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves*. Paris: Champion, 1999, p. 339-340.

<sup>253</sup> Par ailleurs, la réponse de Racine entame sa célèbre querelle avec Port-Royal.

<sup>254</sup> *Lettres sur l'Hérésie imaginaire*, p. 288-89. Sur la description de Port-Royal dans la *Clélie*, voir Mesnard, Jean. "Du réel au romanesque: Port-Royal dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry", *Aspects du classicisme et de la spiritualité*, A. Cullière, Paris: Klincksieck, 1996, p. 353-372.

<sup>255</sup> Le fait que Madeleine de Scudéry reflète, dans la *Clélie*, la polémique autour du roman témoigne du caractère fédérateur du roman qui intègre toutes les préoccupations mondaines, même celles qui sont autoréférentielles.

<sup>256</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. VIII, p. 1147.

<sup>257</sup> Lever, Maurice. *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*.



traiter de sujets élevés, notamment de morale<sup>258</sup>. Par ailleurs, les théoriciens reprochent au roman de ne suivre aucune régularité. Alors que Huet et Madeleine de Scudéry s'efforcent d'établir "une poétique" du roman<sup>259</sup>, les théoriciens ne relèvent que son caractère composite, amalgamant différents genres : récits, conversations, portraits, lettres, poèmes etc. constituent un ensemble hétérogène qui échappe aux normes habituelles définissant un genre. En raison de l'esprit systématique du siècle, le genre du roman ne peut être que rejeté par les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle.

En outre, le genre du roman est également incompatible avec la forme que revêt la littérature morale de façon privilégiée. Depuis Montaigne, tout sujet moral est inséré de préférence dans un discours discontinu s'opposant à la pratique traditionnelle de la *dispositio* rhétorique<sup>260</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la forme brève devient le lieu privilégié pour traiter de morale : pensées, sentences, fables, maximes, caractères, voilà les formes que les moralistes mettent en œuvre pour peindre l'intériorité de l'être humain. Par sa longueur, le roman semble donc incapable de traiter de thèmes moraux.

Enfin, les romans sont certainement aussi discrédités du fait qu'ils émanent de cercles de femmes, voire parce que leurs auteurs sont avant tout des femmes. Les garants de la morale ne peuvent accepter que des femmes traitent de sujets moraux, définissent la frontière entre les vices et les vertus et se penchent sur un domaine réservé traditionnellement aux hommes. Cependant, l'autorité sociale et littéraire des femmes s'accroît au XVII<sup>e</sup> siècle, plus précisément au fur et à mesure que l'idéal de l'héroïsme cornélien décline<sup>261</sup>. Les salons sont un lieu où les femmes peuvent faire valoir la spécificité de leur condition féminine et établir les normes du goût. La réaction violente contre les romans, émanant des directeurs de conscience et de la morale moralisatrice, comporte certainement aussi un élément misogyne.

Par rapport aux canons moraux et littéraires, la place du roman s'avère problématique. Les attaques contre le roman en témoignent. On lui récuse son statut de genre et son aptitude à traiter du cœur de l'homme. Pire encore, on lui reproche de pervertir les mœurs et de divertir l'être humain, dans le sens pascalien du terme, c'est-à-dire de l'éloigner de la conscience de la condition humaine. Enfin, l'empire des femmes est mal vu et leurs productions ne peuvent être applaudies.

---

<sup>258</sup> Voir Grande, Nathalie. "Quand le roman...", p. 31.

<sup>259</sup> P.-D. Huet publie ses réflexions théoriques sur le roman dans la préface à *Zaïde* de Mme de Lafayette. Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*, 1666. Madeleine de Scudéry fait de même dans la préface de son roman *Ibrahim* en 1641.

<sup>260</sup> Voir l'introduction de Jean Lafond au volume *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Robert Laffont, 1992.

<sup>261</sup> Voir aussi Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion, 1993, p. 97 et ss.

### ***2.2.1.b. L'applaudissement du roman formateur***

Répudié, d'une part, par la critique et par la morale, le roman se voit, d'autre part, favorablement accueilli par le public, surtout par le public des salons. En pleine effervescence, le roman y est célébré comme instrument de réflexion, de communication, de divertissement et d'instruction. Comme le fait toute forme de polémique, cette situation ambivalente témoigne d'un moment de transition dans l'histoire littéraire : le roman affirme en fait de plus en plus sa place dans le panthéon de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle.

La réception négative du roman ne semble pas effleurer l'esprit des salons. Les lecteurs mondains se penchent sur les romans selon des paramètres diamétralement opposés à ceux des moralisateurs et des théoriciens. Ils conçoivent les romans non comme corrupteurs, mais comme formateurs de l'être humain. Autant la dimension sociale, du paraître et de l'art de parler, que la dimension intérieure du cœur, de l'esprit, du goût, même de l'intellect, sont enrichies et perfectionnées par la lecture des romans. Représentant une anthropologie totalisante de l'être humain, les romans visent par là également une formation globale du lecteur.

Quand on la [une fille] pressa d'avoüer où elle auoit puisé tant de doctes raisonnemens, ie m'imaginay d'abord d'vn Plutarque avec les sentences, vn Seneque traduit de nouveau, & vn Ciceron en nostre langue, cependant elle nous dit que la Cyteré, le grand Cyrus, & la Clelie estoient ses maistres, & que les delassements de ces Liures n'enseignoient pas moins l'honnesteté que la Contention des Philosophes; ils polissent vn naturel brut, & forment à la raison, comme les plus saints se perfectionnent à la grace<sup>262</sup>.

Pour le public mondain, les œuvres des romancières sont érigées en modèles. Loin de se réduire à un simple divertissement de quelques oisifs, les romans sont perçus dans leur rôle formateur. Pierre-Daniel Huet développe cet aspect dans son *Traité de l'origine des romans* :

Ce sont des précepteurs muets, qui succèdent à ceux du collège, et qui apprennent à parler et à vivre d'une méthode bien plus instructive et bien plus persuasive que la leur, et de qui on peut dire ce qu'Horace disoit de l'Illiade d'Homere, qu'elle enseigne la morale plus fortement et mieux que les philosophes les plus habiles<sup>263</sup>.

Ces réflexions signalent le caractère moderne de la culture de salon du XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'affranchit de tout caractère livresque et de tout culte humaniste des grands auteurs du passé. Dorénavant, la culture mondaine, axée sur les productions contemporaines, sur les modèles de

---

<sup>262</sup> *Apologie de la science des dames*, Lyon, 1662, p. 29-31. Cité d'après Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture*, p. 112.

<sup>263</sup> Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*, 1666, p. 126-127. Cette défense du genre du roman est déjà formulée en 1552 dans *L'Ode au seigneur des Essars sur le discours de son Amadis* de Joachim Du Bellay. Voir *supra* n. 246.

civilité élaborés dans les salons, rejette officiellement les canons traditionnels du savoir, auxquels se substituent les romans. Ceux-ci représentent, à leur tour, la somme de la culture mondaine. Ces nouveaux “manuels” couvrent l’ensemble de la formation de l’être humain. La source de toute connaissance est recherchée dans la culture mondaine, notamment dans les romans. Les romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle sont pleinement conscients de leur nouveau rôle formateur.

Madeleine de Scudéry place ses œuvres dans cette perspective formatrice. Pour ce faire, elle se sert souvent des paratextes. Dans ce lieu transitoire entre œuvre et public, les écrivains annoncent que le roman ne doit pas servir uniquement au divertissement, mais, au contraire, que le roman doit obligatoirement comprendre une portée instructive, voire morale<sup>264</sup>. Dans la nouvelle *Céline*, Madeleine de Scudéry développe, dans l’épilogue, la fonction formatrice de la nouvelle et de la littérature romanesque en général :

En effet, dit Clearque, [...] il seroit à desirer que tous ceux qui font des Livres, eussent toujours dans l’esprit, de mesler un peu de morale, mesme dans les sujets qui en semblent les plus éloignez, puis que c’est la plus necessaire de toutes les sciences<sup>265</sup>.

Contrairement à tous les reproches formulés par les garants officiels de la morale, la littérature romanesque témoigne d’un souci moral qui débouche sur la volonté d’instruire. Le roman trouve sa fin au-delà de la simple volonté de divertir. Les aventures innombrables des personnages se situent par rapport à un fondement moral qui sert à communiquer une vision et un enseignement moraux :

vn homme qui voudroit composer quelque fable ingenieuse, trouueroit lieu, s’il vouloit, de condamner tous les vices, & d’enseigner toutes les vertus<sup>266</sup>.

Dans une conversation qui clôt le second livre de la quatrième partie de la *Clélie*, Madeleine de Scudéry fait énumérer aux personnages tous les éléments constitutifs du roman. Ce développement théorique et idéalisant sur le genre du roman est aussi une réflexion que Madeleine de Scudéry porte sur son écriture – encore une fois, l’auteur récupère dans ses romans les questions contemporaines, y compris celles qui le concernent directement. Madeleine de Scudéry développe cette vision idéalisante de la fonction instructive du roman jusqu’au domaine spirituel :

J’auance mesme hardiment qu’vn liure de cette maniere, non seulement pourroit enseigner toutes les vertus, blasmer tous les vices, & reprendre tous ces petits deffauts dont le monde est plein, mais qu’il

---

<sup>264</sup> Voir à ce sujet, Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières*, en particulier V<sup>e</sup> partie: “L’enjeu moral du roman”; Maître, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 1999, le chapitre consacré à “La morale du salon” et Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l’oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997 qui reconnaît elle aussi la portée morale du roman.

<sup>265</sup> Scudéry, Madeleine de. *Céline. Nouvelle Première (1661)*. éd. par Alain Niderst. Paris: Nizet, 1979, p. 169-170.

<sup>266</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. VIII, p. 1137.

pourroit mesme apprendre à reuerer les Dieux, par l'exemple qu'on en pourroit donner en la personne des Heros qu'on proposeroit pour modele<sup>267</sup>.

Si l'on garde à l'esprit la critique acerbe émise par certains représentants de la morale, ces réflexions conclusives sur la portée du roman ont aussi l'allure d'une provocation. Le roman se veut instructif non seulement en matière de morale, mais également en matière de dévotion. Fidèle à l'idéologie du roman, cette volonté d'instruire le lecteur jusque dans le domaine spirituel ne heurte pas les bienséances du lectorat mondain. Le roman considéré comme un reflet de l'anthropologie de l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle instruit le lecteur dans tous les domaines. Par leur exemplarité, les personnages incitent le lecteur à une conduite morale, y compris spirituelle<sup>268</sup>. Dans le roman, l'incitation à la morale ne passe donc pas par un enseignement, des exercices de piété, des oraisons ou un examen de conscience, mais par le texte qui est transformé en instrument d'« institution » morale.

Par ailleurs, la représentation de la morale s'insère dans l'idéologie mondaine, c'est-à-dire qu'elle est soumise à l'esthétique classique du naturel et de l'agréable :

sur toutes choses, il faut sçauoir oster à la morale ce qu'elle a de rude, & de sec, & luy donner ie ne sçay quoy de si naturel, & de si agreable, qu'elle diuertisse ceux à qui elle donne des leçons<sup>269</sup>.

La définition de la morale relève ici des mots-clés de l'esprit mondain et de l'esthétique classique. Le "je ne sais quoi" reflète la dimension insaisissable d'un art de paraître qui prend naissance dans la *sprezzatura* du *Courtisan* de Baldassar Castiglione. Cette notion se prolonge dans le "naturel" et l'"agréable" qui définissent la perfection de l'esthétique classique. Enfin, la valeur esthétique débouche impérativement dans une dimension formatrice. Instruire en divertissant, mélanger l'agréable à l'utile, voilà bien les préceptes de l'art classique issus de l'art poétique de Horace. Dans ses œuvres, Madeleine de Scudéry théorise et représente ce leitmotiv classique de l'écriture qui anime les œuvres de tous les grands écrivains de l'époque comme La Fontaine, Molière et Pascal, pour n'en citer que quelques-uns.

A propos de cette conjonction des objectifs, si difficile à concevoir pour les garants de l'instruction, Pierre-Daniel Huet précise dans son *Traité de l'origine des romans* que la place du divertissement est subordonnée à l'instruction :

Ainsi le divertissement du lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs<sup>270</sup>.

---

<sup>267</sup> *op. cit.*, p. 1146.

<sup>268</sup> Ce thème est développé dans le ch. 2.4.1.1.

<sup>269</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. VIII, p. 1141-42. Pour la liste d'autres passages dans la *Clélie*, qui subordonne la morale au divertissement, voir Penzkofer, Gerhard. "L'art du mensonge": *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, p. 39.

Selon l'orientation de l'écrivain, l'accent se déplace du divertissement à l'instruction. Cependant, un paramètre reste stable : l'esprit de joie, déjà représenté dans le roman, est suscité par sa lecture et les conversations qui en découlent, dans le salon. L'esthétique optimiste des romans a également pour fonction d'y renforcer le lien social<sup>271</sup>.

Reprenant la même argumentation au sujet de l'instruction par le divertissement, Madame de Villedieu, écrivain contemporain de Madeleine de Scudéry, semble placer ses œuvres sous cette même enseigne classique. C'est en tout cas ce que elle prône dans plusieurs romans. Dans les *Annales galantes* (1670), Mme de Villedieu justifie la présence du vice dans son œuvre en expliquant sa motivation qu'elle veut morale :

Du reste, j'ay tâché de renfermer un sens moral dans les choses qui paroissent les plus déréglées. Si je fais tenir des discours criminels à un Religieux, qui abuse de la sainteté de son nom, & de son habit, c'est pour inspirer une horreur plus forte de son impiété, & pour faire éclater mieux les veritez qui en triomphent. [...] pour enchasser des preceptes utiles dans les exemples que je propose, j'observe exactement la maxime de punir le vice, & de récompenser la vertu<sup>272</sup>.

Formulation très proche de celle de Huet qui voit la finalité du roman dans « l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée, et le vice châtié. »<sup>273</sup>

Même procédé dans les *Galanteries grenadines*, où Mme de Villedieu annonce encore dans le paratexte l'avis « Aux lecteurs » que :

s'ils penetrent delicatement mon dessein; ils connoistront, que sous les divers Caractères de mes Heros Maures & de mes Dames Grenadines, ie donne quelquefois des loüanges tacites, & fait des Satyres ingenieuses. Je laisse à la bonne foy de mes Lecteurs, le soin d'en faire l'application<sup>274</sup>.

---

<sup>270</sup> Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*, 1666, p. 4-5. Selon Penzkofer, Huet résume le mieux l'intention du roman, ce qui est capital pour sa réception au XVII<sup>e</sup> siècle. "Was Huet aber vor allem auszeichnet - und womit er für eine Rezeptionsgeschichte des Romans im 17. Jahrhundert so bedeutsam wird -, ist seine Zusammenfassung und kritische Bewertung der in den verschiedenen poetologischen Dokumenten der Zeit belegten Rezeptionsperspektiven - der 'naïven' Lust an der transparenten Illusion, der moralischen Erbauung und des ästhetischen Vergnügens -, die auf diese Weise als Koordinaten eines romanspezifischen 'Erwartungshorizont' ausgewiesen werden. Ein solches Koordinatensystem erfasst den eng umgrenzten Raum, den Autoren und literarische Theoretiker dem Roman zwischen 'plaisir' und 'utilité' zuordnen." Penzkofer, Gerhard. *L'art du mensonge*, p. 64.

<sup>271</sup> Voir de quelle façon Paul Pellisson présente les valeurs des belles-lettres dans son *Discours sur les Œuvres de Sarasin*, section XI, p. 65 : « Ces écrits qu'on traite communément de bagatelles, quand ils ne serviraient pas à régler les mœurs ou à éclairer l'esprit, comme ils le peuvent, comme ils le doivent, comme ils le font d'ordinaire directement ou indirectement, pour le moins, sans avoir besoin qu'eux-mêmes, ils plaisent, ils divertissent, ils sèment et ils répandent partout la joie, qui est, après la vertu, le plus grand de tous les biens. »

<sup>272</sup> (Villedieu, Marie-Catherine-Hortense de). *Annales galantes*. t. I. Paris: Barbin, 1670. Nous relevons que certains de ses écrits, notamment les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* relèvent aussi de la chronique scandaleuse et peuvent faire éclater les catégories habituelles de la lecture et du livre. Voir à ce propos, Kuizenga, Donna. "La lecture d'une si ennuyeuse histoire". Lectures et livres dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*", actes *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman*.

<sup>273</sup> Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*, 1666, p. 4.

<sup>274</sup> Villedieu, Madame de. *Les galanteries grenadines*. Paris: Barbin, 1673.

Tout en reprenant le même type d'argumentation que les défenseurs du roman, Mme de Villedieu oriente cependant ses écrits dans une direction toute autre. Alors que les romans de Madeleine de Scudéry travaillent surtout à l'élaboration et à l'idéalisation d'une norme optimiste, les romans de Mme de Villedieu s'attachent à découvrir les causes de la faillite amoureuse en montrant des dérèglements. Les intrigues se forment autour d'aventures impensables et hors du commun qui ne tiennent pas compte des règles usuelles et qui peuvent, partiellement, choquer les mœurs. L'intention édifiante annoncée dans les romans de Mme de Villedieu se transforme en une satire du roman idéalisant. Relevant d'une esthétique de l'enjouement et d'un esprit d'analyse, et grâce au ton plaisant de l'écriture, les romans de Mme de Villedieu ne fuient pas la représentation horrifiante des déviations morales.

En général, l'on peut affirmer que les romans du XVII<sup>e</sup> siècle accordent une place centrale à la morale. Ils prétendent proposer une connaissance du bien et du mal dans le but que le lecteur en tire une leçon. Ce dernier est appelé à reconnaître les passions qui font l'objet de louanges ou de critiques afin d'en distinguer leur portée morale. Ce procédé qui incite à divertir pour instruire, à susciter des passions pour édifier ou simplement à les représenter pour en instruire le lecteur – définit la finalité morale du roman.

Contrairement à la réception négative réservée par les garants de la morale et de la "littérature noble", le *Dictionnaire universel* de Furetière confirme, lui aussi, la dimension instructive du roman. Le terme "roman" est défini ainsi :

Nos Modernes on fait des Romans polis & instructifs, comme l'Astrée de d'Urfé, le Cyrus & Clélie de Mademoiselle de Scuderi, le Poléxandre de Gomberville, la Cassandre & la Cleopatre de Calprenede, &c.<sup>275</sup>.

Il est certain qu'à un premier niveau, le roman est défini comme instructif et se propose au lecteur comme instrument de perfectionnement par la représentations des lois qui régissent la vie mondaine. Furetière cite les romans pertinents du XVII<sup>e</sup> siècle, en usant d'un critère d'importance et non d'ordre chronologique. Mais, dans ces romans, s'agit-il uniquement d'une formation à la vie mondaine, ou aussi d'une instruction de la vie morale ? Furetière ne le précise pas ; comme il s'appuie sur ce qu'en disent les écrivains eux-mêmes, nous pouvons en déduire que les deux ne font qu'un pour lui. Les héros ne sont parfaits que s'ils incarnent et maîtrisent et les lois mondaines et les lois morales. La littérature romanesque ne se situe pas en marge d'un discours moral, mais l'habille de stratégies mondaines qui se fondent sur le divertissement.

---

<sup>275</sup> Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye: Arnout, 1690, t. 3.

### 2.2.2. A la recherche de “la peinture du monde”

Répudiant l’enseignement traditionnel de la morale, le roman recourt à d’autres procédés et stratégies<sup>276</sup> pour mettre en œuvre une de ses finalités, qui est d’instruire. Parmi ces stratégies, la formulation sentencieuse de certains énoncés, les lois galantes ou la Carte de Tendre témoignent par leur intention d’ « instruction » insérée dans le cadre de l’intrigue, mais qui s’adresse bien sûr aussi directement au lecteur. Parmi ces stratégies explicites, il y en a une qui retient ici tout particulièrement notre attention, celle qui consiste à faire un portrait du monde. Madeleine de Scudéry justifie son choix de la façon suivante :

il se troueroit encore vn grand nombre de Gents qui en [du roman] parleroient comme d’vne simple bagatelle, comme d’vn amusement inutile ; & ie connois plusieurs vieux Senateurs icy, & mesmes plusieurs Matrones Romaines, à qui l’amour feroit tant de peur, qu’ils deffendroient mesme à leurs enfans de lire vne fable de cette maniere. [...] ainsi ces bons Senateurs, & ces seueres Matrones auroient grand tort d’empescher leurs enfans de lire vne chose où ils troueroient de quoy apprendre l’vsage de toutes les vertus, & où ils pourroient s’espargner la peine de voyager pour deuenir honnestes Gens, puis qu’on pourroit faire vn si beau tableau du monde, qu’on le verroit en racourcy sans sortir de son cabinet<sup>277</sup>.

L’instruction humaniste qui passait aussi par le voyage – pensons à ceux de Montaigne, d’Erasme, de Du Bellay ou encore de bien d’autres – devient à présent inutile. La découverte du monde extérieur (géographique) est remplacée par un regard sur le monde intérieur (social), celui posé sur le « cabinet », en d’autres termes sur la vie des salons. Erigée de façon idéale, la peinture de ce lieu privilégié par les honnêtes gens débouche sur une autoconfirmation et une autocélébration. Le discours prescriptif est évité en matière de morale et remplacé par un discours descriptif. Pour définir leur discours, les écrivains choisissent fréquemment la métaphore du tableau ou de la peinture. L’avis aux lecteurs des *Galanteries grenadines* de Madame de Villedieu en témoigne :

comme ie ne veux point les [lecteurs] seduire par une flatterie affectée; ie ne veux point les irriter, par une remonstrance inutile. Qu’il leur suffise, s’il leur plaist, qu’en leur peignant un Inconstant, ie luy donne des raisons d’inconstance [...] j’ay peint le vice avec des couleurs assez vives : Mais c’est plustost un Eloge pour qui ne le pratique pas, qu’une supposition qu’on puisse le pratiquer [...] quand i’ay fait de si vilaines peintures [...] Quoy qu’il en soit, ie ne les propose point comme une Loy. On les suivra, ou on les interdira, si on le veut. Je me cherche la première dans tout ce que i’écris, & ie

---

<sup>276</sup> Parmi ces stratégies, nous évoquons bien sûr la formulation sentencieuse de certains énoncés en général, et en particulier les lois galantes ou la Carte de Tendre.

<sup>277</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. VIII, p. 1142-45.

conjure mes Lecteurs de ne lire que par divertissement, ce que ie ne compose que pour me divertir<sup>278</sup>.

Madame de Villedieu précise son intention : elle ne veut ni persuader (“séduire par une flatterie affectée”) ni moraliser (“point les irriter par une remontrance inutile”). Elle renonce à un discours persuasif ou moralisant pour proposer au lecteur un discours descriptif qui comporte plusieurs aspects. Premièrement, elle décrit l’être humain en le classant dans différents types<sup>279</sup> dont elle cite elle-même l’exemple d’“un Inconstant”. Deuxièmement, elle démasque le vice par “des couleurs assez vives” afin que le lecteur le reconnaisse en tant que tel. Et troisièmement, elle assure son discours descriptif par l’usage récurrent des termes “peindre/peinture” qui témoignent de sa constante recherche de représenter l’être humain. Enfin, Madame de Villedieu explicite sa recherche d’un discours purement descriptif, lorsqu’elle déclare renoncer à toute forme de suggestion de règles de comportement (“Loy”). La phrase conclusive de cet avis semble exprimer un revirement vers la pure recherche du divertissement. Ainsi, dans l’*Avis aux Galanteries grenadines*, la formation du lecteur est-elle recherchée à travers la représentation passant par le divertissement et non par le moyen de la prescription.

Chez Madeleine de Scudéry, la métaphore de la peinture est également reliée de façon explicite à la notion de divertissement et d’instruction :

dés qu’on veut inuenter de ces sortes d’auntures qui peuuent instruire ou diuertir, il faut regarder le monde en général, comme vn Peintre regarde son modele quand il trauaille<sup>280</sup>.

Ce type d’argumentation ressemble à celle de Madame de Villedieu : l’instruction et le divertissement ne s’opposent pas et déterminent l’intention du roman. Pour parvenir à cette fin instructive, il faut choisir le mode de la représentation. La métaphore utilisée relève encore du champ sémantique de la peinture. Dans la longue discussion sur la nature et l’intention du roman, Madeleine de Scudéry utilise à plusieurs reprises le terme de “peindre” pour décrire les mouvements intérieurs<sup>281</sup>. Elle souligne l’utilité de la connaissance acquise à travers la lecture d’“un tableau du monde”<sup>282</sup> qui doit naturellement entrer dans l’ordre du divertissement ou, comme dit ici l’écrivain, de l’“agreable” :

---

<sup>278</sup> Villedieu, Madame de. *Les galanteries grenadines*. Paris: Barbin, 1673.

<sup>279</sup> Cette typologie des caractères est le procédé habituel au XVII<sup>e</sup> siècle pour aborder la question de la nature humaine. Nous évoquons simplement à ce sujet les caractères de Molière: l’avare, le misanthrope, les femmes savantes, les précieuses ridicules etc. La Rochefoucauld consiste, dans ce domaine, une exception, étant donné qu’il recherche les mobiles de la nature humaine en général. Son regard pénètre le cœur de l’homme.

<sup>280</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t.VIII, p. 1131.

<sup>281</sup> Voir plus loin “après les auoir **dépeints** tels qu’ils [les caractères] sont” (p. 1134); “les passions y soient bien **dépeintes**” (p. 1136).

<sup>282</sup> *op. cit.*, p. 1138 et p. 1145.



Car ie suis persuadé qu'vn tableau du monde, & du monde un peu embelly, seroit vne chose fort agreable, & mesme fort vtile<sup>283</sup>.

La peinture que proposent les romancières ne se veut en aucun cas réaliste. Sa finalité n'est pas de dénoncer les travers de la réalité, mais de projeter un tableau "un peu embelly" qui permette d'aspirer à une vision et à une conduite morales. "Le tableau du monde" mène à deux formes d'instruction. La première consiste à représenter les vertus de façon exemplaire et les vices de façon redoutable. La peinture suggère alors un comportement à suivre ou à éviter. Madeleine de Scudéry donne la préférence aux portraits, aux actions des personnages ainsi qu'aux conversations servant de modèle idéal au lecteur, afin qu'il s'en inspire et qu'il cherche à les imiter<sup>284</sup>. Pour se corriger, le lecteur s'inspire des actions accomplies par les héros ainsi que de leurs qualités. La morale scudérienne passe par l'exemple. La deuxième forme d'instruction passe par la connaissance. La peinture et la mise en scène des passions décrivent les différents mouvements du cœur des personnages, de sorte que le lecteur puisse s'en faire une vision d'ensemble. Selon les modalités usuelles dans les salons, cette connaissance circule et est discutée. La conversation sur le cœur de l'homme suscite un échange de connaissances en général, connaissances du cœur de l'homme au moyen desquelles le lecteur peut enfin s'interroger aussi lui-même. La peinture du monde permet d'entamer un dialogue avec soi-même. Le but en est une meilleure connaissance de soi afin de se corriger et de se parfaire. L'examen de conscience se voit laïcisé<sup>285</sup>.

Cette bifonctionnalité de la représentation se repère également dans le jeu des clés. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les lecteurs se passionnent pour ce jeu mondain qui consiste à reconnaître des amis ou des ennemis derrière les personnages romanesques. Quoique les représentations soient souvent idéalisées dans les romans, elles doivent néanmoins être proches de la réalité afin d'être déchiffrables. La peinture dans les portraits littéraires d'une part invite à un divertissement dans le jeu de la reconnaissance ; d'autre part, l'instruction morale qui découle de la représentation incite à l'imitation et enfin à la connaissance. La représentation du monde vise en fin de compte à créer des exemples, à susciter la reconnaissance ainsi que la connaissance. La peinture du monde dépasse la simple volonté de représenter et relève d'un discours tout à la fois moral et divertissant.

---

<sup>283</sup> *op. cit.*, p. 1138. L'idée de la représentation embellie est déjà évoquée par Aristote.

<sup>284</sup> Voir plus loin la fonction de l'exemplarité dans le roman : ch. 2.4.1.1.

<sup>285</sup> Voir, pour cette fonction et à propos du genre du portrait, l'étude magistrale de Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait*, en particulier ses réflexions sur l'autportrait qui favorise l'introspection et laïcise l'examen de conscience. Voir également *infra* nos considérations sur la lecture des *Maximes*, ch. 3.3.3. et 3.3.4.

### 2.2.3. “La peinture du monde” - une notion moraliste ?

Dans les romans, la finalité de la peinture du monde est un moyen subtil d'instruire le lecteur en lui donnant néanmoins l'impression de seulement se divertir. Les multiples représentations de l'être humain et du monde mènent à une instruction morale passant par le divertissement. Les termes de “peinture/tableau” définissent le type de discours adopté qui évite toute forme moralisante.

La peinture du monde qui se veut édifiante évoque également très fortement la démarche attribuée ordinairement aux moralistes. Remontant à l'entreprise de Montaigne qui se “peint” pour se connaître, les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle sont également caractérisés par cette volonté de peindre l'être humain. “Voici un portrait du cœur de l'homme” annonce l' « Avis au lecteur » de la première édition de 1665 des *Réflexions et Maximes morales* de La Rochefoucauld. Par la notion de “portrait du cœur”, l'auteur exprime sa volonté de décrire l'intériorité de l'être humain, de la rendre perceptible ou intelligible à l'œil intérieur. Ecrivains qui fondent leur réflexion sur l'observation de l'être humain tout en s'affranchissant du culte humaniste – c'est ainsi qu'on peut définir les moralistes<sup>286</sup>. Dans leur manière de peindre l'intériorité, ils sont animés par la maxime socratique de la connaissance de soi et focalisent leur attention sur le for intérieur ainsi que sur le paraître en société. Afin de saisir les mécanismes enfouis dans l'obscurité du cœur humain qui suscitent les passions et tous les mouvements de l'âme, les moralistes témoignent d'une quête constante de l'être humain dans sa totalité. Autant l'être que le paraître sont observés, décrits, découverts et analysés.

L'ambition poursuivie par les romans de peindre l'être humain annonce celle des moralistes de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les romancières et les moralistes recourent à la même métaphore de la peinture pour parler de l'écriture. Le discours des moralistes se veut lui aussi descriptif. Leurs réflexions se tournent elles aussi vers l'être humain dans sa totalité. Ces parallélismes à plusieurs niveaux entre les romancières et les moralistes soulèvent encore une fois la question de quelle façon les réflexions sur la nature humaine élaborées dans les romans précèdent celles des moralistes, en particulier celles de l'auteur des *Maximes*.

Un premier point de repère se situe dans le projet de peindre l'homme. Dans les romans scudériens, l'intention de décrire l'être humain et le monde est exécutée dans la fiction et au moyen de la trame narrative. La réalité de l'être humain est transposée dans la vraisemblance et assujettie aux normes de la bienséance. La peinture du monde pratiquée dans le roman scudérien ne s'entend donc pas comme un portrait réaliste. L'allure de cette peinture embellit la réalité et évite de

---

<sup>286</sup> Pour une définition du moraliste, voir *infra* les études mentionnées au ch. 2.3. en note.

s'attarder sur les détails laids. Cette entreprise projette continuellement un univers idéal qui fascine le lecteur et qui peut l'inciter à l'imiter. L'esthétisation de la réalité vise à l'imitation et à la purification des mœurs et du langage<sup>287</sup>. La peinture du monde est envisagée à travers une recherche de la perfection dans le domaine de l'esthétique et de la civilité. Cet idéalisme peut être conçu dans un rapport triangulaire entre le lecteur, le monde et la projection idéale. Dans une perspective platonicienne, le lecteur est attiré vers les passions exemplaires, vers les héros et vers le Bien.

Lorsque La Rochefoucauld écrit ses *Maximes*, l'ère des romans fleuves est terminée. L'écriture, toujours envisagée comme peinture, connaît, à présent, une nouvelle portée. Contrairement au genre du roman scudérien, les *Maximes* peignent dans le but de saisir la réalité telle qu'elle est. Le rapport avec le vécu se veut immédiat. Dans l'« Avis au lecteur », l'auteur précise :

Voici un portrait du cœur de l'homme que je donne au public, sous le nom de Réflexions ou Maximes morales. Il court fortune de ne plaire pas à tout le monde, parce qu'on trouvera peut-être qu'il ressemble trop, et qu'il ne flatte pas assez<sup>288</sup>.

Dans la présentation des *Maximes*, l'« Avis au lecteur » fait ainsi deux fois référence au genre romanesque, d'abord indirectement par la notion de "portrait" qui évoque le portrait littéraire en vogue quelques années plus tôt, puis par la finalité de ce portrait. L'embellissement de la "peinture" romanesque est ramené au réalisme du "portrait" brossé par La Rochefoucauld. Alors que Madeleine de Scudéry brosse "un tableau du monde [...] un peu embelly" qui est "vne chose fort agreable"<sup>289</sup>, La Rochefoucauld renverse cette intention esthétisante des romans. La peinture du monde dans les *Maximes* s'annonce de façon diamétralement opposée à celle des romans. L'élan généreux vers les modèles fictifs des romans est remplacé par un repli méfiant sur soi dans les *Maximes*. Comme le montre en partie sa réception, l'œuvre est dominée par un réalisme qui peut choquer. Les *Maximes* mettent le lecteur face à la confusion du monde réel et du cœur humain.

Réduite trop souvent à un pessimisme d'inspiration augustinienne, l'écriture des *Maximes* projette, cependant, elle aussi une image idéale, celle de l'honnête homme. Dans un univers de misère, La Rochefoucauld indique un point de lumière. Pour cette peinture, le moraliste ne brosse pas un univers idéalisé, mais dépeint un être humain qui peut se perfectionner moralement et socialement. Dans les *Maximes*, la projection de l'honnêteté se fait de façon sous-jacente,

---

<sup>287</sup> Voir sur ces questions, l'étude de Pavel, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard, 1996.

<sup>288</sup> *Maximes*, éd. par J. Truchet, p. 267. Voir aussi MP 20 : "Ce qui fait tant disputer contre les maximes qui découvrent le cœur de l'homme, c'est que l'on craint d'y être découvert."

<sup>289</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. 1-9. Paris: A. Courbé, 1661, p. 1138.

contrairement à l'entreprise romanesque. L'œuvre moraliste récupère la notion de la peinture du monde, l'arrache au monde de la fiction et de la vraisemblance pour la placer sur le terrain d'un réalisme. L'univers idéalisé par lequel le roman instaure et consolide une idéologie, celle de l'univers de Tendre, est passé au crible et est éclaté afin de le ramener à la réalité du vécu. Dans cet éclatement, le moraliste n'hésite pas à projeter en sourdine l'image optimiste de l'honnête homme qui sous-tend le réalisme psychologique des *Maximes*.

Le deuxième point qui permet d'envisager les *Maximes* dans la continuation des romans s'articule autour de l'idéal classique, à la fois plaire et instruire. L'instruction ne se limite pas à un apprentissage des règles mondaines, mais touche l'être humain dans sa totalité jusque dans sa dimension morale. Dans l'esprit des salons, l'instruction s'associe au divertissement. Le roman scudérien poursuit minutieusement cette volonté et l'affiche explicitement<sup>290</sup>. Leur auteur est, d'ailleurs, connu pour cette fidélité à l'esthétique classique.

Vous êtes toujours admirable et inimitable, il ne se peut rien de plus divertissant et de plus utile que ce que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer ; vous seule pouvez joindre ces deux choses<sup>291</sup>.

Dans leur portrait du cœur de l'homme, les *Maximes* perpétuent cet idéal, mais en l'atténuant. Le divertissement dans les *Maximes* se réduit avant tout à des jeux de mots et de pensées<sup>292</sup>. Il est tout de même intéressant de relever que le terme "divertissement/divertir" et tout ce qui relève du champ sémantique de cette notion n'apparaît pas dans le recueil des *Maximes*. Influence janséniste et pascalienne qui bannit le divertissement, ou attitude plus fine qui n'a pas besoin d'explicitement le divertissement ? Quoi qu'il en soit, dans la réalité sociolittéraire, la mode des maximes constitue un jeu qui divertit ceux qui s'y adonnent. La correspondance de La Rochefoucauld témoigne de cette grande passion d'échanger et de commenter des maximes<sup>293</sup>.

Le divertissement dans les *Maximes* est suscité par les effets de rhétorique : jeux de mots, ironie, surprise ou renversement d'un point de vue commun provoquent le sourire du lecteur. Mais, ces effets de raillerie servent aussi au moraliste à révéler une vérité sur la nature humaine. L'instruction des *Maximes* passe par la connaissance, une connaissance qui se voit multipliée au cours de l'ouvrage. La forme de la maxime résume en elle le précepte classique de plaire et d'instruire tout à la fois. La peinture du monde visant au divertissement et à l'instruction, telle que l'affichent les romans, se perpétue de façon atténuée et concentrée dans la forme de la maxime. La

---

<sup>290</sup> Voir *supra* ch. 2.2.2.

<sup>291</sup> Lettre (sans date) de Mme de Lafayette à Madeleine de Scudéry, citée dans Bourton, Ratherx. *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*. Genève: Slatkine Reprints, 1971, p. 500.

<sup>292</sup> Cet aspect est développé dans le ch. 3.1.1.1.

<sup>293</sup> Voir *supra* ch. 2.1.3.a.

maxime devient un instrument qui rappelle la raillerie et qui assure la fonction d’instruction par le biais de la connaissance.

Le troisième point qui crée un lien entre les *Maximes* et les romans concerne la notion de pluralité de la peinture du monde. Si le roman prétend résumer le monde de sorte que le lecteur n’a plus besoin ni de voyager ni de sortir de son cabinet, c’est qu’il veut lui soumettre une vision globale du monde. Cette volonté de broser un tableau “exhaustif” de l’être humain et du monde indique le projet de produire une somme de la culture mondaine. Celle-ci comprend une pluralité de visions du cœur humain, ce qui transparaît aussi dans le mode de la conversation où chaque devisant communique son point de vue, sans qu’il n’y ait jamais volonté explicite de persuader l’autre. Cette pluralité des points de vue explique aussi le retravail continu des thèmes discutés et la remise en question de tout dogmatisme.

La peinture plurielle de l’homme définit largement les *Maximes* et leur lecture ne permet pas de retracer une vision unique du cœur humain. Une même qualité peut être valorisée dans une maxime et être démasquée comme faiblesse dans une autre<sup>294</sup>. L’œuvre moraliste perpétue la volonté de peindre la variété du monde en concentrant, cependant, cette pluralité à l’intérieur du cœur humain. Le caractère syncrétique de la culture mondaine représenté dans le roman se transforme en tragédie du cœur humain inconstant dans les *Maximes*.

Nous arrivons ainsi à la conclusion que les romans du XVII<sup>e</sup> siècle antérieurs aux *Maximes* préparent le terrain à la réflexion moraliste. La notion de peinture du monde, la maxime qui unit le plaisir et l’instruire ainsi que la pluralité des points de vue se voient perpétuées et réorientées dans les *Maximes*. L’idéalisation de la réalité dans les romans est, cependant, remplacée, dans les *Maximes*, par un réalisme qui n’exclut pourtant pas l’idéal de l’honnête homme. Le précepte du divertissement qui comporte dans l’idéologie de Tendre une valeur édifiante se transforme dans le plaisir que suscite la forme de la maxime qui accompagne la quête du cœur humain. La notion de pluralité passe de la description récurrente du monde à celle du caractère protéiforme de l’être humain. Nous assistons à une réorientation de certains paramètres romanesques : La Rochefoucauld les transforme, les concentre et les condense dans la forme concise de la maxime. Alors que les romans visent à consolider l’idéologie de Tendre par l’exhaustivité, les *Maximes* appellent à une ouverture de la pensée par la concision. L’entreprise moraliste ne canalise pas le lecteur vers une

---

<sup>294</sup> Voir *infra* ch. 2.4.2.

vision donnée, mais incite le lecteur à une réflexion sur soi-même. Le regard que les romancières portent sur le monde appelle celui par lequel le moraliste pénètre le monde.

### 2.3. LE DISCOURS MORALISTE AU SERVICE DES “PEINTRES DU COEUR”

Dans notre démarche de recontextualisation des *Maximes* par rapport à la littérature de salon, nous continuons d’interroger l’ampleur du phénomène d’échange littéraire et culturel engendré par le salon. La circulation des œuvres, des thèmes ou d’une intention s’applique-t-elle aussi à la circulation des différents types de discours adoptés dans la littérature de salon ? *L’énergie sociale*<sup>295</sup> des salons se prolonge-t-elle jusque dans le discours des *Maximes* de La Rochefoucauld ? L’intention commune de La Rochefoucauld et de Madeleine de Scudéry de “peindre le cœur” nous incite à analyser leur discours sous l’angle de la circulation de *l’énergie sociale*.

Le moraliste du Grand Siècle adopte un regard sur le monde qui est fondé sur l’observation, loin de toute forme de prescription morale ou mondaine. Son écriture ne vise pas à juger l’être humain ou à en faire le procès. L’intention du moraliste est de se pencher sur la réalité du cœur humain dans le but de la comprendre et de la communiquer<sup>296</sup>. L’attitude du moraliste est celle de l’honnête homme qui ne se pique de rien et qui évite toute forme de savoir pédant. Le regard moraliste est caractérisé par une attitude de témoin qui suppose la faculté de se positionner à l’extérieur de l’objet décrit. Cette non-implication aspire à une vision objective pour saisir la réalité dans toute sa variété. Afin de transmettre cette attitude, le moraliste recourt à un type de discours particulier, notamment au discours descriptif. L’étude de van Delft<sup>297</sup> repère trois caractéristiques fondamentales dans le discours moraliste qui sont, premièrement, celle de décrire les objets, deuxièmement, celle de les démasquer et enfin, celle de les représenter. Ces trois modalités du discours représentent à la fois trois attitudes face au monde pour l’écrivain qui veut peindre le cœur de l’homme.

Tenant compte de la circulation de *l’énergie sociale*, nous nous demandons si le roman scudérien ainsi que les discours qu’il adopte pour “faire une peinture du monde” préparent l’entreprise moraliste et son discours descriptif. A première vue, les romans se distinguent des *Maximes* précisément par leur discours et leur forme. Alors que les œuvres de Madeleine de Scudéry puisent dans différents genres, tels le récit romanesque, la conversation, le portrait, la lettre, etc., La Rochefoucauld se focalise uniquement sur la forme de la maxime et de la réflexion.

---

<sup>295</sup> La notion d’*énergie sociale* remonte à Stephen Greenblatt qui l’applique au théâtre de Shakespeare. L’approche qu’il propose consiste à étudier précisément la circulation de l’énergie sociale dans l’art. Des types de discours ancrés dans la réalité sociale (il prend l’exemple du discours du mathématicien Harriot qui recourt aux modalités *testing, recording and explaining*) sont récupérés par Shakespeare et adaptés aux pratiques du théâtre. Voir Greenblatt, Stephen. *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkley, Los Angeles: The Regents of the University of California, 1988.

<sup>296</sup> Voir la liste des études consacrées à la question du moraliste à la note 1 de notre thèse.

<sup>297</sup> Voir notamment l’étude qui nous sert de référence, van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982.

L'un vise l'essentiel par la concision et par la brièveté du discours, l'autre recherche l'exhaustivité par la variation des types de discours et des sujets. Ainsi, sur le plan littéraire et esthétique, les discours adoptés par l'un et par l'autre diffèrent catégoriquement. Malgré tout, une intention commune, notamment celle de peindre le cœur de l'homme, est affichée explicitement, et par le moraliste La Rochefoucauld, et par la romancière Madeleine de Scudéry<sup>298</sup>. Nous allons interroger le texte romanesque et le texte moraliste dans le but de comprendre si certains traits caractéristiques de l'écriture moraliste peuvent être considérés comme le résultat de la circulation du roman scudérien.

### **2.3.1. Le discours des *Maximes***

Si nous admettons que le langage est un instrument de réflexion, le choix du discours d'un auteur correspond à la perspective par laquelle il conçoit le monde. Dans ses *Maximes*, La Rochefoucauld applique les trois modalités attribuées par Louis van Delft au discours moraliste et qui sont décrire, dévoiler et représenter.

#### **2.3.1.1. La description moraliste : recours à la définition**

La première modalité du discours moraliste tente de cerner l'objet par sa description. Normalement, la description découle de la perception visuelle d'un objet extérieur et tente à le reproduire par une activité mimétique. Dans la tradition classique, il s'agit surtout de donner à voir et de peindre l'être aimé ou un *locus amoenus*. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la description est remplacée par la définition qui, par exemple dans l'*Héptaméron* de Marguerite de Navarre, traduit le souci d'effacer l'individualité afin de montrer que tous les hommes ne se définissent que par rapport à Dieu<sup>299</sup>. Dans le processus de laïcisation du XVII<sup>e</sup> siècle, la référence à Dieu disparaît progressivement dans l'univers des moralistes. La Rochefoucauld se penche sur l'intériorité par le biais de la description et s'attache, exclusivement, aux mouvements et aux forces qui meuvent l'être humain. Le plus souvent, le discours descriptif de La Rochefoucauld prend l'allure de la définition. Cela signifie que

---

<sup>298</sup> Voir *supra* ch. 2.2.3.

<sup>299</sup> Voir les travaux de Mireille Huchon, en particulier son article « Définition et description: le projet de l'*Heptaméron* entre le *Caméron* et le *Décameron* », *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*. Colloque de Duke University, 10-11 avril 1992, Paris : Klincksieck, 1995, p. 51-65.



l'activité de la perception précédant la description est intériorisée et remplacée par l'activité de l'entendement. La perception de la vision extérieure fait place à celle de la vision intérieure des mouvements de l'âme :

L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs.<sup>300</sup>

La parfaite valeur est de faire sans témoins ce qu'on serait capable de faire devant tout le monde.<sup>301</sup>

L'orgueil est égal dans tous les hommes, et il n'y a de différence qu'aux moyens et à la manière de le mettre au jour.<sup>302</sup>

La Rochefoucauld utilise la définition pour créer un nouveau type d'équivalence entre un concept abstrait, comme une passion, et un terme proche de la réalité humaine. La particularité de ces définitions est de ramener des notions abstraites, comme l'amour-propre, la valeur ou l'orgueil, à une réalité que le lecteur peut partager. Ainsi chaque concept est-il normalement rapporté à une situation de vécu. Ceci permet de suggérer de nouvelles nuances de l'objet défini. Dans les *Maximes*, la définition se redéfinit : au lieu d'apporter une connaissance définitive qui aboutit à une image figée de l'être humain, le moraliste procède par touches afin de saisir l'objet sur le vif. Loin de déterminer l'objet par l'équivalence de deux termes, la définition chez La Rochefoucauld annonce les infinies variations du cœur de l'homme. La description qui vise, traditionnellement, à évoquer un objet extérieur, esquisse, à présent dans les *Maximes*, l'image d'une réalité intérieure. Par la description-définition, l'auteur tente de rendre accessible à l'entendement la dimension insaisissable de l'être humain.

Au fur et à mesure que le portrait du cœur de l'homme est brossé, l'image devient, cependant, de plus en plus floue. D'une part, le cœur humain, inconstant, imprévisible et soumis à des forces qui le dominent, échappe à toute forme de conceptualisation :

L'esprit est toujours la dupe du cœur.<sup>303</sup>

D'autre part, le caractère infini de la réalité humaine ne peut être envisagé par l'entendement :

Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail; et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites.<sup>304</sup>

Paradoxalement, c'est la modalité de la définition qui rend compte de la dimension insaisissable, et donc indéfinissable, de l'être humain.

---

<sup>300</sup> Max. 2.

<sup>301</sup> Max. 216.

<sup>302</sup> Max. 35.

<sup>303</sup> Max. 102.

<sup>304</sup> Max. 106.

### 2.3.1.2. *Le dévoilement moraliste*

La deuxième modalité du discours moraliste consiste dans le rôle qu'il a de démasquer. Le voile des apparences est écarté afin de faire voir les vrais mécanismes qui façonnent la vie de l'être humain. Dans les *Maximes*, l'intention de dévoiler correspond au projet de dédier cette entreprise au fameux "Amour de la Vérité" représenté sur le frontispice. C'est une quête interminable de la connaissance qui anime La Rochefoucauld, lorsqu'il cherche à faire tomber les masques de façon impitoyable. Les grandes qualités de l'homme, et même la vertu, se voient dénoncées. Dès l'épigraphe, le lecteur est désabusé :

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

Le discours qui démasque est celui qui est, en règle générale, le mieux retenu par les lecteurs des *Maximes*. Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, le public est choqué<sup>305</sup> de lire que la pitié n'est qu'une habile prévoyance qui attend de recevoir en retour les secours que nous avons donnés<sup>306</sup>. La clémence, vertu qu'Auguste incarne de façon magnanime dans *Cinna*, se voit réduite tantôt à une politique des princes pour gagner l'affection des peuples<sup>307</sup>, tantôt à une pratique issue de la vanité, de la paresse et de la crainte<sup>308</sup>. "La constance des sages [on pensera surtout à Sénèque et aux stoïciens] n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le cœur."<sup>309</sup> Les grandes actions sont les effets du hasard<sup>310</sup>, "[...] l'amour de la justice n'est en la plupart des hommes que la crainte de souffrir l'injustice"<sup>311</sup> et l'humilité, vertu chrétienne par excellence, n'est qu'une feinte soumission pour mieux soumettre les autres, en d'autres termes, un artifice de l'orgueil<sup>312</sup>. Quelle espérance peut encore envisager l'homme, si tout en lui n'est qu'hypocrisie, fausseté, faiblesse et intérêt ? La vision augustinienne qui met l'accent sur la corruption et la culpabilité de l'homme transparaît ici dans les *Maximes*. L'homme, faible et aveugle, n'a connaissance de soi-même que pour y découvrir sa nature déchue. Ce discours permet, à certains, de situer les *Maximes* exclusivement dans la tradition augustinienne<sup>313</sup>. La perspective de lecture peut, cependant, se modifier, si nous plaçons l'acte de dévoiler à l'intérieur de la modalité du discours descriptif. La description de la faiblesse du cœur humain s'affranchit alors de tout jugement moral et ainsi de tout pessimisme. C'est dans cette

---

<sup>305</sup> Voir *supra* ch. 2.1.3.e. la réception des *Maximes* et la correspondance reproduite dans l'éd. Truchet, 1999, p. 561-577.

<sup>306</sup> Voir max. 264.

<sup>307</sup> Voir max. 15.

<sup>308</sup> Voir max. 16.

<sup>309</sup> Max. 20.

<sup>310</sup> Max. 57.

<sup>311</sup> Max. 78.

<sup>312</sup> Max. 254.

<sup>313</sup> Voir n. 10.

optique-ci que La Fontaine interprète les *Maximes* dans sa fable *L'homme et son image*. Le miroir que les *Maximes* renvoient de la nature déchue de l'homme se comprend dans la perspective socratique de la connaissance de soi<sup>314</sup>. La conception qu'a La Rochefoucauld de l'honnêteté prend son essor justement dans la connaissance de soi.

Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes. Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent.<sup>315</sup>

Si l'on considère que la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle se comprend comme édifiante<sup>316</sup>, le désir de pénétrer les apparences dans les *Maximes* peut être envisagé comme une quête de la Vérité. Les masques tombent afin de pouvoir reconnaître les vrais mobiles de la nature humaine dans le but de les dépasser<sup>317</sup> et, ici, dans le but d'accomplir l'honnêteté.

### ***2.3.1.3. La représentation moraliste***

La troisième modalité du discours moraliste est celle qui vise à représenter. Après avoir d'abord cerné l'objet par la description-définition, et l'avoir ensuite dépouillé de ses fausses apparences, La Rochefoucauld va aussi représenter l'homme. Le moraliste se rapproche du peintre. Ce type de discours fait référence à la métaphore de la peinture, très récurrente dans les œuvres que nous analysons, comme nous l'avons vu. Cette image rapproche le procédé de la peinture de celui de l'écriture moraliste et exprime, dans les *Maximes*, le désir de saisir la réalité telle quelle est, sans lui faire subir d'embellissement. Souvent cette peinture est crue, choquante et déroutante pour celui qui est accoutumé aux portraits idéalisants de la production romanesque. Dans la manière de procéder de La Rochefoucauld, la représentation de l'homme ne s'arrête, cependant, pas à une forme réaliste. Une lecture minutieuse des *Maximes* permet de déceler qu'en sourdine, une vision d'un état perfectionné s'annonce. L'objectif du discours moraliste est en effet nuancé : il vise à définir la réalité de l'homme, surtout par le trait descriptif et démasquant, en même temps qu'il

---

<sup>314</sup> A propos de la métaphore du miroir adoptée pour l'œuvre littéraire, voir *infra* ch. 3.2. Sur la notion de la connaissance de soi dans les *Maximes*, voir aussi *infra* ch. 3.3.4.

<sup>315</sup> Max. 202.

<sup>316</sup> Voir *supra* notre développement sur le rôle éducatif du roman au ch. 2.2.1.b.

<sup>317</sup> La plupart des mobiles qui font paraître une qualité alors qu'un intérêt sournois y est caché, se ramènent à quelques principes qui se situent soit à l'intérieur soit à l'extérieur de l'homme. Le principe le plus manifeste est celui de l'amour-propre qui sous ses mille apparences (voir MS 1) conduit l'être humain sans que ce dernier ne s'en rende compte. Antagoniste de l'amour-propre, la paresse détruit languissante petit à petit l'être humain (max. 266). L'humeur est une autre force qui, selon la tradition galienne, détermine de façon considérable la vie de l'être humain. Enfin, extérieure à l'être humain, la fortune a une emprise sur l'homme à laquelle il ne peut se soustraire.

conçoit l'homme idéal<sup>318</sup>. Derrière la démolition du héros<sup>319</sup>, une représentation idéale s'érige en filigrane. Concernant les *Caractères* de La Bruyère, van Delft résume ce mouvement dialectique entre réalité et idéal en ces termes :

La peinture est donc à la fois imitatio d'une réalité, d'un monde à l'envers, et évocation de la veritas<sup>320</sup>.

Dans les *Maximes*, la représentation de l'homme suit ce mouvement dialectique qui évoque, d'un côté, l'homme victime des passions, des humeurs et de la fortune et, d'un autre côté, l'honnête homme qui, à la quête du soi et d'un "soi social", se perfectionne. Le discours de La Rochefoucauld privilégie la dimension réaliste sans néanmoins négliger l'évocation d'un idéal. Ce double mouvement de l'écriture de La Rochefoucauld se reflète dans le discours même de la maxime. Nombreuses sont les maximes qui peignent la réalité de la faiblesse de l'homme, tout en relevant en filigrane la présence de qualités.

Nous plaisons plus souvent dans le commerce de la vie par nos défauts que par nos bonnes qualités.<sup>321</sup>

La vérité ne fait pas tant de bien dans le monde que ses apparences y font de mal.<sup>322</sup>

Ces deux maximes peuvent être considérées comme foncièrement pessimistes, puisque la vérité et les bonnes qualités se voient subjuguées par les défauts et par les apparences. Le lecteur en conclut que l'homme est condamné à une faiblesse due en grande partie à l'omniprésence de l'amour-propre. Si nous lisons ces maximes comme l'aboutissement d'une réflexion, la vision en est pessimiste. Or, si nous entendons ces maximes comme une description et une analyse ayant pour but de représenter la réalité sans qu'il y ait, pourtant, de jugement, la perspective de lecture peut changer. Au lieu d'être l'aboutissement d'une réflexion, la maxime a la valeur d'un point de départ dans la réflexion sur le cœur humain ou même d'un point de repère dans la quête de la connaissance de soi. La Rochefoucauld déplie la réalité humaine sous les yeux du lecteur, en indique la tendance corrompue, inconstante, intéressée. Pour ce faire, il évoque, cependant, l'état idéal en sourdine et donne des indices de cet état à rechercher. Le discours moraliste qui se veut, nous l'avons vu, avant tout descriptif, libre de toute forme de prescription, n'aboutit ainsi pas à un jugement moral. L'évocation par touches de l'idéal de l'honnêteté se fait par le biais d'un discours indicial dans

---

<sup>318</sup> Mesnard, Jean. "L'âge des moralistes et la fin du cosmos", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 107-122, p. 120.

<sup>319</sup> Il est inutile de rappeler que l'expression vient de Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

<sup>320</sup> van Delft, Louis. *Le moraliste classique*, p. 326.

<sup>321</sup> Max. 90.

<sup>322</sup> Max. 64.

lequel l'état de perfection n'est pas explicité, mais indiqué<sup>323</sup>. Dans le mouvement dialectique de l'écriture entre état déchu et état perfectionné, l'auteur fournit "les morceaux du puzzle" afin que le lecteur aspirant à l'honnêteté puisse avancer dans la quête de soi. Bien que les forces négatives et les défauts prédominent, dus en partie à l'ignorance et au manque de jugement de l'homme, la vérité et les bonnes qualités sont tout à fait présentes dans les *Maximes*. Elles ne sont pas un fard étendu sur une mauvaise intention. Au contraire, La Rochefoucauld relève :

Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités ; il en faut avoir l'économie<sup>324</sup>

En d'autres termes, il faut connaître l'art de mettre ses qualités en œuvre. De cette manière, La Rochefoucauld évoque les vraies valeurs, la grandeur et la force qui caractérisent l'honnête homme. Alors que certaines maximes expriment uniquement la dimension négative de l'homme, d'autres affirment pleinement sa beauté :

Il faut de plus grandes vertus pour soutenir la bonne fortune que la mauvaise.<sup>325</sup>

Notre mérite nous attire l'estime des honnêtes gens, et notre étoile celle du public.<sup>326</sup>

L'envie est détruite par la véritable amitié, et la coquetterie par le véritable amour.<sup>327</sup>

Le regard dialectique se répercute, ainsi, dans la microstructure de la maxime, tout comme dans la macrostructure du recueil. La représentation antagoniste de l'homme tout au long des *Maximes* ne s'arrête ni à une vision pessimiste, ni à une vision double de l'homme. Le discours construit sur les trois modalités, décrire, démasquer et représenter, donne son sens à l'entreprise moraliste de La Rochefoucauld. De la même façon, ces trois modalités représentent, pour le lecteur, trois instruments de réflexion à adopter sur le cheminement de la connaissance de soi : comme premier instrument, la faculté de voir l'objet d'analyse, comme deuxième, savoir discerner les apparences de la vérité et comme troisième instrument, accéder à une représentation dialectique entre réalité et idéal. Les trois modalités, décrire, dévoiler et représenter, forment donc, dans cet

---

<sup>323</sup> Cette méthode évoque celle d'un autre moraliste, notamment de Pascal, qui, dans ses *Pensées*, décrit, dans un style lapidaire, l'être humain dans son état et de misère et de grandeur. « La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il [l'homme] se connaît misérable. Un arbre ne se connaît pas misérable. C'est donc être misérable que de [se] connaître misérable, mais c'est être grand que de connaître qu'on est misérable. » *Pensées*, 146, p. 351, dans *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. J. Lafond, Paris : R. Laffont, 1992. Bien que Pascal définisse la nature humaine comme faite de contraires, ces apparents paradoxes se concilient dans une vérité supérieure. Le portrait de l'homme dans les *Pensées* est un appel à l'être par le paradoxe. « Il [l'homme] a en lui la capacité de connaître la vérité et d'être heureux, mais il n'a point de vérité ou constante ou satisfaisante. » *Pensées*, 151, p. 352. Alors que Pascal décrit la nature humaine par le paradoxe explicite, La Rochefoucauld recourt à une dialectique des valeurs, perceptible sur l'ensemble du recueil.

<sup>324</sup> Max. 159.

<sup>325</sup> Max. 25.

<sup>326</sup> Max. 165.

<sup>327</sup> Max. 376.

ordre, également les étapes à suivre pour accéder à la connaissance de soi : l'introspection, incitée par les modalités du discours moraliste, mène à une meilleure connaissance de soi<sup>328</sup>.

### **2.3.2. Préfiguration du discours moraliste dans la *Clélie*?**

Dans son projet de faire l'anatomie du cœur de l'homme, la romancière Madeleine de Scudéry a recours à différents types de discours et de genres : récits d'histoires, conversations, lettres, poèmes, narrations etc. Parmi ces différents discours, nous retrouvons les trois modalités caractéristiques du discours moraliste – notamment décrire, démasquer et représenter. Pour notre approche qui lit les *Maximes* de La Rochefoucauld en tenant compte de la production contemporaine des salons se pose la question suivante : le regard que la romancière porte sur l'être humain, en quoi a-t-il balisé le chemin du discours moraliste et par conséquent de l'entreprise moraliste de La Rochefoucauld ? Si nous prenons le cas du dernier roman de Madeleine de Scudéry, la *Clélie* esquisse-t-elle déjà les traits caractéristiques des trois modalités du discours moraliste ?

#### **2.3.2.1. La description dans la *Clélie* : le rôle de la définition**

Penchons-nous d'abord sur la première caractéristique du discours moraliste : un travail sur la langue qui vise à décrire et à cerner l'objet d'analyse<sup>329</sup>. Madeleine de Scudéry, ainsi que les précieuses en général, choisissent la conversation pour en faire, entre autres, un instrument de réflexion et d'innovation sur la langue. Dans ce contexte, la définition joue un rôle considérable, puisque, par un travail constant sur les termes, le sens de ceux-ci est négocié au cours d'une conversation. D. Denis dénomme cette élaboration continue de la langue un "remodelage du lexique"<sup>330</sup>. Les termes clés de l'idéologie de Tendre sont tous définis afin de fixer leur signification.

---

<sup>328</sup> Ces idées sont développées dans le ch. 3.3.3.

<sup>329</sup> Pour étudier la préfiguration éventuelle de la modalité de la description-définition moraliste dans la *Clélie*, nous nous limitons à l'étude de la définition dans la *Clélie* en écartant la notion de l'*ecphrasis*, pour laquelle nous renvoyons à l'étude de Spica, Anne-Elisabeth. *Savoir peindre en littérature: la description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*. Paris : Champion, 2002.

<sup>330</sup> Voir sur le rôle de la définition dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry, Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997, p.185 ss.

Une des premières conversations de la *Clélie* est vouée à l'amour et annonce par là l'idéologie du roman. Plusieurs devisants en donnent leur définition, après quoi le sujet de la conversation glisse vers la notion de l'amitié. Les devisants demandent alors à Clélie, héroïne du roman et maîtresse en la matière, de distinguer l'amitié ordinaire d'une tendre amitié. Commence une longue définition de l'amitié ordinaire :

celle qui n'a point de tendresse, est une espèce d'amitié tranquille, qui ne donne ni de grandes douceurs, ni de grandes inquiétudes, à ceux qui en sont capables. Ils ont presque l'amitié dans le cœur sans la sentir; ils cherchent leurs amis, et leurs amies sans empressement.<sup>331</sup>

Cette définition de "l'amitié tranquille" commence par une articulation négative et fait ainsi paraître en creux son antagoniste, c'est-à-dire la "tendre amitié", qui sera définie un peu plus loin. Toutes les définitions de Madeleine de Scudéry reflètent cette volonté incessante de cerner le terme, que ce soit par élimination ou par une volonté constante de le préciser. Ce procédé caractéristique des précieuses, ainsi que de la romancière, est proche de la démarche moraliste qui décrit le cœur humain par la définition. Dans le cas de la *Clélie*, l'auteur – par le biais d'un « devisant » – décrit comment l'amitié tranquille se manifeste à l'intérieur de l'être humain et quel comportement en dérive. La répétition martelante du pronom personnel "ils" (pour parler des "amis tranquilles") traduit encore ce regard circonscrit qui cherche à englober tous les aspects de l'être humain dans lesquels l'amitié tranquille s'exprime. Le cœur, la conversation, le comportement avec autrui sont les domaines que l'auteur examine avec perspicacité et dans une optique totalisante. Cette définition ne s'articule pas autour d'un vocabulaire abstrait, mais fait référence à la réalité des "amis ordinaires" de sorte que la définition semble découler d'une observation. Elle prend l'allure d'un portrait. Le discours descriptif de l'amitié ordinaire s'oppose au discours analytique de la "tendre amitié" :

Car enfin ce n'est que cela [la tendresse] seulement qui fait la douceur de l'amitié, et qui la fait constante, et violente tout ensemble. La tendresse a encore cela de particulier qu'elle lui donne même je ne sais quel caractère de galanterie qui la rend plus divertissante; [...] ceux qui ont une amitié tendre conservent avec plaisir jusques à leurs moindres billets; ils écoutent une parole obligeante, avec une joie qui oblige ceux qui la leur ont dite; ils savent gré des plus petites choses.<sup>332</sup>

Alors que le premier type d'amitié est décrit par le biais des "amis ordinaires", la tendre amitié est, proprement dit, soumise à une définition. Dans un premier temps, des substantifs abstraits précisent le caractère de la tendre amitié par le recours à la répétition incessante, en l'occurrence celle du pronom personnel "elle", petit indice de l'empire du féminin. Dans un

---

<sup>331</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 116.

<sup>332</sup> *op. cit.*, p. 117-118.

deuxième temps, les sensations et comportements suscités dans le cœur, dans l'esprit et dans la conversation par l'amitié tendre sont également décrits. Dans son entreprise de définir l'amitié, Madeleine de Scudéry recourt ainsi autant à l'abstraction qu'à sa manifestation qui prend forme dans le commerce des amis tendres et qui s'apparente alors à un code de civilité. La description du comportement des amis tendres se fait dans un but instructif. Le discours descriptif tend ici à établir une norme, conformément aux bienséances qui rejettent toute forme de prescription.

Dans le discours de la *Clélie*, la définition peut aussi passer par le classement. Dans ce cas, l'amitié n'est ni décrite pour ce qu'elle est, ni pour ce qu'elle provoque. Les amis sont divisés en différents types possibles<sup>333</sup>, comme en tendres amis, en demi-amis, en nouveaux amis, en simplement "mes amis", en amis d'habitude, en solides amis etc. sans que leur nature soit précisée autrement que par l'adjectif attribué. Par ce type d'analyse, la réalité cherche à être saisie dans toute sa variété.

Le premier trait du discours moraliste qui veut décrire l'objet d'analyse est donc pleinement annoncé dans le travail de définition multiple poursuivi dans le cadre des conversations de la *Clélie*. Cette entreprise se déroule à un double niveau. Bien plus qu'à un travail il s'agit de s'adonner à un jeu sur la langue qui doit susciter d'autres réflexions et définitions chez les devisants. La finalité de la définition n'est pas de s'arrêter sur un sens et d'arriver à une détermination conclusive, mais de se divertir par un jeu d'esprit qui déclenche une cascade d'autres définitions. Celles-ci connaissent des nuances qui sont dues à la qualité morale des devisants. Par ailleurs, ce jeu sur la langue témoigne de la volonté d'établir une nouvelle idéologie, d'un côté, par une réflexion sur le sens des mots et, d'un autre côté, par l'établissement d'un nouveau code comportemental. Bien que ludiques, ces réflexions constantes sur le lexique témoignent de la volonté de définir une nouvelle réalité. L'approche moraliste qui s'attache à décrire et à définir suscite en même temps une réflexion sur la langue et sur la civilité.

### ***2.3.2.2. Le dévoilement dans la Clélie***

Le deuxième aspect du discours moraliste porte sur sa fonction de démasquer. Alors que les *Maximes* de La Rochefoucauld vivent de cette tendance, cette fonction prend une autre allure dans la *Clélie*. D'une certaine façon, le roman à clés est, de par sa nature même, prédisposé à jouer sur

---

<sup>333</sup> *op.cit.*, p. 177.



les masques, puisque des personnalités contemporaines brossées en portrait se cachent derrière les clés et que les lecteurs étaient invités à résoudre “l’énigme” de la clé. Dans ce cas, le discours même ne démasque pas, mais, au contraire, il masque afin de susciter une opération démasquante chez le lecteur. La présence du masque (le pseudonyme) est justifiée dans le seul but qu’il tombe au moment de la lecture. Le jeu des clés qui apparaît comme un simple divertissement mondain permet toutefois de comprendre l’importance capitale du lecteur dans la fonction de démasquer. Celui-ci prend l’attitude du témoin qui a une vision plus globale et qui peut distinguer les apparences de la réalité, le vraisemblable du vrai. Le caractère démasquant du discours se met en place uniquement s’il y a possibilité de se situer dans une perspective extérieure au récit.

Outre le jeu des clés, le discours démasquant de Madeleine de Scudéry revêt plusieurs formes : récits d’histoires, conversations, portraits satiriques, peu importe le type de discours, il s’agit à chaque fois de démasquer les travers qui s’opposent à l’idéologie de tendresse. Le discours démasquant dénonce tout écart par rapport à l’idéal, ce qui permet de constituer, en sourdine, une norme qui s’adresse au public porté à connaître les lois de l’univers de Tendre.

L’histoire de Tarquin et de Tullie<sup>334</sup> met en scène la cruauté de ces deux amants qui vont jusqu’au fratricide et au parricide pour parvenir à leurs fins. Leur jeu, transparent pour le lecteur, demeure cependant opaque pour les personnages de l’histoire :

quoiqu’il prit cent formes différentes, il était toujours Tarquin, et que lorsqu’il voulait être le plus doux, et le plus civil, il y avait pourtant toujours sur son visage et dans ses yeux, quelque chose de sombre, de fier, et de méchant. Mais après tout, comme le peuple regarda plus ses civilités et ses bienfaits, que sa physionomie, il s’y laissa tromper.<sup>335</sup>

Le peuple se fait piéger par les apparences et ne reconnaît pas la vraie intention ambitieuse de Tullie et de Tarquin. Tout au long du récit, le lecteur peut suivre deux perspectives : d’une part, une perspective interne au récit qui ne permet pas aux autres personnages de l’histoire intercalée de reconnaître les vraies intentions de Tarquin et de Tullie. Le plan fatal des deux amants n’est soupçonné ni par la vertu du père ni par celle de la sœur de Tullie, et ces derniers en seront victimes. D’autre part, une perspective externe au récit fait connaître aux devisants, ainsi qu’aux lecteurs, la vraie nature de Tullie et de Tarquin. Seule cette perspective externe permet de reconnaître le paraître fallacieux qui cache, dans ce cas, une ambition effrénée. Le jeu qui consiste à démasquer se situe sur deux niveaux : pour les personnages intérieurs au récit, l’ambition est seulement démasquée au moment où Tullie et Tarquin exécutent leur plan cruel. Les devisants extérieurs au récit, ainsi que les lecteurs, connaissent les travers moraux de Tullie et de Tarquin dès

---

<sup>334</sup> *op.cit.*, “Histoire de Tarquin le Superbe”, p. 307-380.

<sup>335</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 358.

le début de l'histoire et assistent à leur mise en scène surnoise jusqu'au moment de l'action du fratricide, redoublée de celle du parricide, deux actes qui suscitent l'horreur. Ce qui est démasquement à l'intérieur de l'histoire prend, à l'extérieur de l'histoire, la forme d'un dévoilement moral et fait paraître l'ambition comme une passion redoutable. Le jeu des masques se transforme en jugement moral afin de dénoncer une passion.

A un autre moment, c'est le genre de la conversation qui permet de manifester le caractère démasquant du discours scudérien. L'histoire galante de Statilie déclenche une conversation axée sur la curiosité. Le récit précédant la conversation narre la fâcheuse habitude de Statilie d'ouvrir les lettres adressées à d'autres personnes afin d'en connaître le secret. Suit une conversation axée sur l'acceptation ou non de l'action de Statilie. Selon l'univers moral auquel ils appartiennent, les personnages approuvent la curiosité comme divertissement légitime ou la rejettent, en y opposant les valeurs de fidélité et de sincérité. Alors que la conversation n'aboutit pas à une conclusion pour ou contre la curiosité, le code moral des héros condamne clairement cette tendance. Ainsi, la curiosité n'est-elle pas dénoncée dans la conversation même, mais dans un métadiscours implicite et supérieur qui s'adresse au lecteur. Celui-ci est supposé vouloir imiter l'exemplarité des héros et adopter forcément leur point de vue. La condamnation de la curiosité est donc implicitement formulée dans le métadiscours qu'entretient l'œuvre avec le lecteur. Encore une fois, il se vérifie que le discours visant à démasquer un travers joue sur deux niveaux. La raison en est que les bienséances n'admettent pas de condamnation dans le cadre de la conversation. La douceur qui doit toujours garantir l'unité et l'harmonie dans la conversation fait recourir au métadiscours qui seul, et de façon implicite, peut démasquer.

Un autre registre adopté par Madeleine de Scudéry pour démasquer une faiblesse est d'en faire un portrait satirique. Par ce procédé, la non-valeur morale ou esthétique d'une qualité est représentée de façon exagérée afin d'en faire ressortir la déviation par rapport à la norme morale ou esthétique. Au cours d'une conversation sur le bien-parler, le portrait du taciturne et celui du bavard sont retracés afin de les rendre ridicules. Voici celui du taciturne.

Pour moi, ajouta-t-elle en riant, j'aimerais autant avoir soin d'entretenir le feu sacré des Vestales, que d'avoir à entretenir ces gens qui ne fournissent rien à la conversation, à qui il faut toujours dire des choses nouvelles, qui sont même ennemis de longues paroles, qui ne disent presque jamais que oui, et non, et qui même pour s'épargner quelquefois la peine de prononcer une syllabe, font un petit signe de la tête pour témoigner qu'ils vous entendent. Tout de bon, poursuit Plotine, je ne sais rien de plus ennuyeux que cette espèce de profond silence, qui revient de moment en moment, entre deux

personnes, dont il y en a une qui parle trop peu. Le silence en tout autre occasion a quelque chose de doux, mais en celle-là il importune, et n'y a point de bruit si fâcheux qui ne me plaise davantage.<sup>336</sup>

Ici, le fait de parler trop peu est dénoncé par une description hyperbolique d'un comportement qui s'écarte de la norme sociale de la conversation. L'horreur de la transgression morale rencontrée chez Tarquin et Tullie est remplacée, dans ce cas de civilité, par le ridicule. La description faite par la devisante suscite le rire du lecteur, qui condamne ainsi les mauvais parleurs<sup>337</sup>. Le lecteur devient complice des devisants et participe à la consolidation d'une même norme, à l'exclusion de tout ce qui en dévie. Ces tempéraments contraires au bon usage sont dénoncés, afin de faire paraître la dépréciation esthétique du mauvais usage de la parole. Le discours à valeur démasquante de Madeleine de Scudéry porte ainsi autant sur les travers moraux qui provoquent l'horreur que sur les travers civils qui suscitent le ridicule. Les deux réactions déclenchées chez le lecteur ont pour finalité de lui faire connaître les valeurs de Tendre et de le faire participer à son idéologie.

### **2.3.2.3. La représentation dans la Clélie**

La troisième modalité du discours qui se veut moraliste s'attache à la représentation. La *Clélie* vit, d'une part, de mises en scène des vertus et des vices et, d'autre part, de nombreux portraits qui peignent soit des personnages soit des types. En tenant compte de la macrostructure du roman, nous réalisons que la fonction représentative se superpose à la fonction démasquante. Dans l'organisation du roman, un portrait ou une scène qui démasque un travers moral ou civil se juxtapose toujours à une représentation idéale (la beauté, l'amitié, etc.). De la sorte, un effet de contraste est constamment suscité afin de mettre en valeur l'idéal incarné par le couple d'Aronce et de Clélie. Les exemples cités plus haut pour illustrer le discours à valeur démasquante s'adaptent aussi parfaitement au discours qui peint une passion. Le récit de Tarquin et de Tullie met en scène l'ambition et forme un contraste évident avec la vertu du frère et de la sœur. La description des femmes affectant la beauté produit le portrait-type des coquettes, afin que la beauté de Clélie, fondée sur le naturel, resplendisse. La représentation opère par opposition de types et de traits, surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer un état parfait qui se délimite clairement par son contraire. Nous

---

<sup>336</sup> Conversation parue initialement au tome VIII de *Clélie* et reportée dans le volume Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 78 ss.

<sup>337</sup> Sur le rire dans sa fonction d'exclusion de tout ce qui dévie de la norme, voir aussi Penzkofer, Gerhard. *"L'art du mensonge": Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, p. 244.

comprenons donc que la distinction entre les trois aspects du discours moraliste ne peut s'envisager de façon catégorique. Le même récit peut tout à la fois viser à définir une valeur, à démasquer un travers et à représenter un idéal.

### **2.3.3. Des discours de la *Clélie* au discours moraliste des *Maximes***

Les traits moralistes qui émergent de l'écriture de Madeleine de Scudéry et qui peuvent l'apparenter à celle de La Rochefoucauld se situent au niveau des modalités du discours et, nous le soulignons, non au niveau de sa forme ni de son intention. Les deux auteurs puisent dans des procédés rattachés à la notion de peinture dans le but de décrire, de démasquer et de représenter le cœur de l'homme. L'écriture de la *Clélie* peint les multiples faces du cœur humain dans un univers romanesque. L'intériorité est matière d'analyse dans le but de constituer l'idéologie de la tendresse. Les vertus et les vices sont constamment redéfinis par rapport à cette unique intention. L'élaboration de l'idéologie de Tendre ne heurte jamais les bienséances. C'est pourquoi le fond de la nature de l'homme n'est pas dévoilé dans le but de lui faire voir sa faiblesse, son manque de jugement ou la puissance de l'amour-propre dans son cœur. L'entreprise qui consiste à démasquer vise, dans le roman scudérien, à délimiter des travers moraux et esthétiques par rapport à l'idéal de Tendre. La description, la définition ou la représentation que la romancière consacre à une passion ressemblent davantage à une réflexion théorique et à un jeu qu'à une volonté de saisir le vif d'une situation. Contrairement à la démarche de La Rochefoucauld, l'intérêt porté au cœur de l'homme est, certes, présent, mais il est étudié soit dans l'abstraction, soit dans le but de présenter implicitement, parfois aussi explicitement, des règles de comportement. C'est ce qui explique que le côté démasquant du discours de Madeleine de Scudéry se limite à porter un jugement moral ou esthétique uniquement sur une passion, sans mettre en question la totalité de la nature humaine. Dans l'idéologie de l'amour tendre, l'admiration, l'estime, le mérite, le désintéressement, la conversation sont des valeurs à défendre. La démarche de La Rochefoucauld, par contre, vise à débusquer les mobiles derrière ces valeurs et à y reconnaître une intention. Celle-ci est, le plus souvent, entachée d'amour-propre, des effets de l'humeur ou de la fortune. Représenté sur deux axes, nous pourrions dire que le discours analytique de Madeleine de Scudéry se développe de façon « horizontale », alors que La Rochefoucauld cherche à pénétrer les profondeurs et produit un discours « vertical ». En d'autres termes, la romancière se penche sur l'intériorité, témoigne de son

infinie variation, de son ordre moral et de sa complexité sans néanmoins prétendre illustrer chez les personnages ou susciter chez le lecteur une quête de soi.

Et pourtant, plusieurs points permettent d'envisager l'écriture de Madeleine de Scudéry comme précurseur de celle du moraliste La Rochefoucauld. Nous pensons notamment aux procédés de discours adoptés par la romancière, et propres à la préciosité, très proches de ceux que le moraliste exploite dans les *Maximes*. Tout d'abord, la mode des portraits littéraires. Issue du salon de Mlle de Montpensier et exploitée dans *Le Grand Cyrus* et dans la *Clélie*, cette mode s'attache à produire une description de la personne concernée qui tient compte de la totalité de l'être humain, c'est-à-dire de ses traits extérieurs, de son intériorité ainsi que de sa qualité « civile », qui paraît surtout dans la conversation. Alors qu'un portrait cherche à représenter à la fois la totalité et le trait caractéristique d'un seul personnage, cette vision unique est éclatée dans les *Maximes*. La Rochefoucauld s'attache toujours à la totalité de l'homme, mais de façon pointilliste. Chaque maxime est consacrée à un aspect différent de l'être humain. Dans les *Maximes*, la peinture du particulier est rendue générale et universelle. Le lecteur ne se divertit plus à lire le portrait d'un autre, mais il perçoit le portrait de la condition humaine à laquelle il participe. Il voit sa propre image, image qu'il ne peut, cependant, saisir puisqu'elle se multiple et mue au fur et à mesure que le lecteur pénètre dans les *Maximes*. A la perspective unique choisie dans le portrait littéraire et romanesque se substituent de multiples perspectives qui reflètent la variabilité du cœur humain. Le portrait littéraire qui évite tout réalisme se voit annexé par un regard perspicace repoussant toute forme d'idéalisation. Toujours portrait du cœur de l'homme, son orientation est inversée dans les *Maximes* : l'idéalisation romanesque est ramenée au réalisme, le caractère particulier au général, la perspective unique à des visions kaléidoscopiques, et l'embrassement d'un être humain à l'éclatement d'un objet, qui devient insaisissable. Ces nouveaux traits du portrait sont tous résumés dans la célèbre maxime sur l'amour-propre que La Rochefoucauld place en tête de la première édition de 1665. Pour ouvrir le premier recueil de ses *Maximes*, La Rochefoucauld renvoie en effet à plusieurs reprises à la mode du portrait : premièrement, dans l'« Avis au lecteur », le moraliste présente son livre en le définissant d'emblée et explicitement, dans la première phrase, comme un « portrait du cœur de l'homme ». Autres renvois à la mode du portrait : la forme de la maxime sur l'amour-propre s'apparente à celle du portrait, d'abord, par la personnification de ce mobile caché, puis par la recherche inlassable de définir cette dimension insaisissable du cœur de l'homme, et enfin par la répétition martelante du pronom personnel « il » qui indique la quête impossible de comprendre l'amour-propre :

L'amour-propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, [...] Voilà la peinture de l'amour-propre, dont toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation.<sup>338</sup>

Le portrait de l'amour-propre tel qu'il apparaît dans les *Maximes* de 1665 ainsi que l'emploi du terme « portrait » dans l'avis au lecteur de cette même première édition constituent un clin d'œil de la part de La Rochefoucauld à la littérature de salon, en particulier à la mode du portrait. En choisissant la personnification de l'insaisissable, La Rochefoucauld réoriente, cependant, cette mode et il inverse l'intention qui préside au portrait d'une personne. Par sa nouvelle conception du portrait, La Rochefoucauld remodèle, redéfinit et dépasse le regard que jettent les « portraitistes littéraires » sur le cœur de l'homme.

Un autre point permet d'envisager l'écriture des romans comme précurseur des *Maximes* de La Rochefoucauld. La volonté de définir qui apparaît dans la *Clélie*, et les œuvres précieuses en général, est également un trait caractéristique des *Maximes*<sup>339</sup>. Dès l'épigraphe, l'auteur recourt à la définition pour introduire le lecteur dans son recueil :

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

Ici, le travail sur la définition ne précise pas le sens des vertus, mais en relève leur vraie nature. De même, la maxime 1 qui prolonge la définition révélatrice des vertus. Dans les premières maximes qui ouvrent le recueil, La Rochefoucauld recourt plusieurs fois à la définition, cette fois, pour préciser le sens de l'amour-propre et des passions.

L'amour-propre est le plus grand des flatteurs.<sup>340</sup>

L'amour-propre est plus habile que le plus habile homme du monde.<sup>341</sup>

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours [...].<sup>342</sup>

La définition comme modalité de l'écriture est envisagée de façon différente dans les *Maximes* et dans la *Clélie*. Dans le roman scudérien, la définition sert, d'une part, à divertir les devisants, ou les lecteurs, et d'autre part, elle sert à consolider une idéologie. La deuxième fonction de la définition est proche de son sens original : on détermine un objet de façon à en donner une nouvelle compréhension qui n'est, cependant, pas discutée davantage. La définition a un caractère définitif : dans le roman scudérien, elle propose une vision et une définition de l'univers de Tendre,

---

<sup>338</sup> MS. 1. Nous relevons les caractéristiques de la définition abstraite placée comme entrée en matière, la description des effets, ici de l'amour-propre, et la reprise inlassable du pronom personnel "il", ce qui permet de personnifier la notion abstraite de l'amour-propre.

<sup>339</sup> Ph. Sellier relève que 84 maximes sont des définitions. Voir Sellier, Philippe. "La Rochefoucauld et la préciosité".

<sup>340</sup> Max. 2.

<sup>341</sup> Max. 4.

<sup>342</sup> Max. 8.

de ses valeurs morales et de ses codes sociaux. Sur des milliers de pages, chaque recoin du cœur humain est défini et analysé et trouve sa place dans l'idéologie de Tendre. Dans les *Maximes*, cependant, la définition démultiplie la nature d'un objet et finit par le rendre insaisissable. C'est paradoxalement la définition qui corrode le sens. Une nouvelle fois, La Rochefoucauld recourt à une modalité de l'écriture scudérienne, mais son emploi renverse la fonction que lui attribue la romancière.

La classification est un autre procédé de l'écriture romanesque et précieuse adopté par La Rochefoucauld :

Il y a diverses sortes de curiosité: l'une d'intérêt, qui nous porte à désirer d'apprendre ce qui nous peut être utile, et l'autre d'orgueil, qui vient du désir de savoir ce que les autres ignorent.<sup>343</sup>

Parmi tous les procédés scudériens retravaillés par La Rochefoucauld, ce procédé tel qu'il apparaît dans les *Maximes* est probablement celui qui se situe le plus proche de l'emploi fait par Madeleine de Scudéry. Ici, c'est la variation du sens d'un terme qui fait l'objet du propos et qui représente la variation de la réalité correspondante.

Le procédé de la classification ne se rencontre pas seulement pour définir une passion, mais aussi pour décrire les caractères. Les personnages constituant l'univers de la *Clélie* relèvent en partie d'une typologie des caractères fondée sur les valeurs de la tendresse. Nous y trouvons naturellement le tendre ami, mais aussi son opposé, le galant ou la coquette. Contrairement à la distinction (par exemple des différents types d'amis<sup>344</sup>), le recours à la typologie n'est pas largement exploité par Madeleine de Scudéry, puisqu'elle préfère recourir au portrait comme mode de représentation. Cependant, il apparaît au fur et à mesure de la lecture que les personnages se répartissent le long d'une échelle de valeurs morales et esthétiques qui déterminent leurs actions. Toute forme de distinction ou de classification témoigne d'une volonté de créer une norme morale, sociale ou esthétique<sup>345</sup>. Transposés dans l'univers de l'honnêteté, certains types apparaissent également dans les *Maximes* : l'honnête homme, comme pendant au tendre ami, la coquette, le

---

<sup>343</sup> Max. 173. Voir aussi max. 176 sur les deux sortes de constance en amour, max. 181 sur l'inconstance, max. 185 sur les héros, max. 233 sur l'hypocrisie dans les afflictions, Réfl. X sur les différents goûts et Réfl. XVI sur la différence des esprits.

<sup>344</sup> D'autres distinctions sont faites concernant la complaisance (*Clélie*, 3.2. p. 732), l'ingratitude (*Clélie*, 4.1., p. 96), différentes sortes d'infidèles ou d'inconstants (*Clélie*, 2.2., p. 1000) et la notion de Tendre distinguée, dans la Carte de Tendre, en "Tendre sur Reconnaissance", "Tendre sur Estime" et "Tendre sur Inclination". Voir Penzkofer, Gerhard. *L'art du mensonge*, p. 242.

<sup>345</sup> Ce procédé repose sur la notion de "diversité", qui est caractéristique de l'esthétique scudérienne recherchant en fin de compte le divertissement. La volonté de dépeindre les différents types remonte à Plutarque, *Bioi Paralleloï* et se perpétue dans *L'Astrée* de d'Urfé, modèle duquel Madeleine de Scudéry se réclame. Ces distinctions reposent sur une la théorie des humeurs selon Galien autant que sur la typologie des passions selon Aristote. Sur la "diversité" dans le roman scudérien, voir Penzkofer, Gerhard. *L'art du mensonge*, ch. 2.4. « "Diversité" und "raison" », p. 47-52. "Diversité" - das ist für Scudéry vor allem anderen die Vielfalt der romanesken 'caractères' [...]", p. 50.

vieillard, les hommes et les femmes. Cette typologie a une faible résonance dans les *Maximes*, puisque ce type de regard porté sur l'être humain est très stéréotypé et exclut toute forme d'analyse des profondeurs. L'élan normatif du roman scudérien fait place chez La Rochefoucauld à la quête de la dimension insaisissable du cœur.

Si nous essayons d'estimer l'amplitude du rayonnement scudérien sur la production des *Maximes*, nous pouvons conclure que les procédés de discours "circulent", à l'instar des manuscrits. Il se révèle que les traits caractéristiques du discours moraliste sont déjà esquissés dans l'écriture de Madeleine de Scudéry. Les procédés de l'écriture correspondants sont partiellement récupérés par La Rochefoucauld et lui servent d'instruments d'analyse dans son entreprise moraliste. Alors que ces procédés reflètent dans les romans scudériens l'esthétique des précieuses et leur goût du jeu littéraire en consolidant l'idéologie de Tendre, ces mêmes procédés se mettent, dans les *Maximes*, au service du fameux "Amour de la Vérité" du frontispice. Les méthodes d'analyse sont réorientées par La Rochefoucauld pour décrire la réalité du cœur humain. La volonté de représenter, d'évoquer, de suggérer ou de susciter des passions, perceptible dans les romans, aboutit à un désir de promouvoir une réflexion sur la nature humaine. L'écriture ne sert plus à divertir et à consolider une idéologie, mais elle sert à interroger la nature humaine. L'analyse et la représentation du cœur de l'homme dans le roman se déplacent dans les *Maximes* vers une quête des profondeurs. Alors que Madeleine de Scudéry conçoit le cœur comme réceptacle des différentes passions, La Rochefoucauld brosse un cœur qui s'ouvre sur une dimension insondable, abîme ou mystère de l'être humain.



## 2.4. LA “PEINTURE” DES VALEURS DANS LE ROMAN SCUDÉRIEN ET DANS LES *MAXIMES*

Dans le roman scudérien, les valeurs se rattachent à un système canonique, celui de l'idéologie de Tendre, anthropologie totalisante qui décrit et analyse l'être humain dans les dimensions du cœur, de l'esprit et de la conversation. Autant l'être dans son espace intérieur que le paraître dans son espace social sont scrutés et représentés dans leur diversité. Le tableau des vertus et des vices se veut exhaustif. Il est indéniable que le roman scudérien reflète et suscite une réflexion sur l'être humain, aspect du roman qui comporte des éléments de l'entreprise moraliste.

Au moment de la publication des *Maximes*, la réception des grands romans a déjà dépassé son apogée. L'idéologie de Tendre est en train de toucher à sa fin. Une nouvelle époque s'annonce et donc une nouvelle perception de la réalité, qui requiert de nouveaux instruments pour décrire le cœur de l'homme<sup>346</sup>. La nouvelle devient le genre narratif à la mode. On commence à préférer la brièveté à l'exhaustivité. Le terrain pour la maxime littéraire est préparé. Dans ce moment de transition, la représentation des valeurs se modifie également de façon notable. La conception de l'amour idéalisé est, par exemple, corrodée par l'augustinisme. Ainsi plusieurs facteurs socio-historiques qui modifient notablement le paysage autour du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle amènent une modification dans la représentation des valeurs. Les questions qui se présentent alors à notre attention portent moins sur les différentes valeurs en elles-mêmes que sur la façon dont ces valeurs sont représentées dans notre champ d'investigation. Quelle est la finalité suggérée par le portrait du cœur de l'homme brossé par Madeleine de Scudéry ? Et qu'en est-il chez La Rochefoucauld ? Comment celui-ci dialogue-t-il avec la “peinture” des valeurs pratiquée dans le roman scudérien ?

### 2.4.1. Célébration de l'univers de Tendre

Les romans scudériens sont caractérisés par la constante réécriture et redéfinition de l'idéologie de Tendre. Le texte se déploie dans un espace où les valeurs tendres sont, au fur et à mesure, retravaillées et redéfinies en vue de leur célébration. La représentation de l'être humain repose sur une esthétique de la variation et de la multiplication des points de vue, dans le but de focaliser l'attention sur les qualités qui définissent les héros. Afin de mieux saisir de quelle façon

---

<sup>346</sup> Quelques éléments décisifs sont analysés plus loin au ch. 2.4.2.

opère la célébration dans l'univers tendre, nous allons nous interroger sur les moyens mis en œuvre pour chanter les valeurs, en nous concentrant sur la représentation, d'abord, de l'héroïsme scudérien dans le genre du récit, puis, de la raillerie dans la conversation. Ce sont des exemples qui valent *a fortiori* pour les autres qualités représentées.

#### **2.4.1.1. Le récit : l'exemple de l'héroïsme scudérien**

L'idéologie de l'amour formulée dans les romans de Madeleine de Scudéry n'exclut en rien les valeurs héroïques. Bien au contraire, l'auteur conçoit ses romans sur le modèle de l'épopée, genre qui, par définition, chante l'héroïsme<sup>347</sup>. Les vertus héroïques y jouent un rôle capital. Dans les romans de Madeleine de Scudéry, l'amour est bien souvent la force primordiale qui incite aux actions héroïques. L'héroïsme traditionnel, qui chante la vigueur mâle, doit être conciliable avec le monde féminin de l'amour et de la conversation. Il en résulte un héroïsme au service de la tendresse<sup>348</sup>. Le portrait du héros Aronce, brossé dès les premières pages de la *Clélie*, permet d'évoquer l'image idéale du héros scudérien qui réunit les qualités de l'héroïsme mâle et celle de la douceur féminine requise dans l'art de la conversation des salons.

En effet Madame, il a tout ce qu'on peut désirer en un homme accompli.<sup>349</sup>

D'emblée, la perfection d'Aronce est posée, et la description qui suit évoque les qualités requises du héros :

[...] premièrement Aronce a infiniment de l'esprit; il l'a grand, ferme, agréable, et naturel tout ensemble ; il sait plus qu'un homme [...] ne doit savoir ; mais il sait en homme de grande qualité, et en homme qui sait le monde. Pour du cœur, Aronce en a autant qu'on peut en avoir [...] celui qui pardonne aux faibles et qui tient autant de la générosité que de ce qu'on appelle précisément courage et valeur. De plus, Aronce a l'âme tendre, et le cœur sensible ; il aime ses amis comme lui-même ; il les sert avec ardeur ; il croit que la probité doit être dans le cœur de tous les hommes, et que les princes ne doivent point se dispenser d'avoir toutes les vertus des particuliers, quoiqu'ils soient obligés d'en avoir d'autres qui leur sont particulières. Il a de la douceur, de la bonté, et un charme inexplicable dans sa conversation, qui le rend maître du cœur de tous ceux qui l'approchent ; et pour

---

<sup>347</sup> Madeleine de Scudéry explicite elle-même, dans la préface d'*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, roman en quatre volumes, publié entre 1641 et 1644, la descendance du roman, telle qu'elle la conçoit, et rapporte le genre du roman au poème épique grec qu'elle se veut d'imiter. Ainsi le statut du roman, traditionnellement déconsidéré, est-il amené à l'échelle d'un genre noble. Voir Scudéry, Madeleine de. *Ibrahim ou l'illustre Bassa*. Pars: A. de Sommerville, 1641-1644.

<sup>348</sup> Le rapprochement de l'amour, de l'héroïsme et du jeu social fait écho au chevalier du Moyen Âge, qui doit prouver sa valeur dans la guerre et dans l'amour, afin d'atteindre son accomplissement.

<sup>349</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 71.

le définir en peu de mots, Aronce pourrait être admirablement honnête homme, de quelque condition qu'il fût né, car il a toutes les vertus qu'on pourrait désirer en tous les hommes.<sup>350</sup>

La perfection d'Aronce recouvre toutes les dimensions de l'être humain : l'esprit, le cœur et la conversation, que l'on peut considérer comme la projection de l'être humain dans l'espace social. Les qualités attribuées au cœur sont, d'une part, celles qui remontent à l'héroïsme dans sa conception traditionnelle : la générosité en tant qu'expression de la valeur, Madeleine de Scudéry en précise le sens – le courage. D'autre part, les qualités tendres et sensibles sont évoquées pour décrire le cœur qui devient alors synonyme de l'âme. Cette sensibilité naît de la fonction civilisatrice des femmes cultivée dans les salons<sup>351</sup>. Le cœur d'Aronce est la symbiose des valeurs héroïques et des valeurs sensibles. Cette union de la sensibilité et de l'héroïsme est représentée dans la scène où Aronce sauve la vie de Mézence, Prince de Pérouse<sup>352</sup> :

Un objet si touchant [un vieillard attaqué par six hommes], ne laissant alors nulle irrésolution dans l'âme d'Aronce, il fit ce que son grand cœur lui suggéra ; et fut avec une valeur incroyable se mettre entre le Prince de Pérouse, et son ennemi, qui était prêt de lui traverser le cœur.<sup>353</sup>

Dans la vision scudérienne, l'héroïsme est civilisé et se met au service de l'amour, à l'instar des romans chevaleresques. Aronce sauve la vie de la femme qu'il aime, Clélie, ainsi que celle de ses parents et de son rival Horace, attaqués en mer par des corsaires. Une des qualités d'Aronce, mise en scène tout au long de son combat, est son courage qui est constamment rallumé par le danger menaçant la femme qu'il aime et les personnes vertueuses :

Mais dès qu'il eut prononcé ces paroles [le corsaire veut faire enchaîner Clélie et ses parents], Aronce qui s'en sentit outragé, lui lança un javelot qu'il tenait à la main [...] et [...] nous commençâmes le plus terrible combat qui se soit peut-être jamais vu.<sup>354</sup>

La valeur prend son essor dans la sensibilité qui l'anime et la redouble. Plus la sensibilité est subtile, plus le héros est porté à accomplir de grandes actions qui lui donnent de la gloire.

Aronce y donna des marques d'une si haute valeur, qu'on peut dire qu'il mérita tout seul toute la gloire de cette grande action.<sup>355</sup>

---

<sup>350</sup> *Op. cit.*, p. 71-72.

<sup>351</sup> Voir à ce propos l'étude de Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion, 1993.

<sup>352</sup> Dans les romans scudériens, les valeurs héroïques typiquement mâles proviennent du roman chevaleresque, alors que les valeurs féminines liées à la sensibilité remontent à la tradition de l'amour courtois. Pour une étude des relations entre les romans scudériens et les traditions chevaleresques et romanesques, voir Penzkofer, Gerhard. "*L'art du mensonge*", en particulier ch. 4, "Das Substrat des Ritterromans bei Scudéry" et ch. 7, "'Amour courtois' und 'tendresse': die Restauration der höfischen Liebe und die Arbitrarität der Zeichen".

<sup>353</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 60. Voir aussi partie V, livre 3, p. 1278-1279, parmi nombreux d'autres exemples.

<sup>354</sup> *op. cit.*, p. 139 ss.

<sup>355</sup> *op. cit.*, p. 139.

La gloire qui dérive de ses actions n'éblouit pas le héros. Sa grandeur morale lui confère la modestie nécessaire à soutenir la gloire.

Mais comme Aronce a sans doute toute la modestie d'un homme véritablement brave, il s'éloigna du lieu où l'on parlait si avantageusement de lui; et s'approchant de Sulpicie [mère de Clélie], il lui demanda des nouvelles de Clélius [le père de Clélie], qui n'était pas en ce lieu-là.<sup>356</sup>

Pour le héros scudérien, la valeur et la gloire sont des qualités intrinsèques qui, le plus souvent, émanent de sa sensibilité : elles sont une marque de grandeur intérieure, et non d'un désir de gloire extérieure. Toute exhortation visant à une gloire apparente et superficielle ne touche pas le cœur du héros.

Mézence [prince de Pérouse attaqué par des brigands] regardant alors ces deux étrangers [Aronce et son ami Célère] comme des protecteurs que les dieux lui envoyaient, et ne sachant pas qu'ils fussent qui il était, leur dit pour les encourager encore à mieux faire, qu'ils servaient un prince qui saurait bien les récompenser; mais ils n'avaient que faire d'être excités à faire de grandes actions, puisque leur propre valeur faisait qu'ils n'en pouvaient faire d'autres, quand ils avaient les armes à la main.<sup>357</sup>

Les qualités du héros se prolongent dans leurs actions qui en sont une expression fidèle. Les héros incarnent les vertus par lesquelles ils se distinguent. Les vertus se révèlent pleinement sans qu'aucun intérêt personnel n'entache leur splendeur. Ce qui distingue les héros des personnages secondaires, ou même des personnages néfastes, est justement, semble-t-il, le degré de pureté dans l'intention. Alors que les héros semblent être animés par la seule force de leur vertu et que la question de l'intention ne se pose même pas pour eux, les personnages contraires à l'idéologie tendre se définissent par une intention centrée sur eux-mêmes visant, par exemple, à leur donner plus de pouvoir. L'histoire des deux frères Tarquin décrit et met en scène l'enjeu de l'ambition, considérée comme destructrice de l'harmonie sociale. Le portrait initial de Tarquin le superbe le représente de la façon suivante :

Il est grand sans être de belle taille ; il a la physionomie sombre, et fière, les regards sans chagrins, et méprisants, quoiqu'il ait pourtant la mine basse<sup>358</sup>. Mais il a le cœur le plus hardi du monde, le plus grand esprit de la terre, et la plus prodigieuse ambition, dont on ait jamais entendu parler. [...] Pour les vertus et les vices, il s'en est toujours servi indifféremment selon qu'il l'a trouvé à propos pour satisfaire son ambition ; car quand il a cru qu'il fallait donner quelques marques de piété afin d'éblouir le peuple, il a envoyé des offrandes à Delphes, il a fait bâtir des temples, et a employé les

---

<sup>356</sup> *op. cit.*, p. 105.

<sup>357</sup> *op. cit.*, p. 60.

<sup>358</sup> La science de la physiognomonie touche aussi les salons. Voir *supra* ch. 2.1.3.e. Ici, la qualité morale inférieure de Tarquin est annoncée par la description de ses traits physiques qui la traduisent. Les traits physiques ne sont pas trompeurs, le comportement social reflète et prolonge également la qualité intérieure du cœur. Alors que les honnêtes gens sont capables d'estimer la valeur morale d'une personne en se référant à son apparence, le peuple et les personnages de moindre valeur morale sont incapables de discerner la nature humaine cachée derrière les apparences.

choses les plus saintes avec des intentions profanes, lorsqu'il a cru que cela était nécessaire pour l'exécution de ses grands desseins.<sup>359</sup>

Contrairement à la sensibilité qui anime les vertus du héros, l'ambitieux utilise tous les moyens pour satisfaire ses propres intérêts. Les vertus ne s'expriment pas pour elles-mêmes, mais l'intention intéressée guide leur emploi. Les actions ne naissent pas d'une impulsion naturelle, mais sont l'expression d'un calcul. Elles sont le fruit d'un "dessein" dont la finalité est, dans ce cas précis, l'ambition. L'être humain se replie sur son intérêt, alors que le héros est au service de la collectivité : d'une part, restriction de l'intériorité, d'autre part, amplification de l'intériorité. La valeur morale se dégrade et le personnage perd de son intégrité. Dès cet instant, l'être et le paraître se dissocient. Le paraître devient autonome et peut être trompeur pour celui qui n'a pas assez de discernement. L'espace social se transforme en un espace d'incertitude où les signes ne rapportent plus fidèlement l'état des choses. A la grandeur morale se substituent des pulsions basses, en l'occurrence l'ambition<sup>360</sup>.

Les représentations du héros et de son antagoniste s'inscrivent toutes les deux dans le projet scudérien d'élaborer l'idéologie de Tendre. La perfection d'Aronce est chantée dans tous les domaines (ses actions et son intériorité); elle suscite l'admiration des autres personnages et des lecteurs. L'ambition de Tarquin, par contre, l'amène à commettre des actions effroyables qui suscitent l'horreur de toutes parts. Alors que l'exemplarité du héros illustre les valeurs nobles et incite à l'imitation, Tarquin représente les contre-valeurs de toute conduite morale, héroïque et sensible et suscite, pour ceux qui entendent ou lisent le récit, un rejet radical du comportement vicieux. En règle générale, dans le roman scudérien, la représentation des valeurs se fait par le biais d'une logique antagoniste : alors que le héros incarne l'union des valeurs héroïques et sensibles, son rival sert d'exemple négatif. C'est ainsi qu'une série de personnages antagonistes se font face afin de mieux faire ressortir les valeurs de l'idéologie de tendresse. Nous relevons l'amant enjoué, Amilcar, "le plus divertissant de tous les hommes", opposé à l'amant parfait, Aronce, "le plus infortuné de tous les hommes"<sup>361</sup> ; l'affectation des coquettes contraire au naturel de Clélie<sup>362</sup> ; la souffrance d'Aronce, provoquée par l'absence de Clélie, opposée à l'oubli par Célère dont sa bien-

---

<sup>359</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 318-319.

<sup>360</sup> L'ambition fait l'objet de plusieurs maximes chez La Rochefoucauld (max. 7, 24, 63, 91, 246, 266, 293, 308 et 490). Alors que Madeleine de Scudéry oppose catégoriquement l'ambition à la valeur du héros, l'ambition peut, chez La Rochefoucauld, aussi bien être dénoncée que définie comme « activité et ardeur » de l'âme (max. 293). Voir *infra* ch. 2.4. L'histoire de Tarquin peut être évoquée par la max. 490 de La Rochefoucauld : « On passe souvent de l'amour à l'ambition, mais on ne revient guère de l'ambition à l'amour. »

<sup>361</sup> Infortune qui ne prend fin qu'à la dernière page du roman au moment du mariage de Clélie et Aronce. *Op. cit.*, p. 134 et 135, parmi nombreux autres définitions et épisodes qui les opposent.

<sup>362</sup> *op. cit.*, p. 149-151.

aimée est absente<sup>363</sup> ; la curiosité de Statilie, qui la pousse à ouvrir les lettres des autres, opposée au respect d'Aronce à l'égard d'autrui<sup>364</sup>. Les nombreux récits qui mettent en scène des valeurs opposées permettent de prolonger cette liste de façon interminable. Ce que nous retenons, c'est le procédé binaire dans la peinture des valeurs dont la finalité est de consolider l'univers de Tendre : le contre-exemple s'oppose à l'exemple, en le précédant ou en lui succédant, dans le but de chanter la norme de Tendre. Par ce procédé, l'assentiment recueilli par le héros scudérien ne soulève aucune réserve<sup>365</sup>.

Dans le roman scudérien, les valeurs sont principalement célébrées par l'usage de l'*exemplum*<sup>366</sup>. Dans la *Rhétorique* d'Aristote<sup>367</sup>, l'exemple est considéré, à côté de l'enthymème et d'autres, comme l'un des moyens d'argumentation mis à disposition de l'orateur pour susciter l'adhésion du public. Aristote recourt à deux types d'exemples : celui qui repose sur l'histoire, sur le passé<sup>368</sup>, et celui qui repose sur une fable ou une analogie. Si nous considérons à présent que la *Clélie* est construite sur l'usage d'exemples, dont la fonction est de persuader, nous comprenons que ces exemples visent, en outre, à faire adhérer le lecteur à l'idéologie de Tendre.

Madeleine de Scudéry intègre les deux types d'exemples dans ses œuvres<sup>369</sup>. D'une part, elle puise dans l'histoire pour donner un cadre à ses romans, qui deviennent par là exemplaires de l'idéologie de Tendre, d'autre part, elle construit des récits qui mettent en scène les valeurs héroïques de l'époque. L'écrivain redouble ainsi la valeur de l'exemple dans ses romans. Non seulement la référence aux événements historiques confère de l'autorité à l'exemple, mais le récit sert aussi à illustrer les valeurs contemporaines.

---

<sup>363</sup> *op. cit.*, p. 157-158.

<sup>364</sup> *op. cit.*: "il n'y a rien de plus divertissant que de se rendre maîtresse des secrets de quelqu'un sans lui en avoir obligation", p. 260 vs. Aronce: "car comme je ne trouverais pas bon qu'on voulût pénétrer trop avant dans mon coeur, je n'entreprends pas de pénétrer dans celui des autres", p. 261. A confronter à La Rochefoucauld qui, dans la *Réflexion* II, *De la société*, dit: "il y a de la politesse, et quelquefois même de l'humanité, à ne pas entrer trop avant dans les replis de leur coeur." Sur la critique de la pénétration dans La Rochefoucauld, voir aussi max. 425 et 377. Pour La Rochefoucauld, seul le jugement, défini comme lumière de l'esprit, permet de pénétrer le fond des choses imperceptibles, max. 97.

<sup>365</sup> Voir à ce sujet aussi Suleiman, Susan Rubin. *Le roman*: "ce n'est que dans un univers où l'on sait toujours distinguer le vrai du faux et le bien du mal, que l'on peut affirmer, fût-ce implicitement, la nécessité de suivre une voie et d'en éviter une autre.", p. 72.

<sup>366</sup> Voir à propos de cette notion : Lyons, John D. *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989 et Hampton, Timothy. *Writing from history: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. New York: Cornell University Press, 1990.

<sup>367</sup> Voir Lyons, John D. *Exemplum*, p. 6-7. En tant que figure rhétorique, l'exemple est décrit dès l'Antiquité grecque, puis retravaillé par la rhétorique romaine (Cicéron, Quintilien).

<sup>368</sup> Ce type d'exemple est exploité principalement à la Renaissance par les humanistes qui cherchent les exemples dans l'Antiquité. Sur la notion de l'exemplarité à la Renaissance, voir Hampton, Timothy. *Writing from history: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. New York: Cornell University Press, 1990.

<sup>369</sup> Nous considérons l'exemple ici, surtout comme modèle, et non au sens rhétorique strict. Sur l'emploi de l'exemple visant à illustrer une vérité, à passer de l'énoncé général au particulier, voir le chapitre consacré à "La rhétorique de l'exemple" dans Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997, p. 213-222.

La valeur persuasive de l'exemple a pour but de modifier le comportement d'autrui<sup>370</sup>. Cette conception est tout à fait pertinente dans le cas des romans scudériens : les héros servent d'exemple à imiter. Dans la *Clélie*, la peinture des valeurs dépasse la simple fonction de représentation et suscite l'imitation. A plusieurs reprises, le comportement extraordinaire du héros incite les autres personnages à de grandes actions par lesquelles ils peuvent se dépasser. Non seulement le héros se met au service de la collectivité, mais, par son "charisme", il élève les autres vers des valeurs héroïques. Il modifie leurs actions. Lors de la bataille livrée à Pérouse, par exemple, la valeur d'Aronce encourage les autres soldats à poursuivre le combat :

ainsi redonnant cœur aux soldats par mille actions de valeur qu'ils lui virent faire [...]. Mais ce qu'il y eut de considérable en cette occasion, fut qu'encore qu'Aronce ne commandât qu'un petit corps, il commanda pourtant toute l'armée, dès que Bianor fut mort ; car sa rare valeur lui acquit un tel crédit sur l'esprit des soldats et des officiers, que tout le reconnut, et que tout lui obéit.<sup>371</sup>

Ici, la nature du héros se distingue par une émanation de sa personnalité qui dépasse de loin la représentation. Le héros est imitable pour ses actions, mais le contact avec le héros peut également suffire à éveiller des qualités chez les autres personnages, qui ne semblent pas en être conscients. Le héros a la capacité de transformer autrui par sa seule présence qui émane de son caractère exemplaire<sup>372</sup>. L'exemplarité du héros passe ainsi par deux canaux : d'une part, la peinture de sa personne qui en célèbre la grandeur et, d'autre part, l'émanation qui célèbre son pouvoir de modifier le comportement d'autrui. La multiplicité des récits représentant les valeurs ou les contre-valeurs « tendres » devient un véhicule pour chanter l'univers « tendre », mais aussi pour y faire adhérer le lecteur par une participation.

Etant donné les liens étroits qui se nouent entre fiction et idéologie de Tendre dans le roman scudérien, nous pouvons supposer que la peinture des valeurs « tendres » et des héros qui visent à l'exemplarité est valable aussi pour le lecteur. La portée de l'exemple analysée à l'intérieur de l'œuvre se prolonge dans la perspective du lecteur. Surgit alors, à nouveau, la question de la visée didactique des romans<sup>373</sup>. En quoi les romans de Madeleine de Scudéry sont-ils exemplaires pour les lecteurs ? Si les personnages du récit peuvent être incités à exprimer des valeurs plus élevées, à se transformer, en quoi le roman suscite-t-il une adhésion aux valeurs « tendres » de la part du public ? En quoi et de quelle façon le roman peut-il faire progresser le lecteur ?

---

<sup>370</sup> Voir Hampton, Timothy. *Writing from history: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. New York: Cornell University Press, 1990 ainsi que Suleiman, Susan Rubin. *Le roman*.

<sup>371</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie*, Partie 1, Livre 1, Paris, Champion, p. 277.

<sup>372</sup> Voir aussi transformation subite de Mézence devant le pardon de Porsenna, *op. cit.*, p. 293. Concernant l'émanation des valeurs du héros et l'absorption par les autres personnages, voir aussi *infra* ch. 3.1.4.

<sup>373</sup> Voir ch. 2.2.1.b.

Bien que les personnages n'accomplissent pas de cheminement moral, la notion de progression est présente dans la *Clélie*. Elle passe par la représentation des héros et des valeurs érigés en exemples et en catalyseurs non seulement à l'intérieur du roman pour les autres personnages, mais aussi en dehors de l'œuvre pour le lecteur. Le cadre de l'intrigue romanesque éclate, afin de toucher le lecteur dans son for intérieur et dans son espace social. Le roman représente une norme qui ne définit pas uniquement l'univers fictif de la *Clélie*, mais qui s'adresse aussi à la réalité du lecteur. Par la lecture des romans, il peut ainsi s'initier à une formation morale et esthétique. Celle-ci s'appuie sur trois aspects du roman.

Tout d'abord, le roman scudérien est conçu et perçu par les contemporains dans l'esprit des manuels de civilité qui permettent au lecteur de se parfaire. La norme sociale y est représentée par les personnages, les conversations à l'intérieur du roman explicitent le code esthétique de la parole et le code moral du comportement. Malgré son aspect de jeu mondain, *la Carte de Tendre* est une illustration qui résume cet esprit de manuel, auquel est sous-jacente la notion de perfectionnement<sup>374</sup>.

Dans un deuxième temps, le roman fournit une connaissance des subtilités de l'intériorité. Par la lecture, l'être humain découvre la complexité du cœur que Madeleine de Scudéry cherche à décrire en s'appuyant sur les procédés de la définition et de la catégorisation<sup>375</sup>. Ce regard perspicace permet au lecteur d'acquérir des connaissances qui le font progresser dans sa connaissance de l'homme, en général, et de soi-même, en particulier.

Dans un troisième temps, la fonction exemplaire des personnages peut susciter une transformation non seulement chez les autres personnages, mais surtout chez le lecteur. Tout comme une action magnanime provoque une métamorphose dans le récit, elle peut aussi la provoquer chez le lecteur. Les vertus et les passions sont en général représentées de telle sorte qu'elles incitent à l'imitation. L'on pourrait même leur attribuer une sorte de fonction de *catharsis* qui purifie le lecteur et l'éveille aux valeurs « tendres ».

En bref, nous comprenons que l'enjeu de la représentation dans le récit touche à plusieurs grandes interrogations : la représentation comme consolidation de l'idéologie de Tendre, la représentation comme célébration de l'idéologie de Tendre et la représentation comme enseignement visant la transformation de l'être humain en vue de l'idéal « tendre »<sup>376</sup>.

---

<sup>374</sup> Dans *la Carte de Tendre*, l'idée de perfectionnement ou de cheminement est parfaitement représentée par les trois chemins (par deux voies terrestres et par la voie marine directe) menant à Tendre.

<sup>375</sup> Voir ch. 2.3.2.

<sup>376</sup> Nous complétons nos réflexions avec la citation : "Imitation signifies, on the one hand, the representation of being in text (sometimes called mimesis) and, on the other, the representation of a text in our being, in our ethical conduct (as in such expressions as imitatio Christi or imitatio sanctorum). In the former case (mimesis), the text becomes the model of reality; in the latter (imitation), the text becomes a model for reality." Lyons, John D. *Exemplum*, p. 236. Dans cette



### 2.4.1.2. *La conversation : l'exemple de la raillerie*

La raillerie<sup>377</sup> est une des composantes fondamentales de l'esthétique mondaine, en particulier de l'esthétique scudérienne<sup>378</sup>, et s'exprime dans la conversation. Son but est de la rendre agréable, plaisante ou enjouée et de susciter un esprit de joie parmi les devisants. "Une douceur heureuse"<sup>379</sup> est recherchée. La raillerie puise dans la plaisanterie, dans le bon mot, dans la pointe tout en évitant tout sarcasme et tout en sachant maintenir l'équilibre harmonieux entre les « devisants ». La réussite de la raillerie tient à son bon emploi : trop de malice la rend cruelle et la rapproche de la satire ou de la médisance, rejetées par l'esthétique mondaine. Dans le domaine de l'éthique, la raillerie menace la maîtrise de soi de la personne visée ; celle-ci peut en être troublée, perdre le contrôle de son paraître social. Trop grossière ou fade, la raillerie va heurter les bienséances. Au cours de la conversation dédiée à ce sujet-même dans *Le Grand Cyrus*<sup>380</sup>, Madeleine de Scudéry définit, à travers la bouche d'Euridamie, toutes les composantes nécessaires au bon emploi de la raillerie. C'est justement dans son usage correct, c'est-à-dire soumis à l'esthétique enjouée et conforme aux bienséances, que la raillerie se distingue de toute forme de plaisanterie lourde, plate ou malicieuse.

Afin de représenter la valeur de la raillerie, Madeleine de Scudéry procède, comme nous l'avons déjà vu pour le récit, par une construction binaire. L'antithèse caractérise cette conversation du début à la fin et à tous les niveaux. Tout d'abord, le caractère des personnages : la conversation se déroule entre quatre devisants, deux hommes et deux femmes, qui sont de tempéraments opposés. Plutôt que d'unir chacun des deux couples, celui des mélancoliques et celui des enjoués, l'amour noue des liens entre les tempéraments contraires : l'amant mélancolique et grave, tempérament que l'esthétique galante refuse, aime la femme gaie ; celle-ci, par contre, n'aime

---

optique, la fonction du texte scudérien se rapproche autant d'une *imitatio* que d'une *mimesis*. Exemple dans sa totalité, tenant compte et des valeurs représentées et de l'esthétique adoptée, le roman scudérien donne en exemple et devient exemple pour tout lecteur.

<sup>377</sup> On reconnaît l'origine de la raillerie dans le *jocus* ou dans les *facetiae* de Cicéron, *De Oratore*, II, 216 et ss. Cette façon de railler est considérée comme l'instrument le plus efficace pour émouvoir les passions. Mais, déjà Aristote se penche sur la notion de raillerie et développe la nécessité du juste milieu, qui témoigne de la valeur morale de l'homme libre. *Ethique à Nicomaque*, Livre 4, ch. VIII. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on doit la présence de la raillerie dans l'esthétique mondaine surtout à Guez de Balzac. A ce sujet, voir aussi Bury, Emmanuel. "Savoir-vivre ou savoir parler. Les ambiguïtés du modèle cicéronien de l'honnêteté", *L'honnête homme et le dandy*, A. Montandon, Tübingen: Narr, 1993, p. 19-34; Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997 et l'introduction à la conversation "De la Raillerie" dans Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 99-102. Sur la raillerie, voir également *infra* ch. 3.1.1.1.

<sup>378</sup> La raillerie est également un des traits caractéristiques de La Fontaine. Voir à ce propos: Bury, Emmanuel. "La "culture Fouquet": précieuses et galants", *Les Années Fouquet: Politique, Société, Vie Artistique et Culturelle dans les années 1650*, Ch. Grell et K. Malettke, Münster: LIT, 2001, p. 101-110.

<sup>379</sup> D'après Fumaroli, Marc. "L'empire des femmes, ou l'esprit de joie", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 321-340.

<sup>380</sup> *Le Grand Cyrus*: Tome IX, Livre III, p. 960-988.

personne. La femme sérieuse aime l'homme enjoué qui, fidèle à son tempérament, aime aussi bien la femme sérieuse que la femme enjouée. L'amour crée des liens antithétiques entre les amants. Ainsi, avant même que la conversation sur la raillerie commence, un cadre marqué d'éléments opposés est-il donné. Les « devisants », chacun à sa façon, se plaignent de leur amant, qui ne correspond pas à leur nature. La conversation sur la raillerie est déclenchée par Cérinthe, la femme enjouée, qui raille de façon malicieuse le tempérament et les propos sérieux de son amant Théocrite, afin de se divertir de son comportement inapproprié dans la galanterie. Le ton malicieux de sa raillerie lui est reproché par Euridamie, femme au tempérament sérieux. C'est alors qu'un deuxième élément d'opposition se met en place. L'enjoué Pisistrate prend la défense de Cérinthe, tandis que le narrateur est de l'avis d'Euridamie. Chacun prend parti pour un des deux camps selon son tempérament. La conversation s'articule, à présent, de façon binaire au niveau thématique :

A parler sincèrement, dit alors Euridamie, je pense qu'il n'est guère de raillerie innocente : je suis donc bien souvent coupable, reprit Cérinthe : car j'avoue que je ne trouve point de conversation plus douce, que celle où il y a je ne sais quelle agréable malice mêlée, qui la rend plus divertissante, et plus animée.<sup>381</sup>

La conception opposée de la raillerie est développée par les devisants et accompagnée par un va-et-vient de répliques rapides qui souligne et amplifie le caractère antithétique des deux partis, particulièrement des deux femmes :

Ha sans mentir, s'écria Cérinthe en riant, vous me traitez bien cruellement: je vous traite comme vous méritez de l'être, répliqua Euridamie.<sup>382</sup>

Cet affrontement verbal, qui demeure bien entendu dans les limites de la bienséance, prend fin au moment où Pisistrate demande à Euridamie de donner les lois de la raillerie :

Je vous conjure de vouloir établir des lois pour la raillerie.<sup>383</sup>

Cet appel crée ensuite une nouvelle forme d'opposition qui, cette fois, se fait entre le tempérament d'Euridamie et le sujet dont elle parle. Comment une sérieuse peut-elle prononcer les lois de la raillerie ? Un peu plus haut, Euridamie en donne elle-même l'explication :

comme je n'y ai nul intérêt, j'en parle sans passion : et j'examine toutes les différentes railleries de ceux que je connais, sans faire injustice à personne.<sup>384</sup>

L'attitude détachée par rapport au sujet permet au personnage d'Euridamie de discerner exactement le bon usage de la raillerie. Grâce à cette connaissance acquise par l'entendement

---

<sup>381</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>382</sup> *Op. cit.*, p. 105.

<sup>383</sup> *Op. cit.*, p. 110.

<sup>384</sup> *Op. cit.*, p. 107.

détaché, la raillerie est susceptible d'être définie correctement. Dans ce but, Madeleine de Scudéry met en place une ultime forme d'opposition : la définition qui progresse de manière binaire afin de distinguer ce qui fait la raillerie de ce qui l'en éloigne. Les traits positifs d'un bon usage de la raillerie s'opposent constamment aux traits négatifs qui en marquent le mauvais usage. Le caractère antithétique de la définition consacrée à la raillerie exprime la difficulté d'en faire bon usage. Distinguer ce qui sied à la raillerie de ce qui en dévie semble être d'une subtilité telle que c'est tout un art de la maîtriser. La représentation de la raillerie se fait ainsi d'abord par une déviation malicieuse qui suscite ensuite une définition des lois de la raillerie. Le tout est marqué par un caractère binaire et antithétique mis en abîme. Le principe de l'antithèse caractérise cette représentation de la raillerie. Le but est justement de démontrer la difficulté de la pratiquer ; toute faille dans sa maîtrise ou toute déviation mène irrémédiablement à son contraire. Madeleine de Scudéry ne choisit pas de la faire représenter par un personnage qui en maîtrise parfaitement l'art et qui en incarne la valeur. La représentation passe par la définition<sup>385</sup>. Cela signifie que, dans cette conversation, le personnage d'Euridamie a la fonction de formuler le sens de la raillerie. Cette parole a le pouvoir de délimiter constamment l'objet cerné et ainsi d'en fournir une connaissance. Pour représenter une valeur « tendre », Madeleine de Scudéry ne recourt pas uniquement à l'exemplarité par sa mise en scène, comme nous venons de le voir au chapitre précédent<sup>386</sup>. La conversation a le pouvoir de représenter de façon abstraite une valeur qui, cependant, peut tout aussi bien toucher l'entendement du lecteur. La représentation s'adresse aussi bien à la faculté intellectuelle du devisant qu'à celle du lecteur, faculté qui leur permet de prétendre à la raillerie, ainsi qu'à toute valeur « tendre ».

Dans le projet que poursuit Madeleine de Scudéry, les valeurs sont représentées de façon antithétique afin d'obtenir l'adhésion du lecteur. Dans le récit, l'exemplarité d'une valeur, comme par exemple le courage, provoque une admiration qui incite les autres à l'imiter et même à s'y élever. Dans la conversation, par contre, l'exemplarité d'une valeur est intégrée dans l'anthropologie mondaine et absorbée par la parole. La valeur extraordinaire des actions héroïques est transposée en une définition des valeurs dans la conversation. Se pose alors la question de savoir si la conversation, lieu de divertissement, d'échange de connaissances, d'élaboration d'une norme,

---

<sup>385</sup> Voir nos développements au ch. 2.3.2.

<sup>386</sup> Nous aimerions préciser qu'à l'intérieur d'une conversation, un personnage peut également incarner la valeur qu'il décrit, comme le héros dans le récit incarne une valeur particulière. Dans la conversation menée sur l'art de la conversation, Sapho en donne les lois, tout comme elle les représente. "Enfin, ajouta, Phaon, sans vous donner la peine de parler davantage de la conversation, pour en donner des lois, il ne faut qu'admirer la vôtre, et qu'agir comme vous agissez, pour mériter l'admiration de toute la terre." Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 74. Cette conversation se trouve à l'origine dans *Le Grand Cyrus*, X, livre II, p. 712-32.

est un moyen de rapprocher le lecteur de l'idéal de Tendre. La conversation ne veut-elle pas justement aiguïser l'esprit, civiliser les mœurs et former le cœur ? Dans cette perspective, la parole ainsi que la représentation transgressent la célébration de l'idéologie de Tendre. L'auteur confère à la conversation le pouvoir de "purifier". L'exercice mondain n'est plus anodin, il permet d'éveiller dans l'être humain une attitude plus délicate, plus subtile et plus alerte envers soi-même et envers autrui. L'idéologie de Tendre se fait réalité<sup>387</sup>.

#### 2.4.2. Les *Maximes* : une démolition des valeurs du Grand Siècle ?

En 1948, Paul Bénichou publie les *Morales du grand siècle* qui consacrent aux *Maximes* de La Rochefoucauld un chapitre, intitulé "La démolition du héros"<sup>388</sup>. Cette étude démontre judicieusement de quelle façon l'anthropologie héroïque, qui anime la Fronde et l'ancienne aristocratie, dont le duc de La Rochefoucauld fait aussi partie, est ruinée par l'influence de l'augustinisme dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'étude de Bénichou, les *Maximes* de La Rochefoucauld sont interprétées comme un fidèle reflet de la démolition de l'idéal héroïque de l'après-Fronde. L'élan qui devait mener l'homme à la gloire héroïque est ramené à une expression de l'amour-propre. Générant toutes les passions, ce mobile corrompu ne cherche enfin que sa propre gloire intéressée. La croyance en les forces de l'homme s'efface. Comme le fera, en grande partie, la critique postérieure<sup>389</sup>, Paul Bénichou reconnaît le climat général de l'augustinisme qui transparaît dans les *Maximes*, parues entre 1665 et 1678.

Outre la démolition de la morale héroïque, les *Maximes* décrivent l'homme dans sa faiblesse et dans son impuissance générales. L'interminable quête que mène La Rochefoucauld pour lever les masques, pour pénétrer les apparences et pour chercher les vrais mobiles qui se cachent derrière tant d'hypocrisie le mène, certes, à sonder la profondeur de l'amour-propre. Mais, tenant compte du contexte idéologique et sociohistorique des *Maximes*, nous allons nous interroger quel type de rapport La Rochefoucauld conçoit non seulement avec l'héroïsme et l'augustinisme, mais aussi avec d'autres systèmes de valeurs du XVII<sup>e</sup> siècle. Tous ces systèmes sont profondément ébranlés, puisque l'amour-propre fait apparaître les valeurs traditionnelles comme creuses et hypocrites. Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans les *Maximes*, les systèmes de valeur morale semblent s'effondrer. Dès l'ouverture du recueil, l'épigraphe avertit le lecteur :

---

<sup>387</sup> Sur la fonction de l'écriture, voir le ch. 3.

<sup>388</sup> Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

<sup>389</sup> En particulier les études de Philippe Sellier et de Jean Lafond.

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

Cette remise en question des concepts se prolonge dans la première maxime de l'édition définitive :

Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de divers actions et de divers intérêts, que la fortune ou notre industrie savent arranger ; et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants, et que les femmes sont chastes.

Par la mention de la Fortune comme force déterminante de nos actions, La Rochefoucauld situe ses *Maximes* dans un contexte qui se situe hors de celui de la morale augustinienne. Rappelons qu'Augustin a éliminé la notion de la Fortune au bénéfice de la Providence divine. A tout moment, le moraliste se méfie des idéologies, des systèmes qui recourent à des notions figées et des concepts. C'est ainsi que la seule désignation d'une qualité ne sert pas à en garantir sa valeur morale. Dans cette première maxime, les qualités de la "valeur" et de la "chasteté" ne peuvent pas être définies indéniablement comme vertus<sup>390</sup>. Les références à la valeur des hommes et à la chasteté des femmes pourraient bien être considérées comme un clin d'œil aux vertus mâles et féminines élaborées dans les romans<sup>391</sup>. Alors que les romans chantent l'union de l'être et du paraître dans l'action des personnages héroïques, cette harmonie n'est qu'un souvenir dans les *Maximes*. La présence de l'intérêt, issu de l'amour-propre, ramène l'homme à sa condition de pécheur, incapable d'une intention pure<sup>392</sup>. La souillure de sa conscience s'exprime soit dans l'intérêt, soit dans la faiblesse. La frontière morale entre le bien et le mal devient floue.

Les références aux valeurs canoniques regroupées traditionnellement en vertus et en vices ne constituent plus de certitude morale. Comment définir la vertu si elle n'est en réalité qu'un leurre, qu'un vice déguisé ? Dans l'épigraphe, cependant, le milieu de la proposition crée un doute. Son atténuation suscitée par la mention "le plus souvent" est-elle une pure accommodation aux bienséances des mondains, qui refuseraient une vision pessimiste catégorique, ou est-elle un indice

---

<sup>390</sup> Voir à ce propos également les maximes 171, 182, 183, 191, 192 ou 470.

<sup>391</sup> Tout en étant égalitaires, les qualités de l'homme se distinguent clairement de celles de la femme. Chaque sexe doit présenter les qualités qui lui sont propres pour ne pas heurter les bienséances. Par exemple, dans la *Clélie*, Quatrième partie, I., II, p. 637-675, Madeleine de Scudéry insère une conversation dédiée à la manière de parler. Elle y distingue un langage propre aux hommes d'un langage propre aux femmes: "Cependant comme je l'ai déjà dit, il ne faut pas qu'une honnête femme, parle toujours comme un honnête homme [...]. Car, par exemple, si j'allais jurer par le feu sacré, ou par Jupiter, j'épouvanterais ceux à qui je parlerais." Sur la distinction entre l'honnête homme et l'honnête femme, voir Mesnard, Jean. "'Honnête homme" et "Honnête femme" dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle", actes *Présences féminines. Littérature et société au XVII<sup>e</sup> siècle français*, London, Canada, 1985.

<sup>392</sup> Sur la question de l'intention, voir l'étude de Jean Rohou. Pour lui, cet enjeu chez La Rochefoucauld s'explique du fait que ce dernier est à cheval sur deux grandes époques - le système théocratique et féodal et le système libéral, fondé sur les intérêts et le libéralisme psychologique : "Il se situe entre l'ancienne morale religieuse qui réclame la pureté de l'intention et la future morale économique qui se contente des effets bénéfiques de l'action." Voir Rohou, Jean. "La Rochefoucauld, témoin d'un tournant de la condition humaine", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 7-35, p. 30. Jean Lafond, par contre, rapporte la question de l'intention dans les *Maximes* à la morale chrétienne qu'il définit comme "une morale de l'intention". Voir Lafond, Jean. *L'homme et son image*. Paris: Honoré Champion, coll. Unichamp, 1998.

que La Rochefoucauld reconnaît effectivement l'existence de vertus qui ne seraient justement pas "des vices déguisés" ? La question est lancée et accompagne le lecteur attentif tout au long du recueil des *Maximes*. D'une part, La Rochefoucauld projette une vision négative de l'homme, bien explorée par la critique, mais, d'autre part, il affirme aussi l'existence de certaines valeurs. Lorsqu'il dit par exemple :

La sincérité est une ouverture de cœur. On la trouve en fort peu de gens; et celle que l'on voit d'ordinaire n'est qu'une fine dissimulation pour attirer la confiance des autres.<sup>393</sup>

La Rochefoucauld reconnaît l'existence de la "vraie" sincérité, encore qu'il l'attribue à un nombre restreint de personnes, et qu'il reconnaisse combien elle est rare<sup>394</sup>. Dans leur ensemble, les *Maximes* reflètent cette peinture dialectique qui oscille constamment entre affirmation et démolition des valeurs. Quel but peut avoir un tel mouvement ? Si, d'une part, la présence de l'amour-propre dans le cœur de l'homme et dans ses rapports avec autrui est un facteur indéniable dans les *Maximes*, comment alors peut-on concilier cette vision pessimiste avec la croyance en des valeurs positives ? Comment expliquer que la même valeur peut présenter une connotation foncièrement négative, mais aussi une connotation profondément positive ? Comment l'être humain peut-il, tout à la fois, être faible et impuissant face aux passions et malgré tout aspirer à l'idéal de l'honnêteté qui témoigne d'une grandeur morale et d'une sensibilité esthétique ?

Pour répondre à ces questions, nous élargissons notre approche des *Maximes* de leur contexte idéologique, sociohistorique et littéraire. Au-delà des prétendues contradictions à l'intérieur de l'œuvre, nous allons nous interroger sur le type de rapport que les *Maximes* entretiennent avec les valeurs du Grand Siècle, notamment avec le stoïcisme, avec l'héroïsme et avec l'idéologie de l'amour tendre, ou valeurs liées à la civilité. Ce tableau des *Maximes* nous permettra, ensuite, d'envisager leur finalité.

#### ***2.4.2.1. Une démolition des valeurs stoïciennes ?***

Annoncée par la représentation caricaturale de Sénèque dans le frontispice de la première édition de 1665 et de la dernière en 1678, la critique des vertus stoïciennes tient une place importante, surtout dans la première partie du recueil<sup>395</sup>. La modération, la constance ou le mépris

---

<sup>393</sup> Max. 62.

<sup>394</sup> La mention "fort peu de gens" peut signifier que La Rochefoucauld soit propose une redéfinition soit envisage une aristocratie morale de la sincérité.

<sup>395</sup> Voir p. ex. max. 17, 18, 20, 21, 23, 24, 46, 54 et aussi 293 et 308.

de la mort et des richesses, principales vertus affichées par les stoïciens, sont systématiquement dénoncés. Alors que, pour les stoïciens, ces valeurs représentent la maîtrise et la victoire de la raison sur les passions, dans les *Maximes*, ces valeurs stoïciennes sont souvent réduites à des effets de la crainte et de l'amour-propre. L'apparente force de l'âme, la sagesse humaine, la valeur des vertus païennes, telles qu'elles sont développées, par exemple, dans *De la Sagesse* de Pierre Charron ou encore dans *De la Vertu des païens* de La Mothe Le Vayer, ne sont en réalité qu'infinie faiblesse. La confiance dans les forces humaines, prônée par le stoïcisme et par le néo-stoïcisme du début du XVII<sup>e</sup> siècle, est totalement reniée.

La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le cœur.<sup>396</sup>

L'attitude critique de La Rochefoucauld envers les valeurs représentées par Sénèque peut être mise en relation avec le déclin du néo-stoïcisme, suscité par l'emprise croissante de l'augustinisme<sup>397</sup>. Pour ce dernier, faire confiance aux forces humaines, comme le font les stoïciens, signifie ignorer la chute, la nature corrompue de l'homme et donc la nécessité de la grâce. Cet ancien combat, opposant la croyance en les forces humaines à la croyance en la nature corrompue par le péché originel, remonte à l'opposition de saint Augustin et de Pélage et se rallume à tout moment au cours de l'histoire. Il oppose une conception optimiste de l'homme et de ses capacités, par exemple l'humanisme chrétien inspiré notamment par Sénèque, à une vision profondément pessimiste dans laquelle l'homme ne peut rien sans la grâce divine, par exemple dans le cas du jansénisme. Le christianisme oscille entre ces deux conceptions de l'homme radicalement contraires et bascule, selon l'époque, d'un côté ou de l'autre. Au XVII<sup>e</sup> siècle, dès la parution de l'*Augustinus* de Jansénius en 1640, l'augustinisme va prendre le pas sur l'humanisme chrétien ainsi que sur le néostoïcisme<sup>398</sup>. Son influence croissante, propagée surtout par les ouvrages d'Arnauld, marque le triomphe sur la confiance en l'homme. Alors que jusque dans les années quarante-cinquante, Sénèque figurait encore comme exemple de l'analyse morale, la même figure de Sénèque se voit dénoncée par l'augustinisme. Démasquer Sénèque peut signifier adhérer à l'augustinisme et à la croyance en la nature corrompue de l'homme.

---

<sup>396</sup> Max. 20. Autre exemple : "La modération est une crainte de tomber dans l'envie et dans le mépris que méritent ceux qui s'enivrent de leur bonheur; c'est une vaine ostentation de la force de notre esprit; et enfin la modération des hommes dans leur plus haute élévation est un désir de paraître plus grand que leur fortune." max. 18. Relevons, en outre, que le stoïcisme attaqué est un emblème pour toute la philosophie morale antique.

<sup>397</sup> A ce sujet, voir en particulier les études de Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986, p. 62-66; l'introduction de Jean Rohou à l'édition La Rochefoucauld, *Maximes*, Librairie Générale, 1991, coll. Le Livre de Poche, l'introduction de Laurence Plazenet à l'édition de Champion, 2002 et Kruse, Margot. "Die französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts", *Beiträge zur französischen Moralistik*, Berlin - New York: Walter de Gruyter, 2003, p. 1-27.

<sup>398</sup> Sur ces deux mouvements antithétiques qui habitent le XVII<sup>e</sup> siècle, voir aussi Bury, Emmanuel. "Humanisme et anti-humanisme dans les morales du Grand Siècle", *La morale des moralistes*, éd. J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 47-59.

Jacques Esprit, ami de La Rochefoucauld et de Mme de Sablé, auteur de *La fausseté des vertus humaines*, situe son œuvre dans la perspective augustinienne. Le frontispice<sup>399</sup> de l'édition originale de cet ouvrage, paru en 1678, dénonce Sénèque et les vertus qu'il représente. L'image montre un jeune homme qui se tourne vers l'allégorie de la Vérité, tout en renonçant à suivre Sénèque, représenté avec un masque hypocrite et le couteau avec lequel il s'est suicidé. La préface de l'édition de 1678 prolonge cette critique de Sénèque et des philosophes antiques, qui attribuent faussement au bien honnête le mérite de leur action, au lieu d'y voir un effet de leur amour-propre ou de leur orgueil. Jacques Esprit y précise l'intention de son œuvre : éclairer la méconnaissance des vrais mobiles des passions. Dans une perspective augustinienne, Jacques Esprit soutient que l'homme ne peut rien atteindre par lui-même, puisque son fond est mauvais et que pour obtenir "des vertus pures, solides et véritables", il faut s'adresser à Dieu. Afin de démontrer "la fausseté des vertus humaines", il étudie les passions des "sages du monde", des "gens d'honneur" et des "personnes officieuses et charitables". Les vertus incarnées par les philosophes sont dénoncées de la manière suivante :

on y cherche les principes cachés de la modération des sages du monde que rien n'émeut, que rien ne surprend, et qui paraissent avoir un empire absolu sur leurs sentiments ; [...] On souhaite que ceux en qui l'on voit reluire toutes ces vertus morales, civiques et héroïques, voyant la vanité et la bassesse des motifs qui les font agir, sortent de l'illusion où ils sont à l'égard d'eux-mêmes ; qu'ils comprennent que les vertus dont ils se parent sont des vertus fausses et apparentes, et que bien loin d'imaginer en eux de grandes perfections [...], ils reconnaissent qu'ils sont avarés, envieux, vains, faibles, légers et inconstants comme les autres hommes.<sup>400</sup>

En tant qu'augustinien, Jacques Esprit situe son œuvre de façon évidente dans la critique des vertus incarnées par les "sages du monde". Son antistoïcisme est patent.

Certaines maximes de La Rochefoucauld laissent entrevoir quelque lien de parenté avec l'œuvre de Jacques Esprit. N'oublions pas qu'ils se fréquentent, entre autres, dans le salon de Mme de Sablé et que l'amitié entre les trois est pour beaucoup dans la genèse de la maxime littéraire que La Rochefoucauld porte à son apogée. La Rochefoucauld propose ainsi certaines réflexions proches de celles de Jacques Esprit<sup>401</sup>. Leur attitude commune d'hostilité envers le stoïcisme se lit, par exemple, dans leurs réflexions sur le mépris des richesses que les stoïciens affichaient. Dans

---

<sup>399</sup> Voir ill. 7.

<sup>400</sup> Esprit, Jacques. *La fausseté des vertus humaines* (1678). Paris: Aubier, 1996, p. 79-80.

<sup>401</sup> Plusieurs études développent le type de rapports entre ces deux auteurs. Nous faisons particulièrement référence à l'introduction de Laurence Plazenet à l'édition de Champion, 2002 et à Jean Lafond. "Madame de Sablé, La Rochefoucauld, Jacques Esprit: un fonds commun, trois œuvres", *L'homme et son image*, Paris: Champion, 1996, p. 115-139.



l'édition définitive, une seule maxime y est consacrée<sup>402</sup>. Fidèle à la perspective augustinienne, La Rochefoucauld réduit cette prétendue vertu à un désir de vengeance et d'orgueil :

Le mépris des richesses était dans les philosophes un désir caché de venger leur mérite de l'injustice de la fortune par le mépris des mêmes biens dont elle les privait ; c'était un secret pour se garantir de l'avilissement de la pauvreté ; c'était un chemin détourné pour aller à la considération qu'ils ne pouvaient avoir par les richesses.<sup>403</sup>

La dimension augustinienne de cette maxime peut remonter à Jacques Esprit qui, lui aussi, développe une réflexion sur le mépris des richesses. Il y consacre le chapitre XX de son ouvrage, très proche de la maxime de La Rochefoucauld :

Pour ceux [les philosophes] qu'il [l'orgueil] trouvait dépourvus de bien, il leur mettait dans l'esprit qu'il fallait travailler à se rendre honorable l'état d'avilissement où les mettait la nécessité, et leur faisait entendre que pour y réussir, ils n'avaient qu'à faire profession de mépriser les richesses ; et que le mépris de l'or et de l'argent étant un sentiment rare et plus estimable que tous les biens de fortune, il leur serait incomparablement plus d'honneur que la pauvreté ne fait de confusion.

Il leur faisait voir encore qu'ils n'avaient pas de meilleur moyen pour se venger de l'injure que la fortune leur avait faite en les faisant naître pauvres, que de décréditer les richesses, et de convaincre les hommes qu'elles sont indignes de leur affection et de leur recherche.<sup>404</sup>

Cette correspondance de vues ne permet pas de déterminer si La Rochefoucauld est influencé par Jacques Esprit ou vice versa. Ce qui est certain, cependant, c'est le refus augustinien de l'attitude stoïcienne en général, et, en particulier, face aux richesses. La ressemblance entre la maxime de La Rochefoucauld et cet extrait de Jacques Esprit est évidente : proximité du choix lexical ("avilissement", "se venger de l'injure/injustice de la fortune") et même type de raisonnement (dans le cœur des philosophes, le mépris des richesses est une forme de vengeance envers la fortune et envers autrui, c'est un moyen d'acquérir de la considération). Les vrais mobiles qui se cachent derrière la vertu apparente du mépris des richesses se ramènent ainsi à des mouvements ignobles de l'amour-propre, ce dernier ne travaillant qu'à sa propre gloire<sup>405</sup>. Certaines maximes de La Rochefoucauld opposées au stoïcisme font ainsi appel à la vision augustinienne du monde et de l'être humain.

---

<sup>402</sup> Sinon encore MP 3.

<sup>403</sup> Max. 54.

<sup>404</sup> Esprit, Jacques. *La fausseté des vertus humaines* (1678). Paris: Aubier, 1996, p. 460.

<sup>405</sup> D'autre part, il se comprend aisément que cette vertu païenne soit analysée uniquement dans une perspective augustinienne, étant donné que le style de vie des mondains ne permettait pas de la renier. Pour ces derniers, le mépris des richesses affiché par Sénèque est considéré uniquement comme attitude hypocrite. Voir la suite.

Cependant, la critique de Sénèque se fait aussi entendre dans les milieux mondains. La rigueur du stoïcisme ne répond en rien aux raffinements et à la subtilité recherchés par la culture mondaine<sup>406</sup>. Sénèque y est perçu comme un hypocrite, loin de l'idéal du naturel auquel aspirent les mondains. Les leçons de morale des *Lettres à Lucilius* adoptent un discours prescriptif et recourent à un style plutôt lourd, adopté généralement dans les traités. Ils ne peuvent coïncider avec l'esthétique enjouée mondaine, qui repose davantage sur un discours descriptif et discontinu. Dans la préface au *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*, issu en 1659 du salon de Mlle de Montpensier, Segrais expose l'intention du portrait littéraire, qui est de faire une peinture autant de l'extériorité que de l'intériorité d'illustres personnages contemporains. En tant que contre-modèle, Sénèque y est dénoncé et considéré comme un personnage orgueilleux :

il s'esleue au dessus de la condition humaine, & nous veut persuader adrettement qu'il n'est point sujet aux passions, il nous debite vne morale qu'il est impossible de reduire en pratique, & ce precepteur de Neron montre dans ses escrits vn mepris estrange pour les richesses cependant qu'il amasse Tresor sur Tresor, & qu'il possede des maisons superbes aux Champs & à la Ville.<sup>407</sup>

Les mondains dénoncent l'hypocrisie du personnage, sa morale impraticable, c'est-à-dire loin de la valeur de l'expérience, et, par là, également le culte humaniste dont il faisait l'objet. Malgré leur connaissance de l'Antiquité, les mondains se distancient des anciens ainsi que de Sénèque et revendiquent, à leur place, les modèles de la culture moderne, notamment *Le Grand Cyrus* et la *Clélie* de Madeleine de Scudéry.

Pour des raisons très différentes, la remise en question de Sénèque se pratique donc aussi bien dans les milieux augustiniens que dans les milieux mondains. Le regard critique que La Rochefoucauld porte sur les valeurs stoïciennes, relève-t-il alors plutôt d'un point de vue augustinien ou mondain? Une étude précise des *Maximes* nous montre le rapport complexe que La Rochefoucauld instaure entre ces deux systèmes de valeurs. A titre d'exemple, voyons comment le moraliste décrit l'attitude des philosophes envers la vie ou envers la mort :

L'attachement ou l'indifférence que les philosophes avaient pour la vie n'était qu'un goût de leur amour-propre, dont on ne doit non plus disputer que du goût de la langue ou du choix des couleurs.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> Contrairement à la bourgeoisie de robe qui se réfère à Sénèque et aux qualités qu'il incarne.

<sup>407</sup> Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans. *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*. Paris: Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659.

<sup>408</sup> Max. 46.

L'amour-propre, protéiforme, prend mille allures, parmi lesquelles ici deux contraires, c'est-à-dire l'attachement ou l'indifférence à la vie. Le terme "amour-propre" fait allusion à sa définition augustinienne comme ce qui éloigne l'homme de l'amour de Dieu. Mais, ici, l'amour-propre adopte une des valeurs les plus mondaines par définition, le goût. Ainsi cette maxime semble-t-elle prendre son point de départ dans le registre augustinien, lui-même cependant immédiatement laïcisé par la notion mondaine du goût. Cette valeur esthétique glisse ensuite vers le sens littéral du terme "goût" et réduit ainsi sa valeur mondaine et esthétique à une dimension purement sensorielle, la faculté gustative et visuelle. La valeur augustinienne de l'amour-propre ainsi que la valeur mondaine du goût se croisent et se troublent mutuellement. La réflexion sur la vie ou sur la mort perd sa dimension métaphysique et tragique et se limite à un sujet sur lequel on peut badiner, mais non "disputer". La chute de la maxime récupère sa dimension mondaine.

Nous voyons donc que, dans les *Maximes*, la critique du stoïcisme ne relève ni entièrement de l'augustinisme, ni entièrement de l'épicurisme. Pour des raisons très différentes les unes des autres, ces deux courants de pensée s'attachent à corroder la morale de rigueur proposée par le précepteur de Néron. Nous arrivons ainsi à la conclusion que, pour démolir les valeurs stoïciennes, La Rochefoucauld puise dans les registres augustiniens et mondains sans cependant adhérer pleinement ni à l'un ni à l'autre.

#### ***2.4.2.2. Une démolition des valeurs héroïques?***

De nombreuses maximes, présentes surtout au centre du recueil, sont vouées aux valeurs liées à l'ancien idéal héroïque. Il s'agit, par exemple, de la gloire, de l'ambition, de la magnanimité, de la valeur ou de la clémence<sup>409</sup>. Bien souvent, la gloire est l'expression de l'amour-propre qui cherche à abaisser autrui et, par là, à enfler le moi. En recherchant les mobiles qui suscitent le courage, La Rochefoucauld n'y trouve que la vanité, la honte ou le désir de rendre la vie commode et agréable<sup>410</sup>. L'ancien frondeur, duc et pair de France, est déçu et désillusionné après la Fronde. L'élan de l'ancienne noblesse n'a pas abouti. Le principe même des valeurs héroïques, c'est-à-dire la générosité, n'est plus mentionné dans sa signification héroïque. Dans l'ensemble du recueil, une seule maxime lui est dédiée et réduit la générosité à une ambition déguisée :

---

<sup>409</sup> Voir les max. 1, 15, 16, 63, 116, 150, 198, 213-221, 233, 244, 246, 248, 266, 268, 280, 285, 293, 308, 365, 490.

<sup>410</sup> Par exemple, max. 220 : "La vanité, la honte, et surtout le tempérament, font souvent la valeur des hommes, et la vertu des femmes." Voir aussi max. 213.

Ce qui paraît générosité n'est souvent qu'une ambition déguisée qui méprise de petits intérêts, pour aller à de plus grands.<sup>411</sup>

Tout comme La Rochefoucauld démolit et renie les valeurs du stoïcisme, l'ancien frondeur semble abjurer les valeurs de l'ancienne noblesse<sup>412</sup>. Mais, La Rochefoucauld s'en tient-il vraiment à une démolition radicale ? Une étude précise démontre que, notamment envers les valeurs héroïques, La Rochefoucauld n'adopte pas le même refus catégorique qu'il manifeste à l'égard des vertus stoïciennes. Certaines vertus, notamment la valeur, l'ambition, la magnanimité et la gloire, peuvent tout aussi bien être dénoncées dans leurs mobiles intéressés que glorifiées dans leur grandeur intrinsèque :

L'intrépidité est une force extraordinaire de l'âme qui l'élève au-dessus des troubles, des désordres et des émotions que la vue des grands périls pourraient exciter en elle; et c'est par cette force que les héros se maintiennent en un état paisible, et conservent l'usage libre de leur raison dans les accidents les plus surprenants et les plus terribles.<sup>413</sup>

L'intrépidité, appelée aussi de façon plus générale au XVII<sup>e</sup> siècle la valeur, confère au héros sa grandeur morale depuis le Moyen Âge. Mais, quelques maximes après l'avoir valorisée, La Rochefoucauld reconnaît, derrière la valeur, des mobiles bas et intéressés :

La vanité, la honte et surtout le tempérament, font souvent la valeur des hommes, et la vertu des femmes.<sup>414</sup>

Une lecture linéaire de ces deux maximes tend à confirmer une dépréciation et une dégradation des vertus héroïques, menant à une vision pessimiste de l'homme. Cependant, une lecture discontinue de l'œuvre met en lumière le caractère dialectique de certaines notions qui oscillent entre définition positive et définition négative.

La même réflexion vaut pour l'ambition qui peut aussi bien être dégradée à un "effet(s) de l'humeur et des passions, et de jalousie" (max. 7) que valorisée en tant qu' "activité et ardeur de l'âme" (max. 293).

Alors que La Rochefoucauld renie catégoriquement les vertus stoïciennes, il établit un rapport dialectique avec les valeurs héroïques. D'une part décrites dans leur grandeur, elles peuvent d'autre part tout aussi bien exprimer la corruption et l'égoïsme de l'être humain. Cette représentation dialectique des valeurs héroïques peut désorienter le lecteur des *Maximes*, mais

---

<sup>411</sup> Max. 246.

<sup>412</sup> Voir dans cette perspective: Rohou, Jean. *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris: Seuil, 2002.

<sup>413</sup> Max. 217.

<sup>414</sup> Max. 220.

prend tout son sens, si l'on tient compte de l'évolution du contexte idéologique et socio-historique du XVII<sup>e</sup> siècle et du fait que les *Maximes* reflètent cette évolution.

Pour bien nous situer, rappelons d'abord que l'idéal héroïque de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle semble être le résultat d'une longue tradition de héros qui remonte au portrait du Magnanime brossé dans l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote<sup>415</sup>. Passant par l'idéal de la grandeur humaine chez les moralistes romains et ensuite par le modèle chrétien de la grandeur profane au Moyen Âge, le portrait du héros se construit sur l'idéal aristotélicien du Magnanime. Sous Louis XIII, et particulièrement dans le théâtre de Corneille, l'idéal héroïque s'exprime par l'éthique de la gloire qui est, en outre, une réaction aux moralistes néostoïciens<sup>416</sup>. Leur sévérité envers les passions est peu à peu relâchée en faveur de la gloire qui définit le système des valeurs. Alors que les néostoïciens considèrent la force de l'esprit comme capable de dompter les passions, l'idéal héroïque valorise, au contraire, la force des passions. Manifestations d'une énergie personnelle, nécessaires à l'évolution de l'homme, les passions permettent d'exalter le moi<sup>417</sup> :

Heureuse époque où le désir personnel trouve carrière et couronnement dans le dévouement et même dans le sacrifice à la collectivité et aux valeurs transcendantes.

s'écrit Jean Rohou<sup>418</sup>.

Les vertus militaires et politiques qui font encore loi dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle sont une illustration de l'exaltation du moi. En tant qu'ancien frondeur, notre moraliste se penche sur ces valeurs représentatives de l'aristocratie d'épée. La confiance dans les forces humaines conduit l'homme à se battre pour acquérir la gloire. Une gloire qui est lumineuse, qui attribue à l'homme sa vraie valeur et qui le célèbre. La générosité anime le héros dans ses actions et peut même demander le sacrifice de soi en faveur de la collectivité. Cependant, après la Fronde, l'affirmation du régime absolutiste de Louis XIV réoriente la place des actes héroïques, qui se vouent désormais au service du roi. Les duels ont été interdits déjà sous Richelieu et l'esprit de sacrifice, ainsi que la force morale, doivent se soumettre à un nouvel ordre. La gloire individuelle se voit obligée de s'incliner devant la gloire du monarque. L'absolutisme contraint l'être humain à limiter son élan et à demeurer dans la magnificence de la cour et dans l'admiration du roi. L'être

---

<sup>415</sup> Sur le modèle aristotélicien de la magnanimité, voir l'article de Fumaroli, Marc. « Héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genève : Droz, 1990, p. 323-349.

<sup>416</sup> Voir Levi, Anthony. *French moralists. The Theory of the Passions 1585-1649*. Oxford: Clarendon Press, 1964, en particulier le chapitre 7.

<sup>417</sup> Par exemple la max. 217 citée plus haut.

<sup>418</sup> Rohou, Jean. *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 272. Nombreux sont les ouvrages qui, dans cette période, témoignent de cet engouement pour les vertus liées au culte du héros glorieux. Outre les tragédies de Corneille, Rotrou etc., les romans héroïques sont à la mode. Le plus connu est bien sûr *Le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry qui, surtout dans ses premiers six tomes, se réclame de l'épopée avant de s'orienter davantage vers l'analyse du moi, notamment par les portraits littéraires alors à la mode. *Les Mémoires* de La Rochefoucauld illustrent aussi parfaitement cet univers de l'ancien idéal héroïque.

humain est assujéti à de nouvelles lois qui le rendent dépendant du centre absolutiste. La Fronde marque le terme, semble-t-il, définitif de l'univers héroïque traditionnel. L'ancienne aristocratie doit s'assujéttir à l'absolutisme envahissant. Cet affaiblissement du héros est lié à la ruine de l'édifice aristotélicien au cours du siècle :

Ce qui paraît générosité n'est souvent qu'une ambition déguisée qui méprise de petits intérêts, pour aller à de plus grands.<sup>419</sup>

Par ailleurs, la présence de l'esprit augustinien, dont nous avons déjà mesuré l'ampleur dans le cas des maximes stoïciennes, met l'accent sur la misère de la nature humaine. Cette vision souligne combien l'homme est faible lorsqu'il est privé de la grâce divine. Dans cette logique, toute forme d'exaltation du moi paraît insensée. Aspirer à la gloire ne peut être que l'expression de son amour-propre, qui se substitue au seul vrai amour qui est l'Amour de Dieu<sup>420</sup>. Les valeurs chrétiennes de l'humilité et de la charité, perçues dans une vision augustinienne, s'opposent catégoriquement à la gloire ou à l'ambition. L'idéal héroïque se voit ainsi corrodé par l'influence croissante de l'augustinisme :

Ces grandes et éclatantes actions qui éblouissent les yeux sont représentées par les politiques comme les effets des grands desseins, au lieu que ce sont d'ordinaire les effets de l'humeur et des passions. Ainsi la guerre d'Auguste et d'Antoine, qu'on rapporte à l'ambition qu'ils avaient de se rendre maîtres du monde, n'était peut-être qu'un effet de jalousie.<sup>421</sup>

Enfin, l'espace social et mondain de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, que La Rochefoucauld évoque dans ses *Maximes*, substitue à l'idéal de l'héroïsme celui de l'honnêteté. Alors que l'idéal héroïque met l'homme en valeur dans son élan individuel, l'univers des *Maximes* décrit l'homme dans son espace social. Considérée encore comme valeur primordiale dans la génération de Corneille et même dans le roman scudérien, la gloire est à présent ébranlée. Ce n'est plus la logique du sacrifice, mais la logique de la sociabilité qui est requise. Alors que les héros de Madeleine de Scudéry sont à la fois héroïques et sensibles, l'honnête homme de La Rochefoucauld ne peut plus manifester de gloire héroïque, ce qui serait entièrement déplacé dans l'espace collectif et civilisé du salon. L'idéal de l'honnête homme qui "ne se pique de rien" ne peut afficher un sentiment de gloire<sup>422</sup>. Tout au plus, la gloire, si elle subsiste, se transforme en intérêt. La notion est donc profondément dévalorisée. La gloire, considérée comme vertu portant l'homme à son

---

<sup>419</sup> Max. 246.

<sup>420</sup> Sur le renversement du culte héroïque par l'augustinisme, voir l'étude déjà citée : Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.

<sup>421</sup> Max. 7.

<sup>422</sup> Voir au sujet de la gloire et de l'héroïsme : Roth, Oskar. *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens*. Heidelberg: Carl Winter, 1981; Kruse, Margot. "Ethique et critique de la gloire dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle.", *Beiträge zur französischen Moralistik*, (éd. J. Küpper), Berlin - New York: Walter de Gruyter, 2003, p. 61-80.

accomplissement, se transforme en besoin égoïste. Le plus souvent, la gloire est dénoncée comme la finalité intéressée d'une action :

Rien n'est moins sincère que la manière de demander et de donner des conseils. Celui qui en demande paraît avoir une déférence respectueuse pour les sentiments de son ami, bien qu'il ne pense qu'à lui faire approuver les siens, et à le rendre garant de sa conduite. Et celui qui conseille paye la confiance qu'on lui témoigne d'un zèle ardent et désintéressé, quoiqu'il ne cherche le plus souvent dans les conseils qu'il donne que son propre intérêt ou sa gloire.<sup>423</sup>

Lorsque la gloire est décrite dans l'espace de la société, alors elle ne survit plus que dans une expression basse et intéressée, loin de sa définition héroïque.

Toutefois, le rapport dialectique de La Rochefoucauld avec les valeurs héroïques s'exprime justement dans la notion centrale de la gloire. Notre moraliste ne nie pas entièrement la valeur de la gloire. De même qu'il le fait pour l'ambition et pour la valeur/le courage, La Rochefoucauld justifie la gloire, mais dans un contexte bien particulier :

Il est aussi honnête d'être glorieux avec soi-même qu'il est ridicule de l'être avec les autres.<sup>424</sup>

Cette maxime résume parfaitement le nouvel enjeu de la gloire. Alors qu'elle est exaltée en tant que valeur intrinsèque dans l'espace héroïque, cette célébration de la gloire devient ridicule dans l'espace social. La gloire ne paraît plus que dans sa forme intériorisée. Dans cette forme, elle ne se confond pas avec un élan individuel, mais s'affirme comme un sentiment de grandeur et de noblesse envers soi-même. Avec son discernement aigu de moraliste, La Rochefoucauld fait une ultime distinction dans l'expression de la gloire. Dans l'espace social, seul le roi a la qualité de manifester le sentiment de gloire :

Mais s'il s'attache à ses devoirs véritables, s'il est magnanime, s'il est grand capitaine et grand politique, s'il est juste, clément et libéral, s'il soulage ses sujets, s'il aime la gloire et le repos de son Etat, il ne trouvera que des rois à vaincre dans une si noble carrière ; il n'y aura rien que de vrai et de grand dans un si juste dessein, le désir d'y surpasser les autres n'aura rien de faux. Cette émulation est digne d'un roi, et c'est la véritable gloire où il doit prétendre.<sup>425</sup>

Critique implicite de Louis XIV, nostalgie des anciennes valeurs<sup>426</sup> ou projection d'une image idéale du monarque ? Quoi qu'il en soit, la notion de gloire n'est pas entièrement démolie par

---

<sup>423</sup> Max. 116. Voir aussi max. 141, 198, 233, 268.

<sup>424</sup> Max. 307.

<sup>425</sup> Réflexion diverse XIII, *Du Faux*, éd. J. Truchet, p. 210.

<sup>426</sup> Dans les lettres que La Rochefoucauld adresse au Prince de Condé, le héros baroque par excellence, il loue la gloire que le prince acquiert lors de la victoire de Rocroy en 1643 et lors de son retour à Paris en 1659 après son exil à Bruxelles: "Si quelque chose pouvait diminuer la joie que j'ai de la gloire que Votre Altesse vient d'acquérir [...]" (23.5.1643); "comme Votre Altesse n'a point de serviteur qui souhaite l'augmentation de sa gloire si passionnément que moi, il n'y en a point qui se réjouisse davantage de voir de quelle sorte Votre Altesse l'établit par tout le monde, et qu'Elle fait des actions si proportionnées à sa naissance et à l'espérance qu'on a toujours eue de sa conduite"

La Rochefoucauld. Pour chacun, l'unique espace où elle puisse s'exprimer est l'intériorité. Par rapport à sa définition héroïque, cette intériorisation de la gloire est paradoxale; pourtant, c'est seulement dans cet espace que la gloire conserve, malgré tout, sa grandeur. Dans l'espace social, par contre, elle n'est une valeur noble que si elle est associée au roi, sinon elle ne reflète que de l'intérêt.

La démolition des valeurs héroïques découle de plusieurs facteurs: la fin de la morale néo-stoïcienne, la fin de l'idéal aristotélicien du Magnanime, l'échec de la Fronde, « l'invasion » de l'augustinisme, l'absolutisme et enfin l'honnêteté. Et pourtant, La Rochefoucauld reconnaît la grandeur de certaines valeurs héroïques. Rarement, elles s'expriment chez lui selon l'ancien esprit ; le plus souvent, ces valeurs sont extrapolées de leur contexte héroïque et modifiées, notamment intériorisées, de sorte qu'elles s'intègrent dans l'idéal de l'honnêteté élaboré par La Rochefoucauld.

#### **2.4.2.3. Une démolition des valeurs « tendres » et civiles?**

Les valeurs liées à l'idéologie de l'amour et de la civilité sont réparties sur l'ensemble des *Maximes*. Leur entrée dans le recueil se fait par le biais des maximes liées à l'amour et à l'amitié, dont un premier groupe se situe en début de l'œuvre<sup>427</sup>. Rappelons aussi que La Rochefoucauld dédie explicitement le plus grand nombre de maximes à l'analyse de l'amour<sup>428</sup>.

Tout au long du recueil, La Rochefoucauld analyse et démasque les principes liés aux interactions des phénomènes de la vie collective : le commerce du monde s'exprime par le biais de l'hypocrisie, de la tromperie, de la jalousie, de l'envie, de la galanterie, mais aussi par le biais de la reconnaissance, de la sagesse et, bien sûr, de l'honnêteté. Dans son analyse des valeurs « tendres » et civiles, La Rochefoucauld recourt également à un procédé dialectique. Souvent ramenées à une expression de l'amour-propre et de l'intérêt, ces valeurs sont profondément ébranlées :

Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour ; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien.<sup>429</sup>

---

(4.9.1643); “la joie que j'ai de son retour en France, accompagné de tant de gloire et de tant d'avantage” (23.12.1659). Ces lettres se trouvent dans l'édition de la Pléiade des *Maximes*, p. 556-557.

<sup>427</sup> Première série de réflexions sur l'amour, maximes 68-77, et sur l'amitié, maximes 80-88.

<sup>428</sup> Sur la façon dont La Rochefoucauld traite le thème de l'amour, voir *infra* ch. 2.5.

<sup>429</sup> Max. 262. Voir, par exemple, aussi max. 427: “La plupart des amis dégoûtent de l'amitié, et la plupart des dévots dégoûtent de la dévotion.”



Alors que les notions clés comme l'amour ou l'amitié sont profondément remises en question, ces mêmes notions peuvent aussi être valorisées. Elles témoignent alors de leur grandeur et de leur impact positif. La misère et la faiblesse humaines qui ramènent tout à elles-mêmes semblent alors lointaines :

L'envie est détruite par la véritable amitié, et la coquetterie par le véritable amour.<sup>430</sup>

La même fermeté qui sert à résister à l'amour sert aussi à le rendre violent et durable, et les personnes faibles qui sont toujours agitées des passions n'en sont presque jamais véritablement remplies.<sup>431</sup>

A l'égard des notions liées à l'amour et à la civilité, La Rochefoucauld établit donc le même type de rapport dialectique que pour les valeurs héroïques. Dénoncées, d'une part, comme manifestations de l'amour-propre, comme fausses et hypocrites, ces valeurs peuvent, d'autre part, tout aussi bien être considérées comme authentiques. La description de ces valeurs ne les situe pas dans le domaine des idées platoniciennes, intangibles pour l'être humain. Les maximes vouées, par exemple, à la vraie amitié ou au vrai amour définissent ces valeurs dans leur manifestation réelle<sup>432</sup>.

Le dialogue que La Rochefoucauld instaure avec les différents systèmes de valeur du XVII<sup>e</sup> siècle permet de mieux saisir la représentation plurielle des valeurs de Tendre et de la civilité. Dans les romans, l'amour est chanté comme une vertu fondée sur la beauté, la grandeur de l'esprit et du cœur. Ces qualités sont associées au mérite qui éveille l'amour. L'amour est ainsi considéré comme une passion morale<sup>433</sup>. D'autre part, l'amour dans les romans peut aussi déboucher sur un jeu d'esprit, devenir un sujet de raillerie et de plaisanterie, mais ceci plutôt pour constituer un modèle contrastant avec l'amour tendre considéré comme seul parfait, comme nous l'avons vu plus haut. Entièrement épuré, il est l'expression de l'homme qui témoigne de grandeur morale et de sensibilité dans ses rapports avec autrui. La distinction entre amour et amitié s'estompe :

Pour bien définir la tendresse, je pense pouvoir dire que c'est une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve presque jamais souverainement, qu'en des personnes qui ont l'âme noble, les inclinations vertueuses, et l'esprit bien tourné.<sup>434</sup>

Il est nécessaire de souligner la dimension morale de l'amour qui permet de créer un accord entre amour et morale. Le ton grave de la morale ne doit cependant pas transparaître. Au contraire,

---

<sup>430</sup> Max. 376.

<sup>431</sup> Max. 477.

<sup>432</sup> Voir par exemple aussi la max. 349.

<sup>433</sup> Cette définition se situe dans la lignée de l'amour courtois du Moyen Âge.

<sup>434</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 118.

cette littérature qui s'élabore à partir de la tradition courtoise et néo-pétrarquiste doit être plaisante et peut aboutir à une poésie de la gaieté amoureuse<sup>435</sup>.

La dimension ludique de l'amour, qui ne revendique pas de fondement moral, s'exprime surtout dans la galanterie et dans la coquetterie. L'amour devient un sujet de complaisance qui permet la fine raillerie, la plaisanterie et le badinage. C'est dans ce cadre que se situent également les questions d'amour nées au Moyen Âge. Ainsi, l'on pose la question de savoir par exemple :

Qui aime davantage, ou celui qui pardonne, ou celui qui ne peut pardonner ?<sup>436</sup>

La vie des salons est l'espace propice pour discuter des vertus civiles et les mettre à l'épreuve. Naissent alors de nombreux ouvrages se vouant au commerce du monde : d'une part, les traités élaborés par les théoriciens de l'honnêteté, inspirés de ceux qui apparaissent dès la Renaissance italienne et dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>437</sup>, mais d'autre part, bien sûr, aussi les romans fleuves, tels que *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, *Le Grand Cyrus* et *Clélie* de Madeleine de Scudéry, qui sont de véritables manuels de la vie sociale. Lors de la parution des *Maximes*, à partir de 1665, l'idéal de l'amitié tendre est en déclin, la véhémence des passions se fait sentir et la vie sociale sous le règne de Louis XIV se réduit de plus en plus à une mascarade, où l'illusion du paraître triomphe sur toutes les vertus traditionnelles de la civilité. *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette témoigne de l'importance et en même temps de l'impossibilité de maîtriser les signes extérieurs qui trahissent l'impétuosité de la passion amoureuse, destructrice des valeurs civiles. Dans *L'Histoire amoureuse des Gaules*<sup>438</sup>, la vision satirique de l'amour réduit ce qui était encore considéré comme une vertu pour les précieuses à un commerce superficiel et futile.

Dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, beaucoup de précieuses développent des affinités avec les milieux jansénistes. Les grandes précieuses du siècle, comme Mme de Longueville ou Mme de Sablé, se rapprochent du jansénisme, et ceci même topographiquement, puisque, nous le rappelons, le salon de Mme de Sablé est intégré dans le couvent de Port-Royal. Et cependant, l'anthropologie augustinienne ruine l'idéologie de l'amour. Dans la vision augustinienne, l'amour perd sa dimension morale et est défini en tant que passion impétueuse qui fait dévier l'être humain de son droit chemin. C'est une passion redoutable et condamnable, surtout lorsqu'elle est représentée. D'après Pierre Nicole, un des grands jansénistes :

---

<sup>435</sup> Sur les rapports entre divertissement et morale, voir aussi ch. 2.2.1.b.

<sup>436</sup> Marie Linage, *Questions d'amour*, fr. 60. Sur les rapports entre les *Maximes* de La Rochefoucauld et les questions d'amour, voir l'étude, qui fournit des informations de base, d'Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972. Sur les rapports entre les questions d'amour et les *Maximes* de La Rochefoucauld, voir *infra* ch. 2.5.

<sup>437</sup> Les plus célèbres sont bien sûr, pour l'Italie, *Le Courtisan* de Baldassar Castiglione et *Le Galathée* de Giovanni Della Casaet, pour l'Espagne, *L'Oraculo Manuál* de Gracián.

<sup>438</sup> Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules* (1665). Paris: Gallimard, 1993.

On doit toujours la [passion de l'amour] regarder comme le honteux effet du péché, comme une source de poison capable de nous infecter à tous momens, si Dieu n'en arrêtoit les mauvais effets.<sup>439</sup>

L'amour représenté sur scène ou analysé dans les romans est donc une expression du péché originel, qu'il ne faut pas vouloir embellir et rendre moralement acceptable. L'amour considéré comme passion est radicalement condamné par Nicole ainsi que par les milieux jansénistes.

Pour nous, la question se pose encore une fois : le rapport dialectique que La Rochefoucauld instaure avec les valeurs "tendres" et civiles procède-t-il d'un regard augustinien ?

Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour ; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien.<sup>440</sup>

Bien que l'expression de "l'amour de soi-même" puisse atténuer la valeur négative de la notion de l'amour-propre, La Rochefoucauld situe cette maxime dans un registre augustinien. Le vocabulaire rappelle l'impétuosité de l'amour-propre ("règne si puissamment", "sacrifier") et décrit son mobile toujours intéressé (plutôt sacrifier autrui que soi-même). La dimension foncièrement négative de l'amour est retracée. Néanmoins, la question de la part intéressée dans l'amour est lancée aussi dans les milieux mondains. Dans l'œuvre anonyme *Les Valantins, questions d'amour et autres pièces galantes*, une des questions d'amour interpelle le lecteur ainsi :

Sçavoir si l'on peut auoir vn amour tout desintéressé.<sup>441</sup>

Il est à supposer que cette question est discutée depuis longtemps dans les milieux mondains<sup>442</sup>. Bien que la question fasse référence à l'intérêt et à une forme d'égoïsme dans l'amour, cet aspect ne doit pas forcément être mis en rapport avec l'augustinisme au XVII<sup>e</sup> siècle. Rappelons toutefois que les débats augustiniens innervent également les ruelles dès le milieu du siècle. Pour en revenir à la maxime de La Rochefoucauld, il semble répondre à l'une des questions d'amour posées par les mondains, mais aussi, qu'il puise sa réponse dans le registre augustinien. Selon les *Maximes*, l'amour n'est plus une vertu qui mène l'homme à son accomplissement. L'idéal de Tendre est en train de passer et l'amour est ramené à une passion décrite sous toutes ses facettes.

---

<sup>439</sup> Nicole, Pierre. *Traité de la comédie, 1669*. Paris: "Les Belles Lettres", 1961, p. 43.

<sup>440</sup> Max. 262.

<sup>441</sup> *Les Valantins, Questions d'amour & autres pièces galantes*. Paris: Barbin, 1669, p. 89. Il semble que ce recueil ait été composé par Bussy-Rabutin. Voir Rouben, C. "Un jeu de société au Grand Siècle: Les *Questions* et les *Maximes d'Amour*. Inventaire chronologique", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 97, (1972): p. 85-104, p. 92-93. Dans une approche paratextuelle, il est intéressant de relever que cette œuvre paraît en 1661, quelques années avant la première édition des *Maximes* de La Rochefoucauld, et chez le même libraire, à savoir chez Claude Barbin, libraire des mondains. Sur la question de l'intérêt en amour, voir aussi *infra* ch. 2.5.1.2.

<sup>442</sup> Notons qu'en 1535, Leone Ebreo questionne les passions amoureuses dans ses *Dialogues d'amour* qui s'inscrivent, cependant, dans la vision néoplatonicienne se référant à Plotin. Leone Ebreo. *Dialoghi d'amore*. Bari : Gius. Laterza, 1929.

Parler de démolition des valeurs “tendres” dans les *Maximes* implique un regard qui peut être teinté d’augustinisme, mais qui relève aussi d’une remise en question de l’idéologie de tendresse. La Rochefoucauld décrit et étudie les valeurs “tendres” en se référant constamment à leur contexte littéraire, mais sa peinture de l’amour ne relève pas d’une idéalisation. Bien que, dans certaines maximes, La Rochefoucauld reconnaisse la validité des qualités “tendres”, il faut, néanmoins, souligner qu’il ne propose pas d’idéologie de l’amour comme le font, par contre, les romans de Madeleine de Scudéry ou d’autres œuvres mondaines. Parmi les rapports possibles entre les *Maximes* et les différents systèmes de valeur du Grand Siècle, il s’avère que le rapport avec les valeurs « tendres » et civiles est le plus complexe : il comporte aussi bien une démolition des valeurs, qu’une affirmation de leur qualité<sup>443</sup>.

Nous concluons que face aux trois systèmes de valeurs – le stoïcisme, l’héroïsme et l’idéologie de Tendre – La Rochefoucauld adopte trois attitudes bien distinctes. Nous relevons, d’abord, que la démolition des valeurs stoïciennes est radicale et suscitée par un regard oscillant entre augustinisme et épicurisme. Puis, il s’avère que les valeurs héroïques sont niées selon la conception traditionnelle qu’en donne l’éthique de la gloire, mais acceptées dans leur essence. En d’autres termes, les valeurs héroïques sont maintenues à condition d’être décontextualisées, donc, intériorisées. Dans ce cas, leur fonction est de suggérer la grandeur et l’intégrité morale que La Rochefoucauld exige de l’être humain. Enfin, dans le cas des valeurs « tendres » et civiles, La Rochefoucauld ébranle l’idéologie de Tendre tout en récupérant les thématiques, registres et modalités élaborés dans les milieux mondains. Les *Maximes* dialoguent avec l’esthétique mondaine, mais remettent en question la morale de l’idéologie de Tendre. Outre la dimension esthétique récupérée, La Rochefoucauld reconnaît certaines valeurs après les avoir extrapolées de leur contexte.

Se pose alors la question de savoir pourquoi La Rochefoucauld élabore un rapport si complexe avec les différents systèmes de valeur du Grand Siècle. Plusieurs approches suggèrent des perspectives d’interprétation.

En premier lieu, le caractère syncrétique qui définit la culture mondaine peut expliquer que des valeurs issues de courants de pensée opposés s’y juxtaposent. La culture mondaine admet en effet la présence de positions contraires sans que celles-ci s’excluent mutuellement. Ainsi une vision augustinienne de l’homme peut-elle cohabiter avec une vision épicurienne sans créer de

---

<sup>443</sup> Voir en particulier le chapitre suivant 2.5.

contradiction. Les conversations dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry illustrent parfaitement ce phénomène. Chaque personnage exprime son point de vue sans qu'il y ait d'accord final entre les personnages sur une seule et unique position. Le but de la conversation n'est pas d'arriver à un accord commun, ni de persuader l'autre, mais de créer un espace dans lequel toutes les opinions peuvent coexister. Dans cette optique, les *Maximes* pourraient refléter cette pluralité des points de vue issue des milieux mondains<sup>444</sup>.

En deuxième lieu, la représentation dialectique des valeurs dans les *Maximes* peut également rappeler la leçon du scepticisme montaignien. Une multiplication des points de vue suscite une interrogation profonde des concepts canoniques afin de les remettre en question. Cette attitude témoigne d'une volonté de passer d'une vision réductrice du réel à une vision large et complexe qui mène à une prise en compte des contraires. Dans cette perspective, le discours discontinu des *Maximes* permet justement l'existence de cette variété de points de vue qui prennent leur essor en fonction des différents systèmes de valeurs en cause.

Au lieu de chercher à réconcilier les contraires, pourquoi ne pas démontrer l'incohérence voulue par La Rochefoucauld, dans le but de faire éclater tout système de pensée ? Si les vertus et les vices ne peuvent plus être définis en tant que tels, quelles références l'homme peut-il encore bien avoir ? Cette troisième approche considère que les *Maximes* ne représentent pas l'homme dans l'ordre de la pensée ou d'une idéologie, comme celle de Tendre, mais dans l'ordre du vécu, où les contraires deviennent relatifs.

Enfin, dans une vision augustinienne, la même valeur peut tout à la fois être positive et négative, selon qu'elle a été ou non entachée par l'amour-propre. L'homme posséderait alors des qualités enfouies en lui et dont il n'a pas conscience, car au moment où il en prend conscience, l'amour-propre les corrompt. Cette explication jette une lumière profondément pessimiste sur les *Maximes*, alors que le recueil ne condamne pas catégoriquement l'homme à une condition d'impuissance et de corruption.

On peut envisager l'œuvre dans ces différentes perspectives, qui suggèrent chacune des solutions partielles. A notre avis cependant, le fond de la question demeure. Alors que La Rochefoucauld ébranle profondément les systèmes de valeur du Grand Siècle, sur quelle base peut-il construire une image de l'homme qui aspire à l'idéal d'honnêteté ?

Il faut reprendre la question initiale : les *Maximes* de La Rochefoucauld sont-elles une démolition des valeurs du Grand Siècle ? En regroupant les valeurs décrites dans les *Maximes* à l'intérieur des trois principaux systèmes de pensée de l'époque, nous avons démontré que La

---

<sup>444</sup> Sur la pluralité des points de vue, voir *infra* ch. 3.1.2.

Rochefoucauld ébranle les valeurs, lorsqu'elles sont représentatives d'un système, par exemple, lorsque la gloire illustre l'ancien idéal héroïque. Ainsi l'entreprise de démolition est-elle consacrée avant tout aux systèmes de valeurs et non aux valeurs elles-mêmes. Nous soulignons donc le fait que La Rochefoucauld récupère certaines valeurs, mais les extrait de leur contexte idéologique. Il détache certaines valeurs de leur caractère temporel et leur attribue un caractère éternel et universel, ou au contraire, indéterminé et mobile, en ce sens qu'elles ne sont pas classées dans un système précis. Pour affirmer la validité de certaines valeurs, La Rochefoucauld recourt à deux méthodes : soit il décrit les valeurs dans leur grandeur intrinsèque, soit il souligne leur existence par l'adjectif "vrai" ou "véritable". Il est alors particulièrement intéressant de mentionner que, dans les *Maximes*, toutes les qualités dénommées "vraies" ou "véritables" évoquent l'univers de Tendre : ce sont l'amitié, l'amour, le mérite, la bonté, la délicatesse, la douceur et l'éloquence. Ces termes témoignent, encore une fois, de la démarche de La Rochefoucauld : alors que les idéologies sont ébranlées, La Rochefoucauld se fonde sur les valeurs qui attribuent à l'homme une grandeur et une intégrité morale autant qu'une sensibilité dans l'espace social<sup>445</sup>. Sur ces valeurs récupérées, La Rochefoucauld fonde sa vision de l'honnête homme qui, contrairement aux héros stoïcien, héroïque ou tendre, s'épanouit sur la base de l'expérience de soi-même et d'autrui et non sur la base d'une idéologie. En opposition à toute forme de systématisation caractéristique des idéologies, l'honnêteté aspire à un perfectionnement de l'être humain dans l'ordre du vécu. Incité par le ton plaisant de la maxime, le lecteur interroge alors le fondement moral des valeurs. Intériorisée, l'étude de la démolition des systèmes de valeur se transforme, pour le lecteur des *Maximes*, en une remise en question systématique de soi-même. La lecture des *Maximes* permet de déployer un regard aigu sur soi-même, une introspection, exercice qui constitue le point de départ de l'être humain qui aspire à l'honnêteté<sup>446</sup>.

Autant La Rochefoucauld que Madeleine de Scudéry inscrivent leur volonté de broser le portrait du cœur humain dans un projet qui va bien au-delà de la simple représentation. Les multiples récits des aventures des héros, les conversations vouées aux thèmes autour du cœur humain, ainsi que les nombreux portraits de contemporains illustres ou ridicules permettent à Madeleine de Scudéry de constituer et de consolider l'idéologie de Tendre. Ainsi *Le Grand Cyrus* et la *Clélie* se définissent-ils également comme lieu de l'élaboration d'une norme, celle qui se crée, s'écrit et se vit dans la réalité des salons. Les récits mettent en scène les valeurs de cette idéologie ;

---

<sup>445</sup> Ce genre de sensibilité rappelle la notion d'intelligence émotionnelle, actuellement développée en psychologie. Voir, en particulier, les travaux de Daniel Goleman.

<sup>446</sup> Ces réflexions sont développées dans le ch. 3.3.

par leurs actions, les héros deviennent exemplaires pour le lecteur et s'érigent en modèle. Ainsi la question de l'exemple dans le roman scudérien aboutit-elle à deux notions : dire par exemple et dire en exemple. Les histoires intercalées ont la fonction de donner un exemple qui illustre une passion. Ce procédé correspond à une atténuation du discours. Afin de la célébrer pleinement, le roman dans son ensemble "dit l'idéologie de Tendre en exemple". Le roman a ainsi la fonction d'élaborer une norme, de la rendre exemplaire et aussi de la célébrer. La préciosité, sujet à tant de polémiques, se voit couronnée dans les productions littéraires issues de son propre milieu. Le roman prend enfin l'allure d'une auto-célébration de la norme qu'elle projette dans le but d'y faire participer et adhérer le lecteur.

Contrairement à la volonté des romancières qui visent à édifier l'idéologie de la préciosité, La Rochefoucauld voue son entreprise à ébranler les systèmes de pensée traditionnels afin de rechercher un réalisme psychologique qui permette de décrire la complexité du cœur humain sans recourir à des concepts prédéfinis. Pour le moraliste, recourir à des notions sur lesquelles reposent les systèmes de valeurs canoniques ne permet pas de cerner la nature humaine. Dans une réalité troublée par la scission entre l'être et le paraître, marquée par la présence insistante de l'intérêt et de l'amour-propre, La Rochefoucauld reconnaît tout de même l'existence de certaines valeurs. Celles que le moraliste récupère sont les valeurs proches de l'univers de Tendre et celles qui attribuent à l'homme une grandeur morale et un perfectionnement social nécessaires à l'honnête homme. Mais alors, comment La Rochefoucauld retravaille-t-il les valeurs tendres et civiles dans les *Maximes* ? C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

## 2.5. REPRISE ET REORIENTATION DES *TOPOÏ* GALANTS DANS LES *MAXIMES*

L'esquisse d'un dialogue sous-jacent entre les *Maximes* de La Rochefoucauld et la littérature galante fait apparaître des contours de plus en plus clairs. Ce dialogue comporte des éléments de reprises que nous avons identifiés, d'une part, au niveau des procédés de l'écriture (ch. 2.3.) : pour broser le portrait du cœur de l'homme, La Rochefoucauld adopte certaines manières d'écrire et d'analyser propres au roman scudérien. D'autre part, nous avons relevé de quelle façon La Rochefoucauld entretient un dialogue complexe avec les systèmes de valeurs en général, et en particulier avec certaines valeurs de l'univers de Tendre (ch. 2.4.2.3.) qui sont récupérées et réorientées vers l'honnêteté. A présent, nous allons nous pencher sur la question de la présence de *topoi* galants dans les *Maximes* de La Rochefoucauld. La littérature galante interroge avec prédilection la passion amoureuse dans toutes ses formes. On s'interroge sur la nature de l'amour, sur ses effets, sur sa relation à d'autres passions, comme par exemple la jalousie. On peint les valeurs qui définissent l'amant parfait, comme la douceur, la délicatesse et la bonté – toutes qualités liées normalement à l'univers féminin, mais qui, désormais, dominant l'ensemble du système de valeurs de la littérature de salon. Les questions liées à l'amour et aux passions qui en découlent constituent la pierre de touche de toute la littérature galante et sont ainsi l'objet de conversations, de poèmes, de récits, de lettres et aussi de questions d'amour.

Le genre mineur des questions d'amour remonte au Moyen Âge, plus précisément à ses théories de l'amour, aux jeux-partis et aux cours d'amour (rappelons seulement l'importance du traité *De Amore* d'André Le Chapelain), passe par les romans chevaleresques, les cours d'amour et la lyrique pétrarquiste et aboutit, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, dans les romans scudériens<sup>447</sup> ainsi que dans toute la littérature galante. Les questions d'amour cherchent à analyser la nature et les expressions de l'amour par le biais d'un jeu de question-réponse. Un auteur pose une question liée à la passion amoureuse et cherche à y donner la réponse en exposant le ou les

---

<sup>447</sup> En ce qui concerne l'analyse de l'amour dans le roman scudérien, consulter l'étude la plus récente à ce sujet de Penzkofer, Gerhard. *"L'art du mensonge": Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, en particulier le ch. 7, mais aussi l'article: Kruse, Margot. "Le Banquet des sept Sages: Mlle de Scudéry, Plutarch und die "Questioni d'Amore"", *Romanistisches Jahrbuch*, 11, (1960): p. 204 - 226. Sur l'analyse de la passion amoureuse dans les questions d'amour, consulter Pelous, Jean-Michel. *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*. Paris: Klincksieck, 1980 ; Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972 ; sur les rapports entre les questions d'amour posées au Moyen Age et la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, consulter Schlumbohm, Christa. *Jocus und Amor. Liebesdiskussion vom mittelalterlichen "joc partit" bis zu den präziösen "questions d'amour"*. Hambourg: Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1974 ; sur les maximes d'amour au XVII<sup>e</sup> siècle, se référer à Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris: Champion, 2001, en particulier, p. 167-174 ; Rouben, C. "Un jeu de société au Grand Siècle: Les Questions et les Maximes d'Amour. Inventaire chronologique", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 97, (1972): p. 85-104.



fonctionnements de l'amour et sa relation à d'autres passions. Il se crée ainsi un champ sémantique autour de la notion d'amour qui en définit et précise les subtilités.

La Rochefoucauld s'adonne également au jeu de la définition dans ses *Maximes*. Il décrit et définit la passion amoureuse ainsi que les mêmes *topoi* travaillés dans la littérature galante. Et pourtant, l'orientation de La Rochefoucauld est entièrement différente. La vision de l'amour dans les *Maximes* se distingue foncièrement de celle qui est évoquée dans la littérature galante. Les *Maximes* n'élaborent pas d'idéologie dans laquelle l'amour tient le premier rang. Au contraire, le moraliste interroge et remet en question les valeurs galantes. Le projet moraliste prend un cours tout différent du projet de la littérature galante : alors que celle-ci représente, définit et célèbre l'amour, les *Maximes* remettent en question systématiquement tout système de valeurs. Dans cet espace de questionnement et d'incertitude, seule l'honnêteté subsiste, une vision dans laquelle néanmoins réapparaissent, en sourdine, certaines valeurs tendres.

Nous allons interroger les *Maximes* afin de comprendre de quelle façon La Rochefoucauld s'appuie sur les *topoi* galants, de quelle façon il les récupère et quel est l'enjeu de sa réécriture des *topoi* liés à l'analyse de l'amour et travaillés dans la littérature de salon.

### **2.5.1. La peinture de l'amour dans les *Maximes* et dans la littérature galante (romans et questions d'amour)**

L'amour est la passion qui suscite le plus de questions dans la littérature galante : on cherche à la définir, à en comprendre les mécanismes, à analyser ses signes extérieurs. On la représente par le biais d'innombrables couples qui en subissent les plaisirs, les craintes, les déchirements. D'autres passions sont étroitement liées à l'amour dont les rapports mutuels sont discutés et rediscutés aussi bien dans les romans que dans les questions d'amour. La Carte de Tendre en est une illustration éloquente, démontrant que l'amour, bien que considéré comme la vertu la plus élevée, requiert un environnement et un comportement galant et moral bien déterminé.

D'autre part, l'amour est le sujet auquel La Rochefoucauld dédie, de façon explicite, le plus de maximes dans son recueil<sup>448</sup>. L'esprit perspicace du moraliste représente toutes les facettes de l'amour : il peut être l'expression d'un sentiment égoïste :

---

<sup>448</sup> Les maximes parlant de l'amour dans la dernière édition sont les max. 68-77, 111, 131, 136, 175, 176, 259, 262, 266, 274, 277, 286, 312, 324, 330, 331, 335, 336, 348, 349, 351, 353, 359, 361, 362, 369, 371, 374, 376, 381, 385, 396, 402, 406, 417, 418, 422, 429, 430, 440, 441, 459, 466, 471, 473, 477, 490, 499, 500, 501.

Il y a des gens si remplis d'eux-mêmes que, lorsqu'ils sont amoureux, ils trouvent moyen d'être occupés de leur passion sans l'être de la personne qu'ils aiment.<sup>449</sup>

Mais l'amour peut aussi être une passion qui permet de transcender, par son « excès » même, d'autres passions négativement connotées :

Il y a une certaine sorte d'amour dont l'excès empêche la jalousie.<sup>450</sup>

Le constat qu'une grande partie des *Maximes* travaille la passion amoureuse est assez surprenant pour le lecteur actuel, qui normalement associe l'œuvre du moraliste à l'amour-propre. Cette présence récurrente de l'amour renforce la nécessité de resituer ce recueil dans la littérature galante de l'époque. A notre connaissance, cette approche a été travaillée en Allemagne, surtout par Margot Kruse et Liane Ansmann<sup>451</sup>, qui ont étudié la reprise de certains thèmes mondains de la part de La Rochefoucauld. Afin de prolonger leur entreprise, nous orientons notre étude des *topoi* galants vers la question qui accompagne nos réflexions : comment La Rochefoucauld travaille-t-il le matériau galant dans ses *Maximes* et quelle en est la finalité ? La peinture de l'amour dans les *Maximes* découle-t-elle effectivement de l'idéologie d'amour et de tendresse dominante à cette même époque ?

### ***2.5.1.1. La définition de l'amour***

La modalité de la définition caractérise un aspect des œuvres galantes qui cherchent à cerner une notion par la distinction, par l'analyse et par l'abstraction de concepts. Les romans de Madeleine de Scudéry illustrent parfaitement leur tendance à "l'anatomie du cœur". Les romans fleuves sont l'espace propice pour tenter de définir et redéfinir constamment l'espace intérieur des passions, mais particulièrement celui de l'amour dans ses multiples expressions<sup>452</sup>. Le thème de l'amour y est prédominant. Les romans sont donc un fidèle reflet du genre d'interrogations que les mondains se posent sur l'amour et sur ses manifestations. Dans la *Clélie*, la première conversation est consacrée à définir une forme de l'amour qui est l'inclination. Sans que la question soit posée explicitement, différents avis sont développés sur ce sujet par les personnages qui expriment chacun

---

<sup>449</sup> Max. 500.

<sup>450</sup> Max. 336.

<sup>451</sup> Voir les études : Kruse, Margot. *Die Maxime in der französischen Literatur*. Hamburg: Ludwig Appel, 1960, notamment ch. VII, et Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972 qui néanmoins ne mettent pas en évidence la transition des écrits galants à l'écriture moraliste.

<sup>452</sup> Voir nos analyses plus haut ch. 2.3.2.

leur point de vue<sup>453</sup>. Ainsi, la définition prend, d'abord, une allure individuelle avant de devenir générale :

On peut dire que l'inclination que j'ai pour Aronce que je ne connais pas, n'est pas une inclination mal fondée, tout aveugle qu'elle me paraît; mais le mal est, qu'on en a quelquefois qui ne se trouvent pas toujours d'accord avec la raison.<sup>454</sup>

Nombreuses sont les conversations qui s'articulent autour de ce sujet. On juge que :

La plus grande des folies est d'aimer ce qui n'est point aimable.<sup>455</sup>

L'amour "coup de foudre", né du premier instant, est décrit ainsi :

[il y est question d'] un homme qui dès le premier jour qu'il vit une des plus admirables personnes de la terre, eut je ne sais quoi dans le cœur, qui l'occupa tout entier, qui lui donna de la joie et de l'inquiétude, des désirs, de l'espérance et de la crainte, et qui le rendit enfin si différent de lui-même, que si ce ne fut de l'amour qu'il eut dans le cœur, ce fut quelque chose qui ressembla fort.<sup>456</sup>

Dans sa forme idéalisée :

L'Amour est tellement au dessus de tous les sentiments, que la Nature, la Raison et l'Amitié peuvent donner, qu'il n'y a nulle comparaison d'elle aux autres.<sup>457</sup>

dans un contexte de civilité :

l'amour inspire plus la libéralité en un quart d'heure, que l'estude de la Philosophie ne pourrait faire en dix ans.<sup>458</sup>

Finalement, les romans reflètent en quoi l'amour, outre un sujet de conversation, est aussi un sujet d'écriture et de lecture. La matérialité du livre y est évoquée par le biais de la lecture :

nous avons leû plus d'une fois, que l'Amour fait perdre la raison ;<sup>459</sup>

Nous voyons donc que les conversations et les épisodes donnent plusieurs points de vue sur l'amour. Quelques exemples de synthèse sont, par exemple, les *Tables des lois d'Amour* dans *L'Astrée*, les lois d'amour de la *Clélie* et sa Carte de Tendre en tant qu'illustration de l'idéologie d'amour.

---

<sup>453</sup> Sur la pluralité des points de vue, lire *infra* ch. 3.1.2.

<sup>454</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 72.

<sup>455</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>456</sup> *Op. cit.*, p. 113-14.

<sup>457</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*. 1-10. Paris: A. Courbé, 1656, vol. 1, p. 58.

<sup>458</sup> *Op. cit.*, vol. 5, p. 101.

<sup>459</sup> *Op. cit.*, vol. 2, p. 613.

La définition de l'amour est aussi souvent la première question par laquelle s'ouvrent les recueils de maximes d'amour. En ouverture de son recueil, Bussy-Rabutin place la question suivante :

Savoir ce que c'est que l'amour ?<sup>460</sup>

La première question des *Questions d'amour* de Marie Linage est :

Quelle est la véritable définition de l'amour ?<sup>461</sup>

Dans les *Questions d'amour* de Charles Jaulnay, la première série de questions est regroupée sous le titre "De la définition de l'amour", dont la dernière question est la suivante :

Si les descriptions qu'ont fait Corneille, le Tasse dans l'*Aminthe*, le Cavalier Marin dans l'*Adonis*, & Mademoiselle de Scudéry suffisent pour faire comprendre cette passion.

Ils ont plutôt dit des choses fines, qu'essentielles, pour faire connoître l'Amour: Il me semble que Monsieur de la Rochefoucauld dans ses *Reflexions Morales*, la définit plus juste.

Il est du véritable Amour comme de l'apparition des Esprits, beaucoup de gens en parlent, mais peu en ont vu. M. de la Rochefoucauld.<sup>462</sup>

Cette réponse à la question dominante dans toute la littérature galante – c'est-à-dire qu'est-ce l'amour ? – est particulièrement précieuse pour plusieurs raisons : d'abord, La Rochefoucauld est explicitement mentionné dans le genre des questions d'amour, ce qui confirme la connaissance qu'avaient de son recueil les auteurs de ce genre bien particulier. De plus, le nom de La Rochefoucauld est mentionné dans un contexte d'auteurs romanesques et dramatiques, ce qui permet de créer un lien entre ceux-ci et l'auteur des *Maximes*. Or, selon Jaulnay, La Rochefoucauld excelle dans sa définition de l'amour, puisqu'il en dit "l'essentiel"<sup>463</sup>. Notons, toutefois, que parmi les nombreuses définitions que propose La Rochefoucauld, Jaulnay choisit une définition qui se réfère au registre mondain et enjoué. Enfin, la citation de Jaulnay n'est qu'approximative<sup>464</sup>, puisque la maxime 76 dit en réalité :

Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu.<sup>465</sup>

---

<sup>460</sup> Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes" (1664), *Les mémoires de messire Roger du Rabutin, comte de Bussy*. Amsterdam : Z. Chatelain, p. 236.

<sup>461</sup> Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661.

<sup>462</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*. Paris: J.-B. Loyson, 1671.

<sup>463</sup> L'expression « essentiel » pourrait aussi se référer au genre de la « maxime ».

<sup>464</sup> Même caractère approximatif dans les lettres de Mme de Sévigné qui cite les *Maximes* de La Rochefoucauld. Il s'agit d'un trait qui témoigne de la circulation orale de textes littéraires.

<sup>465</sup> Max. 76. Dès la 2<sup>e</sup> édition des *Maximes* de 1666, cette maxime a sa forme définitive (max. 77 dans 2<sup>e</sup> édition). Dans la 1<sup>ère</sup> édition de 1665, il est question de "l'amour", pas encore du "véritable amour" (ce qui rend la maxime encore beaucoup plus enjouée). Ch. Jaulnay fait ainsi très probablement allusion au texte de la 2<sup>e</sup> édition, ce qui peut témoigner que les différentes éditions des *Maximes* sont suivies par les lecteurs.

Cette reprise approximative nous informe, d'une part, sur la circulation des *Maximes* de La Rochefoucauld dans les milieux mondains et, d'autre part, sur leur lien étroit avec le corpus mondain de l'époque.

La Rochefoucauld choisit, à son tour, une maxime-définition pour introduire la topique amoureuse dans ses *Maximes*. En suivant une lecture linéaire du recueil, nous constatons que la première maxime dédiée à l'amour fournit précisément une définition de l'amour, procédé dont les lecteurs mondains reconnaissent immédiatement l'origine galante :

Il est difficile de définir l'amour. Ce qu'on en peut dire est que dans l'âme c'est une passion de régner, dans les esprits c'est une sympathie, et dans le corps ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères.<sup>466</sup>

Cette maxime donne une définition assez élaborée qui tient compte des trois dimensions de l'être humain : l'âme, l'esprit et le corps<sup>467</sup>. Alors que, dans les portraits littéraires, le mode de la description d'un personnage passe de l'extérieur à l'intérieur, ici, La Rochefoucauld inverse le procédé pour brosser le portrait de la passion d'amour. Placée dans le contexte littéraire mondain, cette définition peut être considérée comme une réplique de La Rochefoucauld à des questions du genre : "Savoir ce que c'est que l'amour ?" que nous avons vues plus haut. Sur l'ensemble des 504 maximes du recueil de La Rochefoucauld, 59 maximes sont dédiées à définir et décrire la passion de l'amour sous toutes ses facettes. En voici quelques exemples :

Quelque rare que soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié.<sup>468</sup>

Il n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est, ni le feindre où il n'est pas.<sup>469</sup>

Le plaisir de l'amour est d'aimer ; et l'on est plus heureux par la passion que l'on a que par celle que l'on donne.<sup>470</sup>

Nous constatons que la volonté inlassable de définir et de décrire l'amour, procédé qui caractérise la littérature galante, se retrouve également dans les *Maximes*. Bien que la plupart des maximes définissant l'amour s'attachent à l'entreprise moraliste<sup>471</sup>, certaines maximes définissent l'amour selon le code enjoué de la galanterie<sup>472</sup>, alors que d'autres en brossent la nature idéale<sup>473</sup>. Si

---

<sup>466</sup> Max. 68.

<sup>467</sup> Sur l'anthropologie mondaine qui peut distinguer deux ou trois dimensions dans l'être humain, voir Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait*, p. 719-724.

<sup>468</sup> Max. 473.

<sup>469</sup> Max. 70.

<sup>470</sup> Max. 259.

<sup>471</sup> Par exemple, les max. 70 et 259.

<sup>472</sup> Par exemple, la max. 76.

certaines maximes isolées peuvent être rapprochées de l'univers galant, l'ensemble du recueil, toutefois, rejette une interprétation galante. Une tension naît entre le niveau microstructural de la maxime et le niveau macrostructural du recueil<sup>474</sup>. Il en découle que la peinture de l'amour que brosse La Rochefoucauld en s'appuyant sur un procédé issu de la littérature galante, la définition, remet en question l'idéologie liée à la littérature galante, en particulier la forme enjouée de l'amour. La signification de la définition passe d'un jeu littéraire ou conversationnel à un acte de questionnement de la réalité, dans le cas de l'amour, à une démystification de l'hypocrisie et de l'égoïsme qui habitent souvent cette passion. Ainsi les *Maximes* ont-elles une double orientation liée, d'une part, au contexte galant de l'époque et, d'autre part, à l'être humain en général. Outre la remise en question de l'univers galant, l'ébranlement de l'amour dans les *Maximes* soulève aussi la question de la sincérité de l'être humain dans ses sentiments envers autrui. L'intégrité de l'homme est exigée dans tous les domaines par notre moraliste, et l'hypocrisie ou l'amour-propre qui dominent les relations avec autrui sont démasqués par La Rochefoucauld. Dans le contexte des moralistes qui se placent sous le signe d'une quête de la Vérité, la reprise d'éléments de la littérature galante ne peut être comprise comme une simple reproduction, puisque le contexte n'est plus le même. L'ancien contexte ne disparaît pas, mais se transforme en un arrière-plan nécessaire pour la compréhension de l'œuvre. Dans les *Maximes*, la définition de l'amour est à la fois réécriture et réorientation de la littérature galante hors de toute idéologie vers une quête de l'authenticité et de la sincérité qui caractérisent l'honnête homme selon La Rochefoucauld.

### ***2.5.1.2. La question de l'amour intéressé***

Dans les milieux mondains, l'amour intéressé est une des questions discutées avec continuité tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>475</sup>. Alors que l'amour désintéressé est hautement valorisé jusque dans les années 1660, sa réalité est remise en question dans la deuxième moitié du siècle. Rapprochée de la galanterie et retracée dans sa nature funeste, l'amour perd de plus en plus sa qualité qui témoigne de la perfection de l'être humain. Le registre satirique auquel a, par exemple

---

<sup>473</sup> Par exemple, la max. 473.

<sup>474</sup> Sur la fonction du lecteur et ses possibilités de résoudre cette tension, lire plus bas ch. 3.1.1.1.c., 3.1.2. ainsi que ch. 3.3.

<sup>475</sup> Voir Kruse, Margot. *Die Maxime in der französischen Literatur*. Hamburg: Ludwig Appel, 1960, qui, pour illustrer la tradition de l'intérêt dans l'amour, cite *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (t. IV, p.247) : "c'est comme l'avare aime l'or, c'est à dire pour nostre interest particulier, quoy que l'excez de nostre passion nous fasse juger au commencement tout le contraire." p. 126.

recours Bussy-Rabutin dans son *Histoire amoureuse des Gaules*, exprime enfin la remise en question de la perfection de l'amour<sup>476</sup>. Dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry, l'expression la plus accomplie de l'amour et de l'amitié est celle qui refuse toute forme d'intérêt. *Le Grand Cyrus* brosse le portrait de Parthénie, Princesse de Salamis, image de la femme accomplie. Outre sa beauté, son esprit et sa conversation admirable, elle excelle dans la connaissance de l'amour et dans la distinction de ses différentes qualités :

Aussi peut on dire, que iamais personne n'a si parfaitement connu toutes les differences de l'amour, que la Princesse de Salamis les connoist : & ie ne sçache rien de si agreable, que de luy entendre faire la distinction d'une amour toute pure, à vne amour grossiere & terrestre : d'une amour d'inclination, à vne amour de connoissance : d'une amour sincere, à vne amour feinte: & d'une amour d'interest, à vne amour heroïque.<sup>477</sup>

Dans la 7<sup>e</sup> partie du *Grand Cyrus*, le portrait du Mage de Sidon affiche la qualité suivante : l'esgalité de son humeur, est encore vn des charmes de sa société : on ne luy voit iamais ny chagrin, ny rudesse pour ses Amis : il les aime avec tendresse, & avec passion, & les aime sans interest.<sup>478</sup>

A propos de la distinction entre l'amitié ordinaire et l'amitié tendre que Madeleine de Scudéry fait dans la première partie de la *Clélie*, l'auteur soulève également la question de l'intérêt. L'amitié ordinaire se caractérise précisément par ce trait égoïste :

Aussi pour l'ordinaire, cette amitié est fort intéressée ; et qui en chercherait bien la cause, ne la trouverait qu'en eux-mêmes. En effet on voit tous les jours que ces amis sans tendresse, abandonnent ceux à qui ils ont promis affection, dès que la Fortune les quitte ;<sup>479</sup>

Dans le registre de la distinction et de la description, l'amour intéressé est dénoncé et représenté comme opposé à l'amour tendre. Dans une conversation qui fait prendre conscience à Cléonide que l'amour que lui témoignait Astidamas était accompagné de beaucoup d'intérêt, l'amante délaissée le condamne par ces mots :

Mais de voir qu'il m'ait quittée par vn sentiment d'interest, est vne chose qui me donne vn si grand mépris pour luy, que ie me console de la cruauté de mon auanture, par la ioye que i'ay d'auoir pû chasser Astidamas de mon cœur.<sup>480</sup>

Dans tous ces exemples, l'intérêt est entièrement opposé à l'idéal du parfait amour et de la parfaite amitié ou tendresse. Au moyen des distinctions et des définitions, il se voit condamné

---

<sup>476</sup> Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules* (1665). Paris: Gallimard, 1993. Voir *infra*.

<sup>477</sup> Nous soulignons en italique. Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, Livre I, partie 6, (vol. 6), p. 72.

<sup>478</sup> Nous soulignons en italique. *Op. cit.* Livre I, partie 7, (vol. 7), p. 312.

<sup>479</sup> Nous soulignons en italique. Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 116-117.

<sup>480</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, Livre I, partie 10, (vol. 10), p. 245.

théoriquement, alors que, dans le récit, sa médiocrité se heurte à la nature vertueuse des personnages accomplis.

L'œuvre anonyme *Les Valantins, questions d'amour et autres pièces galantes* reprend la question de l'intérêt dans l'amour sous forme d'une question d'amour et interpelle le lecteur ainsi :

Sçauoir si l'on peut auoir vn amour tout desintéressé.<sup>481</sup>

La réponse enjouée montre à quel point l'auteur se détache du modèle idéalisant de l'amour et de l'amitié pour se situer enfin dans le registre de la galanterie :

Ne croy point trop à ces paroles  
(Je t'ayme beaucoup plus que moy  
Je mourois mille fois pour toy.)  
Iris ce sont des hyperbolles  
On ayme pour l'amour de soy.<sup>482</sup>

A deux reprises, Marie Linage pose elle aussi la question de l'intérêt dans l'amour, plus précisément dans "l'amour d'inclination", considéré, par les précieuses, comme la forme la plus véritable de l'amour :

Si l'amour d'Inclination n'est au fondz que l'amour propre ?  
Si le véritable amour peut être tout desintéressé, et tout platonique?<sup>483</sup>

Sans fournir de réponse, l'œuvre pose toutefois les mêmes questions que toute la tradition.

Dans le registre satirique, l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin témoigne de la remise en question des valeurs et normes relatives à l'amour :

Quoi! vous vous consolez, après ce coup de foudre,  
Tombé sur un objet qui vous parut si beau!  
Un véritable amant, bien loin de se résoudre,  
*Se serait enfermé dans le même tombeau.*<sup>484</sup>

Ces quelques exemples qui reprennent à chaque fois la discussion de la place de l'intérêt dans l'amour témoignent combien la question est discutée dans tous ses aspects dans les œuvres

---

<sup>481</sup> *Les Valantins, Questions d'amour & autres pièces galantes*. Paris: Barbin, 1669, p. 89.

<sup>482</sup> Le texte est cité en italique dans l'édition de 1669 de Barbin.

<sup>483</sup> Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661, Partie I, ch. 3. fol. 21 v.

<sup>484</sup> Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules* (1665), p. 55, début d'un sonnet ironisant le caractère tiède d'un amant.



galantes : l'amour intéressé est condamné dans une vision idéalisée, interrogé dans les questions d'amour, accepté dans la perspective enjouée de Bussy-Rabutin.

Dans ses analyses de l'amour et de l'amitié, La Rochefoucauld soulève lui aussi la part de l'intérêt :

Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien.<sup>485</sup>

L'analyse de cette maxime<sup>486</sup> démontre que l'on ne peut pas uniquement la lire dans une perspective augustinienne, mais qu'une lecture mondaine renvoie justement à la question de l'amour intéressé. Il en va de même pour les maximes qui indiquent la dimension égoïste de l'amour, parmi lesquelles :

Si on croit aimer sa maîtresse pour l'amour d'elle, on est bien trompé.<sup>487</sup>

Il y a des gens si remplis d'eux-mêmes que, lorsqu'ils sont amoureux, ils trouvent moyen d'être occupés de leur passion sans l'être de la personne qu'ils aiment.<sup>488</sup>

Rapportée peut-être trop rapidement à la dimension augustinienne du XVII<sup>e</sup> siècle, la question de l'amour intéressé dans les *Maximes* doit également être rapprochée des œuvres galantes qui la soulèvent avec insistance. A l'instar des romans, La Rochefoucauld interroge la place de l'intérêt dans l'amitié et conclut par cette maxime :

Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts, et qu'un échange de bons offices ; ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner.<sup>489</sup>

La passion sournoise de l'intérêt envahit l'amitié qui est ainsi ramenée à une dimension mercantile. L'intérêt dans l'amitié est décrit ici sur le plan d'un réalisme psychologique qui souligne la dimension égoïste de l'intérêt au point qu'on peut le rapprocher de la notion de l'amour-propre. Dans la cinquième et dernière édition des *Maximes*, La Rochefoucauld ajoute une ultime maxime sur l'amitié qui en définit la manifestation vraie et parfaite :

---

<sup>485</sup> Max. 262.

<sup>486</sup> Pour son analyse, nous renvoyons au ch. 2.4.2.3.

<sup>487</sup> Max. 374.

<sup>488</sup> Max. 500.

<sup>489</sup> Max. 83. Cette maxime illustre les réflexions de Jean Rohou qui considère que la notion de l'amour-propre se ramène avant tout à une notion d'intérêt : "Il ne s'agit plus de dénoncer l'autolâtrie de la créature déchue, en opposition à l'amour de Dieu, mais l'égoïsme avidement intéressé, en opposition à l'amour bienfaisant envers les autres, dans une anthropologie sociologique et non plus théologique." Rohou, Jean. *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris: Seuil, 2002, p. 316. Voir au sujet de l'intérêt dans les *Maximes* aussi les analyses de Hartwich, Kai-Ulrich. *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997.

Nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous, et nous ne faisons que suivre notre goût et notre plaisir quand nous préférons nos amis à nous-mêmes ; c'est néanmoins par cette préférence seule que l'amitié peut être vraie et parfaite.<sup>490</sup>

La notion d'intérêt et d'amour-propre dans l'amitié est transformée et remplacée ici par la notion de préférence qui seule rend l'amitié "vraie et parfaite". Ce qui paraît être de l'intérêt dans la première proposition de la maxime n'est au fond qu'une attitude que La Rochefoucauld définit en tant que préférence. Se pose alors la question de savoir si la préférence au XVII<sup>e</sup> siècle est considérée comme acte égoïste. Selon Furetière, la préférence est :

l'action par laquelle on juge du mérite des choses, & l'on donne avantage à l'une sur l'autre.<sup>491</sup>

La préférence découle ainsi du jugement et non d'une inclination non motivée. C'est un acte généré par l'esprit. Le fait de "Rien aimer que par rapport à nous" n'est donc pas obligatoirement une manifestation d'un amour-propre augustinien, mais pourrait aussi être le résultat du jugement. Il en va de même pour le goût que Furetière définit de la façon suivante :

goust se dit figurément en Morale des jugements de l'esprit.

Ceci signifie que la dimension esthétique repose sur la morale. A nouveau, le goût se résume à être une expression du jugement de l'esprit. L'obscurcissement de l'esprit provoqué par l'amour-propre ne peut donc coïncider ni avec la notion de préférence, ni avec la notion de goût. L'amitié qui est fondée sur le goût et sur le plaisir témoigne plutôt d'une prise de conscience de la totalité de soi-même (quel est notre goût et quel est notre plaisir ?) afin de choisir ses amis par rapport à cette connaissance de sa propre nature. Ainsi l'amitié se fonde-t-elle sur l'intégralité de l'être humain. Alors que la première proposition de la maxime peut induire à concevoir l'être humain selon une vision augustinienne, une analyse précise et sémantique permet de déboucher sur une vision exhaustive de l'être humain. La Rochefoucauld reconnaît l'individualité et le caractère unique de chacun. S'éloignant du modèle de l'exemplarité des personnages utilisé dans les romans, passant du particulier au général ou à l'universel, La Rochefoucauld met ici l'accent sur le caractère unique de chaque être humain. De là naissent ces préférences qui témoignent d'une authenticité de l'être humain et de ses rapports avec autrui.

---

<sup>490</sup> Max. 81. Voir sur la nécessité d'un amour de soi aussi Méré, Chevalier de. *Oeuvres (1700)*. I-III. Paris: F. Roches, 1930 : "ce défaut [la complaisance que nous avons pour nous-mêmes] néanmoins ne vient pas tant de s'aimer beaucoup, que de s'y prendre mal : car lors qu'on s'aime comme on doit, rien ne plaît tant, que de vivre en honnête-homme, et de se rendre agréable." p. 87, vol. 3, Discours II, "Suite de la vraie honnêteté". Le chevalier de Méré distingue donc un amour de soi non seulement constitutionnel de la nature humaine, mais aussi nécessaire afin que l'honnête homme se rende agréable. L'accent placé par Méré est la mesure de l'amour de soi et non sa dévalorisation. C'est enfin le bon usage dans tous les domaines, et notamment dans l'amour de soi, qui définit l'honnête homme selon Méré, mais aussi selon la tradition de la théologie morale elle-même.

<sup>491</sup> Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. 3. La Haye: Arnout, 1690, t. 3.

Réfléchir sur la place de l'intérêt dans l'amour ou dans l'amitié signifie, pour La Rochefoucauld, répondre aux interrogations des œuvres mondaines, tout en les situant dans une nouvelle perspective. Sans mettre en doute la valeur de l'amour ni de l'amitié, il la définit nouvellement en tenant compte du caractère individuel et unique de chaque être humain. Le moraliste passe d'une réflexion ancrée dans des concepts abstraits, comme ici l'amour et l'intérêt, à une conception qui cherche à saisir l'être humain dans sa subjectivité et dans sa diversité.

### **2.5.1.3. L'absence en amour**

L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu.<sup>492</sup>

Cette maxime de La Rochefoucauld fait référence à un sujet très discuté dans les milieux mondains : l'absence en amour<sup>493</sup> – le leitmotiv de tous les grands romans-fleuves, notamment de *L'Astrée*, du *Grand Cyrus* et de la *Clélie*. Dès les premières pages, les amants sont séparés. Ce n'est qu'après une série de péripéties, par lesquelles les héros prouvent leur valeur et leur grandeur, que les amants se retrouvent finalement. A plusieurs reprises, on discute la question de savoir quels effets provoque l'absence sur l'amour. Dans *Le Grand Cyrus*, un des passages affirme :

Ceux à qui la longueur de l'absence en diminuë la rigueur, n'ont assurément qu'une médiocre passion.<sup>494</sup>

Dans la *Clélie*, Aronce reproche à Célère :

cruel ami, vous n'êtes pas amoureux de la manière que je le suis. Vous aimez Fénice quand vous la voyez, [...] et vous ne l'aimez presque plus quand vous ne la voyez point ; et la passion que vous avez pour elle, est plutôt un amusement volontaire, qu'une passion véritable.<sup>495</sup>

Toujours dans la *Clélie*, parmi les nombreuses conversations sur le sujet, un épisode galant illustre parfaitement le sujet de l'absence. Zénocrate fait envoyer quatre billets à Lysimène pendant

---

<sup>492</sup> Max. 276.

<sup>493</sup> Remontant à la poésie amoureuse des troubadours, il est traité, au XVII<sup>e</sup> siècle, aussi dans les lettres amoureuses en prose de Voiture ou dans les stances de Sarrasin. Voir Génétiot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Champion, 1997, p. 205-206.

<sup>494</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, v. 3, p. 103-104. Cette citation se situe dans le récit intitulé *L'amant absent. Première Histoire*, p. 67 ss. Le fait de dédier tout un récit à cette question témoigne combien ce sujet retient l'attention dans la discussion de l'amour.

<sup>495</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 158.

une journée, alors qu'elle avait déclaré de ne pas vouloir penser à lui ce jour-là. Sur le quatrième billet, Lysimène lit ces paroles :

Si vous croyez que l'absence soit un remède à l'amour, vous vous trompez fort, Madame, car depuis que vous estes partie, il me semble que je vous aime encore la moitié davantage.<sup>496</sup>

Dans ses questions d'amour, Marie Linage aborde elle aussi le sujet. Elle y consacre le premier chapitre de la troisième partie et pose la question suivante :

Si l'absence est la pierre de touche du véritable amour, ou s'il y a quelque chose de plus sûr pour le faire connaître ?<sup>497</sup>

Charles Jaulnay ouvre son recueil de *Questions d'amour ou Conversations galantes* par un chapitre intitulé *De l'absence en Amour*. Il reprend mot à mot la même question posée déjà par Marie Linage. La réponse conclut :

Dans le grand monde & dans l'éclat [l'absence de ce que l'on aime] est la véritable pierre de touche de l'Amour.<sup>498</sup>

L'exemple le plus frappant est probablement celui de Bussy-Rabutin qui développe plusieurs questions et réponses autour du sujet :

Savoir si l'absence fait vivre, ou mourir l'amour?

On parle fort diversement

Des effets que produit l'absence:

L'un dit qu'elle est contraire à la persévérance,

Et l'autre qu'elle fait aimer plus longuement.

Pour moi voici ce que j'en pense.

L'absence est à l'amour, ce qu'est au feu le vent,

Il éteint le petit, il allume le grand.<sup>499</sup>

---

<sup>496</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. t. 9. Paris: A. Courbé, 1661, p. 380. D'autres passages sur l'absence en amour dans Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 130, 136, etc.

<sup>497</sup> Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661.

<sup>498</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 86.

<sup>499</sup> L'italique figure dans l'édition : Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes (1664)", *Les mémoires de messire Roger du Rabutin, comte de Bussy*, Amsterdam: Z. Chatelain, 1731, p. 266. (Sur ce passage, voir aussi Kruse, Margot. *Die Maxime in der französischen Literatur*. Hamburg: Ludwig Appel, 1960, p. 111-112 et Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 119.) Dans le recueil de Bussy-Rabutin, la question suivante est encore vouée à ce sujet : "Savoir ce que fait l'absence en amour ?" et trois réponses y sont fournies. Enfin la dernière question de son recueil revient sur le même thème : "Savoir ce que fait

La métaphore du feu et du vent est très proche de celle de La Rochefoucauld, à tel point que l'on peut s'interroger sur une filiation possible d'un auteur à l'autre. Le moraliste puiserait alors dans un corpus mondain, d'une part, pour le retravailler par la reprise de la métaphore et, d'autre part, pour resituer la question de l'absence en amour dans un cadre qui interroge l'ensemble de la nature humaine, le recueil des *Maximes*. C'est ainsi que l'environnement de cette maxime la réoriente au-delà de la galanterie. Il semble que La Rochefoucauld adopte systématiquement la même démarche : tout en se référant, par une reprise thématique et lexicale, à l'idéologie de l'amour du XVII<sup>e</sup> siècle, notre moraliste développe ses réflexions sur le cœur de l'homme au-delà de cette idéologie, comme de toute idéologie, afin de s'adresser à la dimension universelle de l'être humain.

#### 2.5.1.4. *L'amour et la jalousie*

Alors que le débat autour de la jalousie anime les traités moraux du XVII<sup>e</sup> siècle et que la doctrine chrétienne condamne la jalousie, les textes mondains s'interrogent sur la définition de cette passion. Qu'est-ce la jalousie ? Quelle est sa place dans l'idéologie de l'amour ? Étudiée constamment par la littérature mondaine, la jalousie est aussi traitée dans douze maximes de La Rochefoucauld<sup>500</sup>. Toujours analysée par la littérature galante dans son rapport à l'amour, la jalousie relève, dans les *Maximes*, aussi de son acceptation plus générale. Pour notre étude des *topoi* galants dans les *Maximes*, nous nous penchons principalement sur la définition de la jalousie liée à l'amour. La Rochefoucauld brosse le portrait de la jalousie de façon antithétique, dans le sens que cette passion peut être soit une preuve soit une expression de l'amour :

La jalousie naît toujours avec de l'amour, mais elle ne meurt pas toujours avec lui.<sup>501</sup>

Soit une passion antithétique à l'amour :

Il y a une certaine sorte d'amour dont l'excès empêche la jalousie.<sup>502</sup>

---

la présence & l'absence de ce qu'on aime ?" Ici, la réponse qui clôt le recueil met un autre accent que les précédentes dans le sens que l'accomplissement de l'amour est plus satisfaisant que le seul désir :

"Absent d'Iris, mon chagrin est extrême,

La voir est mon plus grand bien :

Il n'est rien tel que d'être avecque ce qu'on aime,

Tout le reste n'est rien." p. 293.

<sup>500</sup> Max. 7, 28, 32, 268, 324, 336, 359, 361, 406, 446, 472, 503.

<sup>501</sup> Max. 361. Concernant la co-présence de ces deux passions, voir aussi la conclusion d'Amestris dans Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*. 1-10. Paris: A. Courbé, 1656, vol. 4, p. 285: "je suis persuadé que l'on s'abuse, lorsque l'on dit que l'amour et la jalousie sont inseparables. Je croy qu'elles se suivent: mais je ne pense pas qu'elles puissent regner ensemble dans un cœur."

Il y a dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour.<sup>503</sup>

Le même type de conception antithétique se retrouve dans *Le Grand Cyrus*<sup>504</sup>. Alors que pour Leontidas, amoureux de Alcidamie, la jalousie

n'est qu'un effet d'amour<sup>505</sup>,

Alcidamie, elle par contre, lui oppose une conception contraire à l'amour :

je vous déclare que j'aimerois incomparablement mieux espouser un homme qui me haïroit, qu'un autre qui m'aimeroit avec jalousie.

A l'aide de nombreux épisodes et conversations, la jalousie est fréquemment discutée et illustrée dans *Le Grand Cyrus*<sup>506</sup>.

Les liens entre amour et jalousie sont également analysés par Marie Linage dans un chapitre intitulé "De la jalousie" dans ses *Questions d'Amour*. Conformément à l'habitude mondaine, la définition est d'abord interrogée avant l'examen de ses relations avec les autres passions :

Qu'est ce au vray que la jalousie ?

Comment il se peut faire, et d'où vient que l'amour veritable donne, et prend de la jalousie, et particulièrement quand une affaire est réglée entre honneste gens ?<sup>507</sup>

Pour Bussy-Rabutin, la jalousie fait partie de la passion amoureuse, puisqu'elle en est même une preuve. Dans ses *Questions d'Amour*, Bussy-Rabutin consacre plusieurs questions et réflexions à ce sujet :

Savoir ce qui témoigne le plus d'amour, de l'extrême jalousie, ou de l'extrême confiance?

Quoi, serez-vous toujours contente ?

Ne vous plaindrez-vous point de moi ?

Ah! votre flâme, Iris, n'est pas fort violente,

Car un grand amour nous tourmente,

Et souvent sans raison nous donne de l'effroi.

---

<sup>502</sup> Max. 336.

<sup>503</sup> Max. 324.

<sup>504</sup> Pour une étude approfondie de la jalousie dans *Le Grand Cyrus*, consulter l'article "jalousie" de Claude Bourqui dans l'encyclopédie critique "Le Monde du *Grand Cyrus*" sur le site [www.artamene.org](http://www.artamene.org).

<sup>505</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, vol. 3, p. 321. Voir, par exemple aussi, au vol. 6, p. 9 : "toute jalousie presupose amour".

<sup>506</sup> Voir, par exemple, la recherche d'une définition de la jalousie dans le vol. 3, p. 60-61 ; vol. 2, p. 331 ; vol. 4, p. 285 etc.

<sup>507</sup> Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661.

Enfin l'extrême confiance,  
Tient beaucoup de l'indifférence.

Sur le même sujet  
Je craindrois fort une Maîtresse,  
Dont la fausse délicatesse,  
Et le cœur trop rempli d'amour,  
Me tourmenteroient nuit & jour.  
C'est un grand bourreau de la vie,  
Que l'excès de la jalousie ;  
Mais je tiens qu'on seroit encor plus tourmenté  
De l'extrême tranquillité.<sup>508</sup>

Le registre enjoué de ces vers pose la nécessité de la jalousie comme preuve de l'amour. Dans ces *Questions d'amour*, la jalousie est longuement discutée et suscite un grand nombre de questions dont celle-ci :

Savoir comment il faut que les honnêtes gens soient jaloux, & quand il faut qu'ils rompent ?  
Savoir si c'est un grand mal à un amant que le mari de sa Maîtresse soit un peu jaloux ?  
Savoir s'il faut donner des jalousies ?

*Les Valantins* reprennent littéralement la question initiale déjà formulée par Bussy-Rabutin dans son recueil et analysent la jalousie comme preuve de l'amour. La réponse ne varie que de peu. Dans la *Seconde partie des Questions d'amour* :

Sçavoir qui témoigne plus d'amour de l'extrême jalousie ou de l'extrême confiance.  
Quoy serez-vous tousiours contente,  
Vous louïerez-vous tousiours de moy,  
Vostre flamme, Philis, n'est pas trop violente ;  
Car vn grand amour nous tourmente,  
Et souuent sans raison nous donne de l'effroy,  
Enfin l'extrême confiance  
Est promptement indifférence.<sup>509</sup>

Plus loin, la question du rapport entre amour et jalousie revient sous une autre forme :  
S'il faut estre jaloux pour bien aimer.  
Le trouue que c'est vne erreur

---

<sup>508</sup> Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes (1664)", p. 249-250. L'édition reproduit l'italique pour différencier la réponse de la question.

<sup>509</sup> *Les Valantins, Questions d'amour & autres pièces galantes*, p. 97-98.

De croire que la jalousie  
Proue la tendresse d'un coeur,  
Elle prouve plustost beaucoup de fantaisie.<sup>510</sup>

Ici, la jalousie s'oppose à toute forme d'expression de "bien aimer" ou de "tendresse". Ces questions interrogeant les rapports entre jalousie et amour témoignent donc de la conception antithétique de la jalousie qui règne dans la littérature galante.

Cette reprise quasi identique du texte de Bussy-Rabutin témoigne combien les textes mondains sont l'objet d'échanges, de reprises et de retravail continuels. Une question est discutée à plusieurs reprises, les réponses circulent de bouche à oreille, d'auteur à auteur, elles sont échangées, reprises telles quelles ou modifiées. Nombreux sont les participants à ces interrogations sur l'amour, parmi lesquels nous comptons aussi La Rochefoucauld, ce qui explique des reprises thématiques et lexicales de la part de notre moraliste.

Dans les *Questions d'Amour* de Jaulnay, la jalousie prouve essentiellement l'amour véritable :

Comment il se peut faire, & d'où vient que l'amour véritable donne & prend de la jalousie, particulièrement quand une affaire est réglée entre d'honneste gens. [...] car de dire, que s'il y avoit de véritables honnestes gens en amour, il n'y auroit point de jalousie, ce seroit faire le procez à toutes les amours du monde, qui ne sont iamais sans quelque jalousie.<sup>511</sup>

A un autre moment, l'auteur redouble sa thèse que la jalousie est une des preuves de l'amour :

Les preuves essentielles d'amour sont la confiance entière, les pleurs, & la jalousie, tout le reste se peut contrefaire.<sup>512</sup>

De son côté, la nouvelle d'Antoine Torche, *Le Demêlé de l'Esprit et du Coeur*, participe au débat autour de la jalousie et conclut qu'elle est une passion opposée à l'amour :

Amour ne peut souffrir la triste jalousie  
  
Cette importune frenesie  
Qui trouble le repos & la nuit & le jour  
Et loin de passer pour sa fille  
La cruelle n'est pas seulement de sa Cour

---

<sup>510</sup> *Op. cit.*, p. 118. Voir aussi les questions et réponses p. 53 et p. 59.

<sup>511</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 102-103.

<sup>512</sup> Voir *op. cit.*, ch. "Des preuves d'Amour", p. 48.



Ny de sa charmante famille  
Mais c'est la fièvre de l'amour.<sup>513</sup>

Dans la littérature galante, le débat demeure ouvert : la jalousie peut, d'une part, garantir la présence de l'amour. C'est une preuve d'amour facilement reconnaissable pour celui/celle qui l'éprouve autant que pour celui/celle qui la perçoit chez autrui. D'autre part, la jalousie est une passion possessive et donc contraire au jeu galant de l'amour. L'amant jaloux s'oppose aux valeurs de l'enjouement. Dans ce sens, elle peut également se voir condamnée.

Dans la somme d'amour qu'est la *Clélie*, la jalousie est analysée de façon plus subtile. Le héros Aronce, ami tendre de Clélie, est conscient de son sentiment jaloux, mais ne peut le surmonter :

Un sentiment jaloux, dont il ne pouvait être le maître.<sup>514</sup>

Le héros qui éprouve de la jalousie est pleinement conscient de son état d'âme. Plus loin, un épisode illustre le conflit que la jalousie crée dans son cœur<sup>515</sup>. Malgré le pouvoir de cette passion, le héros ne se laisse alors pas emporter par une réaction suscitée par la jalousie. Dans l'univers de « tendresse », l'amant parfait connaît la jalousie, reconnaît son caractère néfaste et peut la maîtriser. La jalousie semble donc être une passion qui peut faire partie de la perfection de l'amour, mais que le héros peut aussi tenir à l'écart.

Enfin, postérieurement aux *Maximes*, Mme de Lafayette, grande amie de La Rochefoucauld, reprend le thème de la jalousie et en illustre les tourments effroyables aussi bien dans *Zaïde* que dans *La Princesse de Clèves*.

Dans *Zaïde*, le sentiment de la jalousie fait prendre conscience à Consalve qu'il est amoureux de Zaïde<sup>516</sup>. Plus loin est illustrée la nature dévastatrice de la jalousie qui ruine l'amour entre Alphonse et Bélasire. Cette jalousie totalement infondée, puisqu'elle se rapporte à une relation passée, domine l'esprit et les passions d'Alphonse :

Je n'étais pas le maître de mes sentiments<sup>517</sup>  
Il ne dépendait pas de moi d'être raisonnable<sup>518</sup>

---

<sup>513</sup> Torche, Antoine. *Le Demêlé de l'Esprit et du Coeur*. Paris: G. Quinet, 1667, p. 17.

<sup>514</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 70.

<sup>515</sup> Voir aussi l'épisode de la lettre dans: Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 258.

<sup>516</sup> Lafayette, Mme de. "Zaïde (1670-71)", *Romans et nouvelles*, A. Niderst, Paris: Dunod, coll. Classiques Garnier, 1997, p. 49.

<sup>517</sup> *Op. cit.* p. 119.

<sup>518</sup> *Op. cit.* p. 120.

à tel point qu'il "perd la raison" (p. 125) et que Bélasire le quitte à jamais<sup>519</sup>.

Dans *La Princesse de Clèves*, l'héroïne ne prend conscience de son amour pour le duc de Nemours que par le sentiment de jalousie, sentiment qu'elle n'avait jamais éprouvé auparavant. Enfin, la jalousie de Monsieur de Clèves le mène à la mort.

Les romans de Mme de Lafayette représentent la jalousie toujours dans sa nature destructrice. Naissant avec l'amour, cette passion ne fait que détruire la relation amoureuse entre deux personnes. Alors que les questions d'amour et les œuvres de Madeleine de Scudéry étudient le rôle de la jalousie dans l'amour, Mme de Lafayette explore l'emprise néfaste de la jalousie autant sur les sentiments que sur la raison.

Dans ses *Maximes*, La Rochefoucauld semble faire écho à l'analyse dialectique de la jalousie pratiquée dans la littérature galante ainsi que dans les romans de Madeleine de Scudéry et de Mme de Lafayette. Lorsque La Rochefoucauld affirme :

Il y a une certaine sorte d'amour dont l'excès empêche la jalousie.<sup>520</sup>

notre moraliste travaille le thème commun et mondain de la jalousie, mais il en propose une définition qui situe l'amour au-delà de la jalousie. Dans cette vision, l'amour transcende autant la notion galante que tendre et doit être rapproché de la notion d'un amour épuré de toute passion, tel qu'il est décrit par La Rochefoucauld :

S'il ya un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes.<sup>521</sup>

L'originalité de La Rochefoucauld se montre encore une fois dans sa façon de se référer au corpus mondain, tout en le dépassant. Alors que la jalousie est condamnée en faveur d'une vision exaltante de l'amour, la notion de jalousie est aussi analysée en dehors de l'amour. Dans le recueil des *Maximes*, la première définition donnée de la jalousie dit :

La jalousie est en quelque manière juste et raisonnable, puisqu'elle ne tend qu'à conserver un bien qui nous appartient, ou que nous croyons nous appartenir ; au lieu que l'envie est une fureur qui ne peut souffrir le bien des autres.<sup>522</sup>

---

<sup>519</sup> Voir également au sujet de la jalousie suscitée par un sentiment amoureux passé: Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles* : "Si l'on peut avoir de la jalousie pour les choses passées ? R. On en a, non-seulement, parce que le passé nous fait appréhender l'avenir, mais parce qu'une personne qui aime bien, ne peut penser qu'avec un mortel déplaisir, que le cœur de la personne aimée aye iamais esté à d'autres qu'à nous." p. 101-102.

<sup>520</sup> Max. 336.

<sup>521</sup> Max. 69.

<sup>522</sup> Max. 28.

Cette définition porte sur un sens plus général de la jalousie et ne se limite pas uniquement à la passion amoureuse. Alors que les romans et les questions d'amour analysent cette passion principalement dans l'univers de l'amour, les *Maximes* répondent parfois aux interrogations mondaines sur les rapports entre amour et jalousie sans néanmoins s'y confiner. Le regard du moraliste traverse les frontières de l'univers de l'amour, se penche sur l'ensemble du cœur de l'être humain et focalise son attention sur les mobiles des passions. Dans le cas de cette maxime, la jalousie est analysée dans la perspective de l'amour-propre, accusé discrètement d'être un leurre, dans la deuxième proposition "ou que nous croyons nous appartenir", et ensuite elle est confrontée à l'envie. Pour analyser la jalousie, La Rochefoucauld multiplie les perspectives : il répond aux questions mondaines, tout comme il peut les dépasser et se référer à la dimension augustinienne. Les rapports entre amour et jalousie mènent à un portrait dialectique qui n'étaye pas une vision unique du cœur de l'homme. La complexité de l'intériorité est exprimée par la multiplication des représentations vouées aux passions<sup>523</sup>.

#### ***2.5.1.5. L'affectation et la coquetterie dans l'amour***

Il n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est, ni le feindre où il n'est pas.<sup>524</sup>

La question de l'authenticité du sentiment d'amour fait partie de la panoplie d'interrogations posée par les mondains. Comment reconnaître si l'amour que l'on reçoit est sincère ou non ? Cette question présuppose qu'il existe un amour authentique et vrai à distinguer d'un sentiment joué et faux. Déjà dans *L'Astrée*, ces deux conceptions opposées sont représentées par le couple d'amants antagonistes Céladon et Hylas et dans la scène des tables d'Amour faussées par Hylas. Dans les *Questions d'Amour* de Jaulnay, ces réflexions sont exposées dans le chapitre *Des preuves d'Amour* :

Comment peut-on demesler le vrai, d'avec le faux Amant ?

R. Vn faux Amant peut faire le personnage de soûmis, d'empressé, d'affligé, de jaloux, de complaisant, &c. Et rien ne seroit si difficile à connoistre s'il n'y avoit dans toutes les passions & sur

---

<sup>523</sup> Sur la multiplication des points de vue, lire *infra* ch. 3.1.2.

<sup>524</sup> Max. 70.

tout dans l'amour une espece de Magie, par laquelle il penetre iusques dans le fond des cœurs pour y trouver les iustes differences.<sup>525</sup>

Comme le fait La Rochefoucauld dans la max. 70 citée plus haut, Jaulnay reconnaît que l'amour a un pouvoir qui peut déchirer le voile des apparences. L'amour ne peut ainsi être soumis aux illusions créées par le déguisement, puisqu'il possède une "espece de Magie" par lequel il se communique au plus profond de l'être humain. C'est un langage qui passe par le cœur sans recourir ni aux apparences, ni à la réflexion. La Rochefoucauld, tout comme Jaulnay, perçoit que l'amour favorise une "communication des passions" qui touche à la dimension émotionnelle de l'être humain. Mme de Lafayette explore ce type de langage de signes non-contrôlés suscités par l'amour et qui révèlent au duc de Nemours la passion amoureuse de la princesse de Clèves avant qu'elle ne se déclare ouvertement à lui. L'amour a donc ce pouvoir de "Vérité" qui lui permet de s'exprimer au-delà de tout déguisement<sup>526</sup>. Dans l'univers de l'amour, la recherche de son expression authentique est primordiale. De là vient que l'affectation est largement dénoncée. Dans *Le Grand Cyrus*, sur les vingt occurrences du terme "affectation", toutes sont formulées dans une forme négative, comme "nulle affectation" ou "sans affectation"<sup>527</sup>. Il est donc indispensable d'éviter absolument cette forme d'expression qui s'oppose non seulement à la conception du vrai amour, mais aussi à l'idéal du naturel.

Néanmoins, la culture mondaine du XVII<sup>e</sup> siècle est aussi marquée par l'enjouement dans l'amour. Ce type d'affectation culmine dans un type de personnage bien défini et qui s'oppose au vrai amant. Ce sont les coquettes. Dans la typologie des femmes esquissée dans *Le Grand Cyrus*, le premier type de femme relevé est celui des coquettes :

Premierement toutes les Femmes que je connois, excepté vous, sont de trois ou quatre espèces : les uns sont coquettes; les autres sont sages, mais stupides ; quelques-unes ont de la vertu et de l'esprit.<sup>528</sup>

Plus détaillée, la *Clélie* en brosse un portrait satirique qui souligne justement le ridicule de l'affectation pratiquée par les coquettes :

En effet je ne trouve rien qui ôte tant à la beauté que l'affectation et que le trop grand soin de vouloir paraître belle. Car enfin [...] y a-t-il rien de plus vilain que de voir une femme qui a naturellement les yeux grands et assez ouverts, qui les ferme toujours à demi, afin de les avoir plus doux ? [...] y a-t-il rien de plus insupportable que de voir de ces femmes qui se lèvent vingt fois de leur place, sans

---

<sup>525</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 48-49.

<sup>526</sup> Rappelons la présence de "L'Amour de la Vérité" dans le frontispice. Consulter, au sujet du pouvoir de l'amour, notre article Chariatte, Isabelle. "Du vrai amant au vrai honnête homme: images de l'amour dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et les *Maximes* et *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Etudes de Lettres*, (1999): p. 87-98.

<sup>527</sup> Pour ces recherches lexicales, voir le site [www.Artamène.org](http://www.Artamène.org), lancé par Claude Bourqui.

<sup>528</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*. Paris: A. Courbé, 1656, v. 5, p. 574.

avoir rien à faire qu'à aller regarder dans un miroir, si elles n'ont rien oublié de toutes les grimaces qu'elles ont accoutumé de faire ? et qui ont tellement de fantaisie à se voir, que non seulement elles se regardent avec empressement, dans tous les miroirs qu'elles trouvent, mais encore dans toutes les rivières, et dans toutes les fontaines auprès de qui elles se promènent, et même dans les yeux de ceux à qui elles parlent ? [...] ces femmes qui passent toute leur vie à composer toutes leurs actions pour plaire, déplaisent horriblement à tous les honnêtes gens.<sup>529</sup>

Dans les *Questions d'Amour*, Jaulnay voue un chapitre entier à la coquetterie et à la galanterie en amour et s'interroge :

S'il y a de la différence de la coquetterie d'une femme qui auroit une affaire, à celle qui n'en auroit point ?

Sa réponse affirme :

Toutes les femmes ont un peu de coquetterie, mais celle qui a une affaire, ajoute l'infidélité à la foiblesse naturelle de son sexe.<sup>530</sup>

Dans la même optique, La Rochefoucauld considère :

La coquetterie est le fond de l'humeur des femmes. Mais toutes ne la mettent pas en pratique, parce que la coquetterie de quelques-unes est retenue par la crainte ou par la raison.<sup>531</sup>

et aussi :

Les femmes ne connaissent pas toute leur coquetterie.<sup>532</sup>

Sans s'attarder sur la question de la représentation de la femme dans les *Maximes* de La Rochefoucauld, il en ressort que, à l'image des œuvres mondaines, les coquettes, peu importe leur nombre parmi les femmes, sont toujours dénoncées<sup>533</sup>.

Le début des *Valantins* met en garde contre les coquettes et leurs faux propos :

Vous avez bonne intention,

Et vous faites profession,

De n'écouter point de fleurettes,

Vous des-approuvez les Coquettes,

Cependant, Elize, vous l'estes.<sup>534</sup>

---

<sup>529</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 149-150.

<sup>530</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 97-98.

<sup>531</sup> Max. 241.

<sup>532</sup> Max. 332.

<sup>533</sup> Voir, par ailleurs, la critique amère de La Rochefoucauld concernant les coquettes dans la Réflexion XV. "Des coquettes et des vieillards".

La Rochefoucauld ne reprend-il pas le même sujet en d'autres termes, lorsqu'il dit :  
C'est une espèce de coquetterie de faire remarquer qu'on n'en fait jamais.<sup>535</sup> ?

Cette critique des coquettes et de la coquetterie s'explique lorsque l'on tient compte du fait que la coquetterie est conçue comme antithèse du vrai amour. Dans l'idéal mondain, l'affectation et la frivolité des coquettes sont contraires à l'idéal du naturel et de l'amitié « tendre ». Le type de la coquette apparaît ainsi comme personnage antithétique à celui qui éprouve l'amour vrai<sup>536</sup>. Cette opposition est du moins un des points discutés dans les cercles mondains.

Marie Linage s'interroge :

Si la coquetterie et la galanterie sont directement opposées à l'amour.<sup>537</sup>

Charles Jaulnay pose la même question à savoir :

Si la coquetterie et la galanterie sont directement opposées à l'amour,

sur quoi il répond :

La galanterie ne devoit point estre soufferte dans une honneste Maïtresse, mais le torrent du monde l'emporte sur la raison: Il n'en est pas ainsi de la coquetterie, on ne la doit iamais souffrir, elle est toujours le poison du veritable Amour.<sup>538</sup>

Bien que de façon enjouée, la réponse de Bussy-Rabutin suggère que seule l'attitude "innocente" de la femme peut susciter de l'amour :

Savoir si l'on peut aimer long-tems une Maïtresse coquette ?

Je veux au coeur de ma Maïtresse,

La dernière délicatesse :

Je suis sur ce sujet de l'avis de Cesar ;

Et ce n'est pas assez, Iris, à mon égard,

Qu'elle soit au fonds innocente,

Je veux que du soupçon,

Elle soit même exempte.<sup>539</sup>

De façon évocatrice, certaines maximes de La Rochefoucauld font écho à cette conception mondaine de la coquetterie comme forme antinomique de l'amour. Lorsque le moraliste constate :

---

<sup>534</sup> *Les Valantins, Questions d'amour & autres pièces galantes*, p. 3.

<sup>535</sup> Max. 107.

<sup>536</sup> Notons que le pendant masculin de la coquette est le bel esprit, mais que ce type est bien moins analysé que celui de la coquette. De même La Rochefoucauld ne l'intègre pas dans sa typologie des caractères, mais dans la distinction qu'il fait entre les différentes sortes d'esprit sans néanmoins relever le côté affecté et ridicule du bel esprit. Voir Réflexion "De la différence des esprits" : "Un bel esprit pense toujours noblement ;[...]", p. 218 dans éd. Truchet, 1999.

<sup>537</sup> Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661, 2<sup>e</sup> partie, ch. 4.

<sup>538</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 98-99.

<sup>539</sup> Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes (1664)", p. 284.

Le plus grand miracle de l'amour, c'est de guérir de la coquetterie.<sup>540</sup>

ou que :

L'envie est détruite par la véritable amitié, et la coquetterie par le véritable amour.<sup>541</sup>

ou même que :

Ce qui se trouve le moins dans la galanterie, c'est de l'amour,<sup>542</sup>

il défend donc, lui aussi, la notion d'un amour vrai, loin de tout signe de coquetterie. La reprise de l'opposition entre coquetterie et amour vrai/véritable est pertinente. En outre, ces maximes évoquent le pouvoir de l'amour qui se manifeste activement. L'amour qui guérit (max. 349) renverse la conception traditionnelle de l'amour-maladie que l'être humain ne peut que subir. Ici, cette notion est modifiée. La coquetterie est implicitement conçue comme maladie, alors que l'amour possède le pouvoir d'en guérir. Il en va de même pour la maxime 376. Le pouvoir de l'amour est capable de "détruire" la coquetterie. L'utilisation de verbes actifs montrent bien que l'amour ne peut être uniquement conçu comme une passion véhémence que l'être humain doit souffrir. Au contraire, ces maximes mettent en lumière le pouvoir de l'amour qui est capable de démolir les fausses subtilités de la coquetterie.

Lorsque La Rochefoucauld travaille la notion de la coquetterie, souvent ses analyses évoquent de près la littérature galante. Il projette le même regard dialectique sur la coquetterie qui, d'une part, la condamne et, d'autre part, l'oppose au vrai amour. Les *Maximes* analysent l'amour certes comme une passion capitale, mais n'en font pas la passion principale de leur anthropologie. La critique de la coquetterie s'inscrit dans l'entreprise moraliste qui veut faire tomber tous les faux masques. Alors que Madeleine de Scudéry dénonce l'affectation de la beauté qu'elle attribue aux coquettes, La Rochefoucauld ne situe pas sa critique dans une typologie des caractères. L'affectation est démasquée dans sa totalité, chacun peut être concerné par elle et ceci dans tous les domaines. Pour le moraliste, de façon plus générale, la critique de la coquetterie aboutit à la critique de toute forme d'affectation. Généralisant le phénomène, La Rochefoucauld constate :

On n'est jamais si ridicule par les qualités que l'on a que par celles que l'on affecte d'avoir.<sup>543</sup>

et :

Nous gagnerions plus de nous laisser voir tels que nous sommes, que d'essayer de paraître ce que nous ne sommes pas.<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Max. 349.

<sup>541</sup> Max. 376.

<sup>542</sup> Max. 402.

<sup>543</sup> Max. 134.

<sup>544</sup> Max. 457.

L'auteur déplace l'accent de la critique du faux paraître de la coquetterie en direction d'une recherche de l'intégrité morale et esthétique qui se manifeste donc jusque dans le paraître. Cette recherche s'inscrit dans l'idéal du naturel que l'honnête homme manifeste et par lequel il se distingue<sup>545</sup>.

#### **2.5.1.6. L'amour et le mérite**

Assemblage de plusieurs vertus, ou bonnes qualitez en quelque personne, qui lui attire de l'estime, & de la consideration.<sup>546</sup>

Cette définition du mérite proposé par Furetière dans *Le Dictionnaire universel* correspond exactement à la conception qu'en donne La Rochefoucauld : grandeur morale de l'homme qui s'exprime autant dans l'être – par les qualités et les vertus – que dans le paraître – par l'estime et la considération des autres. Pour en préciser le sens, Furetière cite d'ailleurs, parmi d'autres penseurs de l'époque, notre auteur en exemple et illustre la définition du mérite par la maxime suivante :

Nous jugeons d'ordinaire du mérite des autres par la manière dont ils vivent avec nous.

Entièrement construit sur la qualité morale, le mérite n'est pas soumis aux lois de la fortune et définit un être humain (homme ou femme) doté d'une valeur morale exceptionnelle. Dans les *Maximes*, de nombreuses maximes sont consacrées à cette qualité. Le mérite est analysé dans son essence comme dans sa manifestation :

Il y a du mérite sans élévation, mais il n'y a point d'élévation sans quelque mérite.<sup>547</sup>

On ne doit point juger du mérite d'un homme par ses grandes qualités, mais par l'usage qu'il en sait faire.<sup>548</sup>

Cette grandeur intérieure qui se manifeste jusque dans le paraître définit l'intégrité de l'être humain et caractérise l'honnête homme. Tout comme le fait Furetière dans la définition du mérite,

---

<sup>545</sup> Pour d'autres considérations sur l'idée du naturel dans La Rochefoucauld, voir, entre autres, sa perspective dans la Réfl. III, *De l'air et des manières* et dans la Réfl. XIII, *Du faux*. Le désir d'intégrité se fonde sur la sincérité, mais sur une sincérité qui s'associe au naturel afin de ne pas heurter les autres, comme le fait, p. ex. Alceste, dans *Le Misanthrope* de Molière. Il s'agit donc de trouver une manifestation subtile de la sincérité qui tient compte de l'autre. La notion de *sprezzatura* reçoit un accent de sincérité. Sur la question, voir aussi les travaux de Faudemay, Alain. *La distinction à l'âge classique*. Paris : Champion, 1992 et *Le clair et l'obscur à l'âge classique*, Genève, Slatkine, 2001.

<sup>546</sup> Furetière, *Dictionnaire universel*, t. 2. Une autre définition du mérite est celle qui est liée à la bonté morale des actions des hommes. Ce sens théologique du mérite n'entre pas en jeu dans les *Maximes* qui emploient le terme dans son acception générale mentionnée *supra*.

<sup>547</sup> Max. 400.

<sup>548</sup> Max. 437.



ailleurs dans les *Maximes*, il s'avère que le mérite est précisément une des qualités qui distingue l'honnête homme :

Notre mérite nous attire l'estime des honnêtes gens, et notre étoile celle du public.<sup>549</sup>

Le mérite est ainsi décrit comme une qualité que, semble-t-il, seuls les honnêtes gens reconnaissent, alors que le public y est aveugle. Ce que la fortune fait briller – insinué par le terme “étoile” – est facilement, mais aussi souvent faussement, attribué au mérite, alors qu'il n'en est pas forcément ainsi. Avant d'acquérir la capacité de le reconnaître chez autrui, il faut d'abord avoir soi-même atteint la qualité morale du mérite, en d'autres termes être une honnête homme. Ce trait exceptionnel, réservé aux *Happy Few*, à un nombre restreint de personnes subtiles et élevées, devient enfin un signe de reconnaissance entre les honnêtes gens<sup>550</sup>.

Bien que pour illustrer le mérite Furetière ne se réfère qu'à des penseurs contemporains, sa conception se trouve aussi ancrée dans les romans de Madeleine de Scudéry. Alors que pour La Rochefoucauld cette qualité désigne l'honnête homme, dans les romans scudériens le mérite apparaît comme une des qualités types du héros. Artamène ainsi que de nombreux autres personnages<sup>551</sup> sont dotés d' “un rare mérite”<sup>552</sup>. Lorsque le portrait de Théandre est retracé dans la *Clélie*, une des premières qualités relevées de façon redondante est justement le mérite :

Un homme de qualité de Syracuse, qui est fort des Amis de la Princesse, & qui merite en effet d'en estre, car il a un merite qui n'est pas ordinaire.<sup>553</sup>

Dans la description de la jeunesse d'Amalthée, son mérite charme<sup>554</sup>. En général, la grandeur autant des hommes que des femmes s'exprime par le biais du mérite.

Dans *Le Grand Cyrus*, la nature rare du mérite est, par ailleurs, constamment soulignée, ce qui traduit la difficulté de posséder et d'exprimer cette qualité<sup>555</sup>. Le héros Artamène est évidemment doté d'un mérite exceptionnel, à tel point que tout le monde le chérit pour cela :

---

<sup>549</sup> Max. 165.

<sup>550</sup> Sur la conception du mérite chez La Rochefoucauld, voir aussi : Galland-Szymkowiak, Mildred. „Le mérite chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté”, *RHLF*, n°5, 2002, p. 799-811.

<sup>551</sup> Dans *Le Grand Cyrus*, par exemple la Princesse Mandane (vol. 2, p. 346), Philoxipe (vol. 2, p.616), Thimocrate (vol. 3, p. 76), etc.

<sup>552</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, vol. 2, p. 715 et 722.

<sup>553</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. IX, p. 345. Alain Niderst avait identifié La Rochefoucauld à Théandre (voir Niderst, Alain. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*. Paris: PUF, 1976, p. 297), alors que Jean Mesnard identifie Théandre à un épicurien, Alexandre d'Elbène (voir Mesnard, Jean. “Pour une clef de *Clélie*”, actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991). Jacqueline Plantié, par contre, reconnaît La Rochefoucauld derrière le personnage de Cléandre au t. VIII, p.1249-1255 (voir Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France*. Paris: Champion, 1994).

<sup>554</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. IX, p. 476.

<sup>555</sup> Voir p. ex. dans Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, vol. 1, p. 491 ; vol. 2, p. 276, p. 550, p. 715, p. 722 ; vol. 3, p. 518 etc.

Martesie [...] auoit vne ioye extrême de voir que le rare merite d'Artamene estoit si vniuersellement connu : & de voir qu'il n'estoit pas comme ces Fauoris que tout le monde quitte, quand la Fortune les abandonne.<sup>556</sup>

Nous retrouvons ici le même type de distinction que formule La Rochefoucauld dans la max. 165 (“Notre mérite nous attire l’estime des honnêtes gens, et notre étoile celle du public.”), notamment la distinction entre le mérite d’une grande personnalité et les apparences de mérite que la fortune peut parfois mettre en scène. Pour les deux auteurs, seul le vrai mérite est valorisé et témoigne de l’élévation et de la grandeur morale. L’honnête homme ainsi que le héros scudérien sont tous deux caractérisés par une intériorité élevée qui se reconnaît entre honnêtes gens.

Dans la littérature galante, la qualité du mérite prend sa place dans l’univers de l’amitié et de l’amour. Dans la *Clélie*, le mérite du héros Aronce suscite, par exemple, chez Adherbal un sentiment d’amitié :

Quand je n’aurais jamais aimé Clélie, je n’aurais pas laissé d’aimer infiniment Aronce, de qui le grand mérite ne peut être connu sans faire naître l’amitié dans le cœur de ceux qui le connaissent.<sup>557</sup>

Jaulnay, de son côté, s’interroge sur la qualité nécessaire à rendre l’amour doux :  
S’il est plus doux d’estre aimé par inclination, que par estime, ou par reconnoissance.

R. Si l’on admet ces trois sortes d’Amour, il est certain qu’il est plus doux de devoir son bonheur à son mérite, qu’à ses services, ou à la pente naturelle qu’on aura eüe à nous aimer.<sup>558</sup>

En reprenant ces trois attitudes menant à l’amitié « tendre », telles que Madeleine de Scudéry les esquisse dans la Carte de Tendre<sup>559</sup>, Jaulnay résume ici le parcours vers Tendre sur Estime en une seule qualité, le mérite.

De façon plus explicite, les “Maximes d’Amour” dans la *Clélie* affirment que le mérite de l’homme incite l’amour de la femme :

Il est sans doute plus avantageux que la dame qu’on aime croie que celui qu’elle aime peut être aimé, mais il faut qu’elle ait cette pensée par le grand mérite de celui qui la sert, et non pas par les soins qu’il apporte à le lui faire croire.<sup>560</sup>

---

<sup>556</sup> *Op. cit.*, II partie, livre 3<sup>e</sup> (vol. 2), p. 715.

<sup>557</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 65.

<sup>558</sup> Jaulnay, Charles. *Questions d’amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*, p. 3-4.

<sup>559</sup> Le parcours dans la *Clélie* passe par un grand esprit, des jolis vers, des billets galants, suivis de billets doux, la sincérité, un grand cœur, la probité, la générosité, l’exactitude, le respect et la bonté. Voir la Carte de Tendre dans Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. Paris: Champion, 2001, p. 179.

<sup>560</sup> “Maximes opposées à celles de Térème”, max. 8. Citées dans le volume *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. par J. Lafond, 1992, p. 37-38.

Nous pouvons alors constater qu'autant la littérature galante que les *Maximes* de La Rochefoucauld considèrent le mérite comme une qualité qui garantit la grandeur morale. Alors que les romans soulignent principalement le caractère exceptionnel du mérite, les *Maximes* se consacrent à une analyse aiguë du manque de discernement des hommes quand il s'agit de faire la distinction entre le vrai et le faux mérite. L'être humain est le plus souvent représenté comme un être soumis à l'impétuosité des passions et de l'amour-propre qui l'empêchent de juger de la vérité des choses. Prisonnier de la confusion entre être et paraître, l'homme pense reconnaître le mérite, alors qu'il se prend à un leurre<sup>561</sup> :

L'art de savoir bien mettre en œuvre de médiocres qualités dérobe l'estime et donne souvent plus de réputation que le véritable mérite.<sup>562</sup>

Caractérisant autant l'honnête homme de La Rochefoucauld que l'ami tendre de Madeleine de Scudéry, le "véritable mérite" demeure une qualité rare que le moraliste considère en général comme difficilement perceptible. Tout en relevant la fréquente manifestation du faux mérite<sup>563</sup>, le moraliste reconnaît néanmoins la présence d'un "véritable mérite" dans l'homme. Cette qualité qui distingue l'ami tendre dans la littérature galante qualifie également l'honnête homme de notre auteur. S'éloignant de l'idéal de l'ami et de l'univers de tendresse, La Rochefoucauld s'appuie toutefois sur le mérite qui relève de qualités semblables à celles de l'univers de Tendre. Ainsi, éloigné de la constitution de l'idéologie de tendresse, le moraliste évoque en sourdine le mérite, qualité décisive de cet univers, tout en soulignant son caractère "véritable".

### ***2.5.1.7. L'amour et la folie***

Un des grands *topoi* de la littérature qui interroge les passions liées à l'amour est la relation entre amour et folie. Au Moyen Age, le thème est souvent exploité et témoigne de la véhémence de la passion amoureuse qui peut entraîner l'amoureux dans la démence, comme par exemple dans les romans de Chrétien de Troyes, en particulier, dans *Yvain ou le chevalier au Lyon*. Dans la

---

<sup>561</sup> A propos de la difficulté de discerner le vrai mérite, consulter également Méré, Chevalier de. *Œuvres (1700)*. I-III. Paris: F. Roches, 1930 : "La plupart du monde juge si mal du vrai mérite, qu'on louë à toute heure des gens, de ce qui les rend insupportables." vol. 3, p. 97, "Discours II. Suite de la vraie honnêteté".

<sup>562</sup> Max. 162.

<sup>563</sup> Sur les 27 maximes qui traitent du mérite, la plupart mettent en scène la fausse conception du mérite : max. 50, 54, 88, 92, 95, 143, 144, 153, 155, 156, 162, 165, 166, 239, 273, 279, 291, 308, 379, 399, 400, 401, 403, 419, 437, 455, 474.

Renaissance italienne, *L'Orlando furioso* d'Arioste constitue le chef-d'œuvre du thème de la folie amoureuse. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le thème réapparaît dans la perspective augustinienne de l'amour comme passion dévastatrice. Racine développe le thème, par exemple, dans *Phèdre* et dans *Andromaque*. Dans les romans scudériens et dans leur idéologie de l'amour, cependant, la folie ne trouve pas sa place. Le *Grand Cyrus* ne travaille pas explicitement les liens entre amour et folie. Tout au plus, lorsque la folie est mentionnée, elle est considérée comme opposée à la sagesse<sup>564</sup>, et donc comme faiblesse, comme défaillance. Les questions d'amour de leur côté s'intéressent néanmoins au phénomène de la folie en amour. Dans ses *Questions d'Amour*, Bussy-Rabutin s'interroge :

Savoir s'il est vrai que l'amour rend les gens fous ?

Vous qui prônez incessamment,  
Qu'on est fou quand on est amant,  
Apprenez, en une parole,  
Ce que l'amour est en effet;  
Il est fou dans une âme folle,  
Et sage dans un cœur bien fait.<sup>565</sup>

Les *Valantins*, qu'on attribue à Bussy-Rabutin, modifient légèrement la question, reprennent la réponse et la complètent en affirmant un point de vue identique :

Sçauoir s'il est vray, comme dit la pluspart du monde, que l'amour fasse les gens fous.  
Vous qui prosnez incessamment  
Qu'on est fol, quand on est Amant,  
Apprenez en vne parole  
Ce que l'amour est en effait,  
Il est fol dans vne ame folle  
Et sain dans vn coeur bien fait.  
Sur le mesme sujet.  
Je suis contre le sentiment  
Qu'on est fol, quand on est Amant  
On peut fort bien alors qu'on ayme  
Auoir encore de la raison :  
Mais alors qu'en tous lieux & en toute saison  
La prudence est extrême, l'amour n'est pas de mesme.<sup>566</sup>

---

<sup>564</sup> Nos recherches sur le site [www.artamène.ch](http://www.artamène.ch) aboutissent au résultat suivant : limitées à seulement 65 occurrences du terme "folie", cette passion est toujours dévalorisée.

<sup>565</sup> Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes (1664)", p. 241.

La littérature mondaine valorise la dimension “ludique” de l’amour qui s’exprime dans la galanterie et ne peut donc adhérer à la conception tragique de l’amour qui rend fou. Cette vision de l’amour-folie se prête, au contraire, à un sujet de raillerie.

Comme pour les autres *topoi* de la littérature amoureuse, La Rochefoucauld évoque aussi la question de la folie dans l’amour, mais la déplace dans la perspective de l’honnêteté. Une seule maxime rapproche la notion de folie et d’amour, alors que les autres maximes évoquant la folie reflètent l’entreprise moraliste. L’auteur ne s’arrête pas sur les concepts, mais les redéfinit continuellement. Et c’est ainsi que, dans les *Maximes*, le terme « folie » peut acquérir parfois un sens valorisant (max. 209, 210), parfois un sens dévalorisant considérant la folie comme une passion véhémente (max. 207, 300, 318). Mais, revenons-en à la maxime qui rapproche l’amour de la folie :

Un honnête homme peut être amoureux comme un fou, mais non pas comme un sot.<sup>567</sup>

Dans cette maxime soulevant le thème de la folie et de l’amour, La Rochefoucauld renverse, encore une fois, un *topos* mondain. Alors que la conception mondaine de l’amour souligne que la folie n’y a pas sa place, La Rochefoucauld accepte le terme “fou” et, de surplus, le transfère dans l’univers de l’honnêteté. La comparaison entre l’honnête homme et le fou lui permet de réorienter la thématique dans une nouvelle perspective. Le fou s’oppose, à présent, au sot qui est ridicule par un comportement qui transgresse la norme. Cette opposition sémantique confère une nouvelle connotation à la conception de l’homme fou d’amour et justifie son comportement hors du commun qui s’intègre, toutefois, toujours dans les normes de la bienséance. Cette nouvelle définition de l’amoureux-fou éloigne également tout rapprochement éventuel avec la tradition courtoise et médiévale de l’amour-folie comme maladie. Dans les *Maximes* de La Rochefoucauld, la folie est, en général, plutôt définie comme une note d’originalité accordée à l’être humain, un espace d’audace dans lequel l’homme exprime son élan individuel et sa “fantaisie”<sup>568</sup> qui ne se heurte jamais aux bienséances.

Qui vit sans folie n’est pas si sage qu’il croit.<sup>569</sup>

---

<sup>566</sup> *Les Valantins, Questions d’amour & autres pièces galantes*, p. 86.

<sup>567</sup> Max. 353.

<sup>568</sup> Voir note 1 p. 53 dans l’édition Truchet des *Maximes*.

<sup>569</sup> Max. 209. Ici, La Rochefoucauld reprend également l’opposition sagesse vs. folie que le roman scudérien met en place (voir *supra*), mais réoriente cette opposition vers un rapprochement sémantique de la folie et de la sagesse dans la tradition moraliste. Voir aussi max. 231. La réversibilité du couple sagesse-folie remonte à l’Antiquité et à la Bible et sera ensuite exploitée par les humanistes, puis par les moralistes. Voir à ce sujet Kruse, Margot. “Sagesse et folie dans l’œuvre des moralistes”, *Beiträge zur französischen Moralistik*, J. Küpper, Berlin - New York: Walter de Gruyter, 2003, p. 28-42 .

Le procédé de La Rochefoucauld consiste, comme nous l'avons vu à maintes reprises, à faire allusion à un thème mondain, en le reprenant afin de le retravailler dans le contexte de l'individualité humaine qui transgresse les frontières du pays de l'idéologie amoureuse. Sous sa plume, la folie en amour perd son sens péjoratif et acquiert, au contraire, une valeur positive. La notion de la folie attribuée à l'être humain a une dimension enjouée et individuelle, conçue comme enrichissement et non comme avilissement.

### **2.5.2. Les "qualités tendres" dans les *Maximes* de La Rochefoucauld et dans le roman scudérien**

Dans son analyse des passions, La Rochefoucauld fait constamment écho aux questions posées dans les œuvres mondaines sans néanmoins s'y attacher entièrement. Son regard sur le cœur humain se réfère à des notions et à des valeurs bien connues par les lecteurs de l'époque. Sa démarche consiste à les reprendre, à les renverser ou à les réorienter afin d'intégrer ces valeurs dans sa conception de l'honnêteté. Ainsi, un certain nombre de qualités considérées comme "vraies" ou "véritables" dans les *Maximes* évoquent toutes les valeurs de l'idéologie de Tendresse<sup>570</sup>. La peinture de l'honnêteté brossée par l'auteur remplace la notion canonique de vertu par la qualification de "vrai" ou de "véritable". Ce transfert témoigne de l'authenticité recherchée dans les qualités de l'honnête homme. La Rochefoucauld dépasse toute vision fixiste dans le but d'interroger la nature humaine sur ses qualités constitutives. Quelle place le moraliste attribue-t-il, dans sa vision de l'honnêteté, aux notions tendres, comme la douceur, la délicatesse et la bonté ?

#### **2.5.2.1. La douceur**

Sans douceur, les assemblées des hommes ne seraient que des troupes d'ennemis ou des cercles d'admirateurs réciproques.<sup>571</sup>

Chez Guez de Balzac la douceur est déjà considérée comme une des qualités clés qui définit la société mondaine et qui s'y est installée grâce à l'apport civilisateur des femmes<sup>572</sup>. Elle

---

<sup>570</sup> Voir conclusion du ch. 2.4.2.

<sup>571</sup> *Œuvres de Monsieur de Balzac*. Paris : L. Billaine, 1665, t. i, p. 121.

remonterait à l'idéal de vie défini pour la femme, tel que saint François de Sales le décrit dans *l'Introduction à la vie dévote*. Effectivement, au XVII<sup>e</sup> siècle, les ouvrages portant dans leur titre le terme "douceur" sont, avant tout, voués à saint François de Sales. Il s'agit, par exemple, de l'ouvrage *Les caractères ou les peintures de la vie et de la douceur du bien-heureux François de Sales*, par le Sr. Nicolas de Hauteville (1661) ou du *Règlement de l'assemblée de S. Sulpice, à Paris, pour ramener les hérétiques par la douceur, et assister les convertis* (1685). Ceci permet d'avancer l'hypothèse que la douceur développée dans une perspective salésienne se trouve laïcisée dans l'univers de Tendre et intégrée comme composante essentielle dans l'espace social mondain ; la douceur contribue au code de comportement de l'honnêteté. Elle se manifeste dans la conversation<sup>573</sup> ancrée dans l'idéal rhétorique français de la clarté qui recherche un langage étranger à tout pédantisme et opposé à la rhétorique de la pointe espagnole.

Dans la littérature mondaine, la douceur découle aussi de l'amour. Liée aux yeux de la bien-aimée, à la conversation et à l'amour, cette qualité est d'abord féminine ou inspirée par les femmes. Les romans de Madeleine de Scudéry sont à la recherche de cette douceur qui exprime l'harmonie individuelle et sociale<sup>574</sup> :

Ils trouvoient dans leurs conversations toute la douceur que l'amour et l'amitié peuvent donner.<sup>575</sup>

Dans les romans scudériens, la douceur, bien qu'associée d'abord à la femme, est aussi une qualité qui appartient aux hommes. L'univers de Tendre s'annexe le cœur mâle. Ainsi la douceur caractérise-t-elle, par exemple, la majesté du héros Cyrus :

Il parut en ses actions, toute la douceur d'un Prince clement, et pourtant toute la majesté d'un Vainqueur.<sup>576</sup>

La définition de la douceur dans le roman scudérien relève d'une qualité éloignée de toute fadeur ou faiblesse. Son évocation n'a rien de doucereux. Au contraire, dans le cas de Cyrus, la douceur est même associée à la force. Le héros scudérien se distancie clairement du héros cornélien. Les exigences scudériennes font appel à un être qui incarne autant les qualités traditionnellement viriles, comme la gloire ou le courage, que les qualités civilisatrices, incitées par

---

<sup>572</sup> Sur la place de la douceur dans l'espace social liée à la présence des femmes, voir Fumaroli, Marc. "L'empire des femmes, ou l'esprit de joie", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 321-340; Maître, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 1999 ; Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion, 1993.

<sup>573</sup> M. Fumaroli décrit la douceur dans la conversation en ces termes : "le don de la conversation crée autour de qui en est doué cette harmonie bienveillante, cet acquiescement et cette douceur qui restaurent quelque chose du bonheur originel des hommes lorsqu'ils se découvrirent pour la première fois les uns aux autres leur humanité." Fumaroli, Marc. "Préface", *L'art de la conversation*, J. Hellegouarc'h, Paris: Classiques Garnier, 1998, p. I-XXIX , p. VIII.

<sup>574</sup> Dans *Le Grand Cyrus* figurent 251 occurrences du terme "douceur". Pour les références exactes, voir le site [www.artamène.org](http://www.artamène.org).

<sup>575</sup> Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, vol. 7, p. 53.

<sup>576</sup> *Op. cit.*, vol. 3, p. 707.

la présence des femmes, et qui sont la conversation, l'amitié et plus généralement la qualité de douceur qui s'exprime dans l'espace social. La présence de la douceur dans l'être humain, spécialement dans l'homme, le rend plus complet, puisqu'il transcende ainsi sa nature purement virile et la complète par les qualités féminines liées à la socialisation de l'espace civil<sup>577</sup>. L'homme exprime une sensibilité subtile dans l'espace social qui le distingue en tant que héros. En termes modernes, l'on dirait que le héros se définit de plus en plus comme un être social.

La Rochefoucauld se penche lui aussi sur la question de la douceur. Le regard analytique du moraliste dit l'observation suivante :

Il n'y a que les personnes qui ont de la fermeté qui puissent avoir une véritable douceur ; celles qui paraissent douces n'ont d'ordinaire que de la faiblesse, qui se convertit aisément en aigreur.<sup>578</sup>

Suivant le même procédé que nous avons déjà relevé précédemment, La Rochefoucauld reprend une notion fondatrice de l'espace mondain. L'association de la douceur à la fermeté rappelle les qualités du héros scudérien. Transposée ici dans une analyse relevant d'un réalisme psychologique, la douceur définit dans les *Maximes* une intériorité composée non d'opposés - fermeté *versus* douceur - mais de pôles complémentaires. L'être humain ne peut être doux que s'il est ferme, en d'autres termes, la douceur est un choix d'expression, et non une évasion dans l'incapacité d'agir ou de réagir. La grandeur de l'être humain, telle que la décrit La Rochefoucauld, repose sur une conception globale qui associe et intègre les qualités traditionnellement masculines aux qualités traditionnellement féminines. Chez La Rochefoucauld, la notion de douceur récupérée de l'univers Tendre est intégrée dans une vision de l'être humain qui culmine dans l'honnête homme.

### ***2.5.2.2. La délicatesse***

Dans l'univers scudérien, la délicatesse est une valeur fondamentale. Qualité intellectuelle, morale et esthétique, la délicatesse permet à l'honnête homme d'accéder à la vérité et de

---

<sup>577</sup> Voir à ce propos, également les réflexions de M. Fumaroli qui considère qu'afin d'exceller et d'être parfaitement honnête homme, il faut intégrer les qualités mâles et féminines : "Sa masculinité devient une œuvre d'art dont la féminité est l'auteur." Fumaroli, Marc. "L'empire des femmes, ou l'esprit de joie", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 332.

<sup>578</sup> Max. 479.



communiquer celle-ci<sup>579</sup>. De même que la douceur, la délicatesse est étroitement liée à l'espace conversationnel en ce qu'elle définit le langage. Par ailleurs, la délicatesse est une composante essentielle de l'amour. Dans *Le Grand Cyrus*, on discute à plusieurs reprises de la "délicatesse des sentiments de cette passion [l'amour]"<sup>580</sup>. Alors que, dans l'amour, la douceur semble plutôt relever de la qualité du cœur, la délicatesse se manifeste dans la totalité de l'être humain. Autant le cœur que l'esprit de personnages illustres peuvent exprimer cette qualité :

Les Grecs de ce temps là pour l'ordinaire auoient vne delicatesses d'esprit qui n'estoit pas comme aux autres Nations.<sup>581</sup>

La délicatesse rend agréable l'espace social. Une attention pour autrui qui émane du cœur et de l'esprit apporte un confort intérieur recherché dans l'espace social. C'est ce trait de bien-être né d'une délicatesse réciproque que les théoriciens de l'honnêteté reprennent et affirment dans leur définition de l'être humain<sup>582</sup>. La délicatesse est clairement une qualité civilisatrice qui s'apprend par le commerce des honnêtes gens et qui s'exprime dans les rapports avec autrui.

Dans les *Maximes*, le moraliste reprend la notion de la délicatesse ainsi que l'adjectif correspondant "délicat". La première mention dans le recueil se trouve dans la première maxime dédiée à l'amour, notamment la maxime 68 que nous avons déjà vue plus haut et dont nous avons relevé le lien explicite avec la littérature précieuse<sup>583</sup> :

Il est difficile de définir l'amour. Ce qu'on en peut dire est que dans l'âme c'est une passion de régner, dans les esprits c'est une sympathie, et dans le corps ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime après beaucoup de mystères.

Dans cette maxime, « l'envie délicate » fait allusion à la dimension sensuelle de l'amour, aspect que les romans de Madeleine de Scudéry n'explicitent pas. Le procédé de La Rochefoucauld consiste à évoquer le rapport mondain entre délicatesse et amour, mais en en modifiant le champ sémantique. Dans d'autres maximes, La Rochefoucauld s'éloigne de l'allusion sensuelle et utilise le

---

<sup>579</sup> Voir à ce sujet : Hodgson, Richard. "Délicatesse, justesse, politesse: qualités intellectuelles, morales et esthétiques dans les *Maximes* et les *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 195-206 ; Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997.

<sup>580</sup> Voir, par exemple, Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, vol. 3, p. 67 et p. 520. D'après nos recherches sur le site [www.artamène.org](http://www.artamène.org), une trentaine d'occurrences mentionnent le terme de "délicatesse".

<sup>581</sup> *Op. cit.*, vol. 3, p. 57. Sur la délicatesse de l'esprit et du cœur, voir aussi vol. 6, p. 72 et p. 80 ; vol. 9, p. 376, p. 564 et p. 567.

<sup>582</sup> Le chevalier de Méré se penche lui aussi sur la notion de la délicatesse. Son analyse aboutit dans le discours IV : "De la délicatesse dans les choses et dans l'Expression". Lui aussi voit la source de la délicatesse dans le cœur et dans l'esprit et non dans les livres ou la science. Voir Méré, Chevalier de. *Œuvres (1700)*. I-III. Paris: F. Roches, 1930, p. 121.

<sup>583</sup> Nous renvoyons à l'analyse du ch. 2.5.1.1.

terme “délicat” dans le sens de “fin, subtil”, sans qu’il n’y ait de rapport direct avec l’univers de Tendre<sup>584</sup>.

Comme le fait Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld étend lui aussi la notion de délicatesse à l’esprit :

La politesse de l’esprit consiste à penser des choses honnêtes et délicates.<sup>585</sup>

Cette maxime permet de souligner encore une fois le transfert, opéré par les *Maximes*, de l’univers de Tendre à celui de l’honnêteté. Ici, les adjectifs “honnêtes” et “délicates” sont associés de sorte que la délicatesse s’intègre dans la notion d’honnêteté.

Plus loin, La Rochefoucauld définit ce qu’il entend par la “véritable délicatesse” :

La trop grande subtilité est une fausse délicatesse, et la véritable délicatesse est une solide subtilité.<sup>586</sup>

Alors que, chez Madeleine de Scudéry, la délicatesse exprime la subtilité de l’amour et la sensibilité d’un personnage, chez notre auteur la notion même de la délicatesse est analysée. Il la situe sur un axe qui s’étend entre deux opposés, notamment entre sa fausse et sa véritable nature. Cela montre que le moraliste ne s’arrête pas à la notion même, mais qu’il en fouille la véritable nature et la véritable expression. En parallèle, il procède de la même manière pour la subtilité et aboutit à la définition suivante :

la véritable délicatesse est une solide subtilité.

En associant ces deux termes, La Rochefoucauld crée un lien entre la qualité “délicate” et le caractère solide de la subtilité. Cette association de termes apparemment opposés, comme “délicat” et “solide”, rappelle l’association des termes douceur et fermeté. La perspective adoptée par La Rochefoucauld consiste à créer une synergie entre des qualités apparemment opposées afin qu’elles s’élèvent à une expression et à une manifestation plus subtiles. Cette synergie aboutit à une force et une grandeur intérieure qui traduit une conscience subtile de soi-même et d’autrui, qualité recherchée par l’honnête homme des *Maximes*.

---

<sup>584</sup> Par exemple, les maximes 144, 236 ou 289.

<sup>585</sup> Max. 99.

<sup>586</sup> Max. 128.

### 2.5.2.3. *La bonté*

Associée d'abord à Dieu ou au roi – comme le démontrent au XVII<sup>e</sup> siècle les titres de livres comprenant le terme « bonté »<sup>587</sup> – la bonté représente pourtant une autre qualité indispensable aux héros de l'univers de Tendre. Reliée explicitement à la douceur et à la tendresse, la bonté est une qualité féminine qui réside autant dans le cœur que dans l'esprit. Dans *Le Grand Cyrus*<sup>588</sup>, le portrait de Doralise comporte, outre les qualités de beauté, d'esprit et de raillerie, celle de la bonté :

Elle ne laisse pas d'auoir de la bonté & de la douceur.<sup>589</sup>

Cette bonté ne doit pas être confondue avec une forme de faiblesse qui s'exprimerait par la docilité et l'impuissance d'agir. La bonté ne résulte pas du manque de volonté, mais elle s'affirme, tout comme le fait la détermination. Le texte donne en exemple la maîtrise de la bonté telle que l'univers de Tendre la valorise et qui cohabite parfaitement avec l'attitude déterminée de Doralise :

Aussi ne s'en sert elle [de la bonté] qu'en certaines occasions, où elle donne plus de plaisir à ceux qui l'escoutent, qu'elle ne fait de mal à ceux qu'elle attaque : elle ne laissoit pourtant pas de s'estre renduë redoutable à plusieurs personnes, quand nous arriuasmes à Sardis.<sup>590</sup>

Tout au long du roman scudérien, la notion de bonté est constamment retravaillée et rapprochée des qualités “douces”, comme par exemple de la tendresse :

Il y a pourtant dans son esprit, malgré ce que ie vous dis, de la tendresse & de la bonté.<sup>591</sup>

Tenue en haute considération, la bonté est même élevée au rang des vertus cardinales :

Comme la bonté est une vertu aussi bien que la iustice<sup>592</sup>

Dans *Le Grand Cyrus*, la bonté est une qualité d'abord féminine. L'élever au niveau des vertus cardinales confère à la bonté, ainsi qu'à toutes les autres qualités d'abord féminines comme la douceur et la délicatesse, un nouveau statut. Dans l'univers de Tendre, ces qualités définissent la subtilité et le raffinement des personnages et de leurs sentiments. Les qualités féminines sont prises en considération et jouent, à présent, un rôle primordial dans la définition de l'être humain ainsi que dans la définition du mode de communication. “L'empire des femmes” met en lumière de nouvelles

---

<sup>587</sup> Voir les titres mentionnant la « bonté » dans le catalogue de la BNF qui sont, par exemple, *La noblesse de Languedoc aux pieds du roi ; avec le discours de la puissance et de la bonté du roi...* (1633) ; *Plaise au roi et à Nosseigneurs de son conseil, en jugeant le procès pour René Souchu, [...] avoir la bonté de prendre lecture du placet ...*, (1665) ; Bernard de Lagnes, Isabeau. *Les œuvres spirituelles de Mademoiselle Isabeau Bernard de Lagnes. - Hymne de la providence et bonté de Dieu*, (1637), Lesclache, Louis de. *Les Fondemens de la religion chrétienne, ou les Ordres de Dieu qui font reluire sa sagesse et sa bonté*, (1663).

<sup>588</sup> 228 occurrences du terme “bonté” apparaissent dans *Le Grand Cyrus*, selon le site [www.artamène.org](http://www.artamène.org).

<sup>589</sup> *Op. cit.*, vol. 5, p. 35.

<sup>590</sup> *ibidem*.

<sup>591</sup> *Op. cit.*, vol. 5, p. 536, portrait de Cleodore.

<sup>592</sup> *Op. cit.*, vol. 7, p. 531.

qualités nécessaires à l’accomplissement de l’homme dans son intériorité ainsi que dans la manifestation de celle-ci.

Dans les *Maximes*, la bonté est représentée comme une qualité extrêmement rare. Elle fait partie de ces valeurs qui y retentissent en sourdine<sup>593</sup>. Le plus souvent, l’amour-propre manipule la bonté et fausse son expression. Quand, par contre, la bonté resplendit dans toute sa beauté, elle résulte d’une force intérieure qui s’oppose à toute conception de fausseté et de faiblesse. Derechef, La Rochefoucauld valorise une des qualités majeures de l’espace féminin :

Nul ne mérite d’être loué de bonté, s’il n’a pas la force d’être méchant : toute autre bonté n’est le plus souvent qu’une paresse ou une impuissance de la volonté.<sup>594</sup>

La véritable expression de la bonté est le résultat d’un choix délibéré, d’un acte de volonté. Dans sa définition de la bonté, le duc opte pour le même type de procédé qu’il applique pour la douceur et pour la délicatesse. S’appuyant sur ces concepts formés par la littérature galante, il les dépouille de leurs connotations liées à l’univers de l’amour et les oriente vers sa vision de l’homme qui, malgré la véhémence de l’amour-propre, est doté d’une force intérieure. La douceur, la délicatesse et la bonté sont désignées, dans les *Maximes*, en tant que qualités “vraies” ou “véritables” et témoignent de la quête par La Rochefoucauld d’une grandeur intérieure civilisée qui doit s’exprimer dans l’honnêteté. Tout semble converger vers la conclusion suivante : l’auteur des *Maximes* récupère certaines notions clés de “l’empire des femmes” afin de les redéfinir, à son tour, comme qualités fondatrices de sa conception de l’honnêteté. A l’image de la nature de ces notions, La Rochefoucauld n’explicite pas sa vision de l’honnêteté en code comportemental ; trop subtile pour pouvoir la saisir, l’honnêteté demeure supposée, effleurée, éthérée, car seule l’âme délicate et douce peut se l’approprier. La force extérieure du héros se déplace vers la recherche d’une force intérieure nourrie des valeurs civilisatrices.

Sans qu’elles l’explicitent, les *Maximes* balisent le fondement de l’honnêteté sur une quête du soi et de la grandeur intérieure qui s’expriment par un comportement intègre et sensible dans l’univers social des salons. L’honnêteté n’est pas le résultat d’un apprentissage de règles de comportement, mais elle est la conséquence logique d’un travail sur l’intériorité qui aboutit forcément à un perfectionnement de l’être social. L’honnête homme de La Rochefoucauld est celui qui souhaite s’élever de sa condition marquée par l’amour-propre et aspirer à des qualités qui le

---

<sup>593</sup> Les maximes représentant la bonté exclusivement comme manifestation de l’amour-propre sont les max. 37, 284, 463. Les maximes, au contraire, qui font allusion à la valeur de la bonté sont les max. 237, 365, 481. La max. 236 commence par une valorisation de la bonté qui dupe l’amour-propre, mais renverse, dans la deuxième partie de la maxime, cet énoncé dans son contraire.

<sup>594</sup> Max. 237.

rendent plus authentique – sans néanmoins enfreindre les règles sociales comme le fait le Misanthrope de Molière – et ceci autant dans son for intérieur que dans ses relations avec les autres. Sans en brosser le portrait exhaustif – ce qui serait tout à fait contraire à l'idéal même de l'honnête homme tout comme à l'écriture moraliste – l'auteur trace néanmoins quelques touches des qualités de l'honnête homme et de l'honnête femme. Sur seulement douze maximes<sup>595</sup> du recueil qui mentionnent explicitement le terme « honnête » ou « honnêteté », il prend en considération quatre composantes nécessaires au perfectionnement intérieur et extérieur, qui sont les composantes sensible, morale, sociale et individuelle. Chaque maxime traitant de l'honnêteté accentue une ou deux composantes à la fois, alors qu'il va de soi que les quatre sont intrinsèquement liées. Voici quelques exemples :

La politesse de l'esprit consiste à penser des choses honnêtes et délicates.<sup>596</sup>

Dans cette maxime, les termes de « politesse », « honnêtes » et « délicates » renvoient explicitement aux valeurs de l'univers sensible des romans, alors que l'idée de « penser » renvoie à une attitude et un acte individuels et moraux qui trouveront ensuite leur expression dans le milieu social. Ce dernier élément demeure implicite, mais s'explique au moment où l'on tient compte des autres maximes qui développent la notion d'honnêteté :

Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien.<sup>597</sup>

Si l'on analyse cette maxime de façon isolée, l'on n'y retient que la dimension sociale de l'honnête homme qui dérive de la *sprezzatura* de l'Italie de la Renaissance : l'honnête homme est décoré de l'art du naturel qui refuse tout acharnement sur un sujet unique, toute pédanterie et tout affichage d'un trait particulier. L'honnête homme se fond parmi les honnêtes gens, ce qui est confirmé par la maxime 206 :

C'est être véritablement honnête homme que de vouloir être toujours exposé à la vue des honnêtes gens.

La lecture du recueil comme un tout cohérent doit tenir compte, cependant, aussi de la maxime 202 qui, de son côté, relève la composante morale de l'honnête homme :

Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes. Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent.

Dans cette maxime, la qualité de l'honnête homme repose, d'une part, sur une connaissance de soi et, d'autre part, sur une ouverture face à autrui, sur une confiance mutuelle dans les rapports

---

<sup>595</sup> Il s'agit des max. 99, 165, 170, 202, 203, 206, 307, 353, 504 et celles dédiées à l'honnête femme qui sont les max. 205, 367 et 368. Nous relevons ici que la qualité principale de l'honnête femme est la chasteté. Cette qualité pourrait bien résumer à elle seule la composante sensible, morale et sociale de l'honnête femme.

<sup>596</sup> Max. 99.

<sup>597</sup> Max. 203.

sociaux. La composante morale est comblée par la composante sociale qui contient implicitement une dimension sensible (au moment où l'on « confesse » ses défauts, il faut demeurer dans un art de la conversation) et individuelle (chacun a ses propres défauts). Il en va de même pour les autres maximes relatives à l'honnêteté. La composante individuelle de l'honnête homme se manifeste le mieux dans la maxime 353 :

Un honnête homme peut être amoureux comme un fou, mais non pas comme un sot.

Dans l'espace social des relations amoureuses, l'on ne concède pas à l'honnête homme d'être « un sot », en d'autres termes, l'intensité de la passion amoureuse peut être extrême, peut rendre le comportement de l'honnête homme extravagant et singulier, mais en aucun cas ridicule. Le ridicule est absolument à proscrire dans le milieu social.

Il en résulte que l'honnête homme comprend

- une composante sensible qui exprime une recherche de finesse dans les rapports avec autrui, une certaine empathie et sensibilité pour l'autre – largement développée dans les romans ;
- une composante morale que l'on peut traduire par une quête d'intégrité et de sincérité face à soi-même, par un désir de la connaissance de soi – récupérée de l'univers moral et « socratique » ;
- une composante sociale dont l'expression est la quête du naturel et la maîtrise de l'art de la conversation ; la pédanterie est refusée et ridiculisée, car elle nuit aux rapports d'égal à égal qui évite toute hiérarchisation – issue de l'espace du salon ;
- une composante individuelle qui met en relief l'individualité de chacun, qui ne doit pas se confondre dans la vie « collective » des honnêtes gens.

Il s'avère donc que l'ensemble des contours de l'honnête homme prend uniquement forme grâce à une lecture globale de l'œuvre et à une mise en perspective du recueil avec les œuvres de la littérature de salon. Pour le lecteur moderne des *Maximes*, il s'agit d'en éviter une approche fragmentée qu'un discours discontinu peut suggérer, et de prendre en considération le bagage littéraire des lecteurs de l'époque des *Maximes*. Une approche globale et contextualisante du texte permet enfin de conclure que l'idéal de l'honnête homme prend ses sources pour une part considérable dans l'univers mondain, notamment dans la version littéraire des romans<sup>598</sup>.

---

<sup>598</sup> Nous relevons ici que la notion d'honnête homme telle qu'elle apparaît dans les romans de Madeleine de Scudéry n'est pas à mettre en relation directe avec la notion telle que La Rochefoucauld la comprend. Chez Madeleine de Scudéry, l'honnête homme est principalement caractérisé par la noblesse et l'héroïsme du cœur, par sa beauté physique et par ses sentiments amoureux pour sa dame. Parfois, l'honnêteté peut aussi être perturbée par l'inconstance ou par la singularité des tempéraments. Alors que chez La Rochefoucauld l'honnête homme reste un idéal en sourdine qui n'est que très ponctuellement mis en scène, les romans de Madeleine de Scudéry sont principalement habités par des honnêtes gens à moins que les personnages soient moralement condamnables.

Nous avons abordé la question des interférences mondaines dans les *Maximes* de La Rochefoucauld par le biais de la thématique liée à l'espace civil, à l'amour et à l'honnêteté, ce qui a permis de démontrer les multiples liens qui nouent les œuvres mondaines à l'œuvre moraliste. Or, le parcours thématique que nous avons entrepris invite à distinguer plusieurs types de rapports entre les *Maximes* et les œuvres mondaines.

Tout d'abord, à un premier niveau, les *Maximes* semblent répondre directement aux questions d'amour posées dans les milieux mondains. La thématique, le vocabulaire ainsi que le registre enjoué de certaines maximes évoquent de façon pertinente les interrogations du roman scudérien ou des questions d'amour. Ce type de rapport entre les œuvres mondaines et les *Maximes* permet de considérer que les maximes du moraliste entretiennent un lien explicite avec les œuvres mondaines.

A un deuxième niveau, il faut constater que la reprise des thèmes liés à l'amour est soumise à une modification. Les questions mondaines sont récupérées dans les *Maximes* et situées hors du contexte idéologique de l'amour. Pour les lecteurs nourris de littérature mondaine, les *Maximes* de La Rochefoucauld évoquent constamment, sans néanmoins y adhérer pleinement, les interrogations et les thèmes discutés dans les œuvres qui chantent l'amour. Le procédé le plus fréquent du moraliste consiste à puiser dans le matériau mondain afin de le situer dans une nouvelle perspective qui cherche à saisir l'homme dans sa nature profonde. Le questionnement de l'amour dans les œuvres mondaines se transforme en un questionnement de la condition humaine dans les *Maximes*. Les passions sont scrutées, non plus dans le but d'en projeter une vision idéale, mais, au contraire, dans celui d'en démontrer les mécanismes. L'amour, la jalousie ou le mérite sont analysés afin de mettre en lumière leur nature et leur expression dans l'être humain. Tout en retravaillant les interrogations mondaines, La Rochefoucauld demeure fidèle à son entreprise moraliste.

A un troisième niveau, nous constatons que les notions mondaines clés sont non seulement récupérées par La Rochefoucauld, mais aussi transformées afin d'être intégrées dans sa vision de l'honnêteté. Ces notions accompagnent en sourdine les *Maximes* et constituent un aspect essentiel du fondement de l'honnêteté. Empruntées à l'idéologie de Tendre, ces notions confèrent une dimension supplémentaire à l'être humain, celle d'une intelligence sensible qui permet à l'honnête homme de pénétrer le voile de la réalité. Ce que la sensibilité du cœur apporte à l'être humain dans la tradition mondaine est transmué chez La Rochefoucauld en une sensibilité subtile qui procure une conscience lucide de soi-même et d'autrui. Ici, il faut souligner que cet idéal apparaît dans l'ensemble des *Maximes* comme un faible contrepoids à la véhémence des passions. Parmi la confusion et vu le manque de jugement qui caractérisent le cœur humain brossé par l'auteur, l'idéal de l'honnête homme est néanmoins une réalité indéniable dans ses *Maximes*. Il incarne la quête

interminable de l'être humain qui cherche à se dégager de l'emprise des passions, des illusions de l'amour-propre et des caprices de la fortune.

En conclusion, il s'avère que les multiples références aux images et aux thèmes mondains permettent à La Rochefoucauld de solliciter le bagage littéraire de ses lecteurs tout en remettant en question les notions canoniques et donc figées, et tout en dirigeant subtilement le lecteur vers un nouvel idéal, celui de l'honnête homme ancré dans la réalité du vécu et non dans la construction d'une idéologie. Les *Maximes* créent ainsi un dialogue progressif avec les lecteurs mondains : dans un premier temps, elles évoquent leurs connaissances, dans un deuxième temps, elles les interrogent, ce qui suscite un questionnement non seulement des idéologies, mais aussi de la nature humaine en général. Dans un troisième temps, les *Maximes* esquissent certaines valeurs mondaines transformées et intériorisées qui deviennent des points de références pour l'honnête homme. Ce procédé en trois temps peut enfin éveiller chez le lecteur le désir d'une quête de l'authenticité. Celle-ci est le résultat du questionnement continu que suggèrent les *Maximes* au sujet des valeurs et des représentations mondaines, et qui se transforme peu à peu en attitude de lecture, c'est-à-dire en un questionnement intérieur de soi-même. Le dialogue avec la littérature de salon se déplace vers un dialogue avec soi-même. Les *Maximes* deviennent alors l'instrument indispensable à l'être humain qui désire s'adonner à une introspection sincère de ses passions aussi bien dans son for intérieur que dans son paraître social<sup>599</sup>.

---

<sup>599</sup> La question du recueil des *Maximes* comme instrument de perfectionnement vers l'honnête homme est développée dans la troisième partie de cette étude, en particulier au ch. 3.3.6.



## Synthèse

Reprenons la perspective de notre approche : notre étude des *Maximes* de La Rochefoucauld s'oriente au-delà des frontières tracées autour des genres et des catégories littéraires et elle propose de prendre en considération pour interpréter le recueil du moraliste le phénomène du salon au XVII<sup>e</sup> siècle comme lieu de production littéraire. Une multitude de genres y foisonnent dont le trait principal n'est pas telle ou telle catégorie littéraire, mais leur aptitude à répondre aux besoins du salon et donc aux besoins de la conversation : recherche du naturel, respect des bienséances, quête du divertissement, pour n'en mentionner que les principaux. Dans la culture littéraire des salons, le roman scudérien joue un rôle déterminant, comme il l'a très certainement joué dans le paysage littéraire en général : somme de la culture mondaine ainsi que pédagogie de l'idéologie de Tendre, le roman scudérien se comprend comme une réflexion sur la nature humaine, d'une part, et, de l'autre, comme instrument de divertissement. Tenant compte de la composante sociologique du salon, ces romans circulent et imprègnent ainsi l'horizon d'attente des lecteurs et du public de salon. Recontextualiser les *Maximes* dans la littérature de salon démontre combien le roman scudérien irradie la production littéraire de l'époque : dans notre étude des *Maximes*, nous comprenons que faire un détour par les œuvres de Madeleine de Scudéry permet de délimiter de quelle façon celles-ci annoncent l'entreprise moraliste et de quelle façon l'entreprise moraliste s'appuie constamment sur le roman scudérien afin de le dépasser. Le dialogue constant et sous-jacent de La Rochefoucauld avec l'horizon d'attente des lecteurs, constitué par la littérature de salon, est illustré par le biais de plusieurs éléments : le frontispice avec l'iconographie d'Amor et de ses attributs, la présence des *Maximes* ainsi que de leur auteur dans les productions littéraires des salons, le lieu commun du portrait du cœur de l'homme, la circulation des discours, la représentation des valeurs ainsi que le renvoi à des thèmes communs. Dans tous ces domaines, nous avons relevé que le roman scudérien annonce les stratégies des *Maximes* qui, à leur tour, reprennent, retravaillent, dépassent ou même renversent la démarche scudérienne. Un dernier point reste à être étudié : le rapport entre l'écriture des *Maximes* et la conversation comme une des spécificités de la littérature de salon. Quel est l'effet de l'esthétique de la conversation, travaillée par Madeleine de Scudéry, sur les *Maximes* de La Rochefoucauld ?

### 3. STRATEGIES D'ECRITURE ET DE LECTURE : DE L'ESTHETIQUE SCUDERIENNE DE LA CONVERSATION AUX *MAXIMES*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la création littéraire est fortement liée à l'espace du salon<sup>600</sup> : circulation de manuscrits et d'œuvres littéraires, lectures à haute voix, première réception des œuvres et, bien sûr, formation du goût et de l'esthétique. Ce foisonnement d'activités autour de la création littéraire se déroule dans un cadre bien particulier, celui de la conversation – caractéristique principale des salons. L'esthétique de la conversation française s'appuie sur les traités de civilité italiens et espagnols (*Le courtisan* de Baldassare Castiglione, *Le Galathée* de Giovanni della Casa, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) de Baltassar Gracián etc.), puis est travaillée par les traités de civilité français (*L'honnête homme* de Nicolas Faret, *L'honnête femme* de Du Bosq etc.), avant d'entrer dans le domaine proprement littéraire où, en particulier, les œuvres de Guez de Balzac et sa conception de l'urbanité, ainsi que les œuvres de Voiture les complètent. L'œuvre de Madeleine de Scudéry se situe précisément dans cette tradition et participe à l'élaboration de l'esthétique de la conversation qui marque le XVII<sup>e</sup> siècle en France<sup>601</sup>.

Les interactions étudiées jusqu'ici entre la production littéraire liée à l'espace du salon et les *Maximes* de La Rochefoucauld démontrent que ce petit recueil se réfère fortement à la littérature de salon qui le précède, encore davantage, semble-t-il, qu'aux systèmes de pensée de l'époque. Or, la littérature issue des salons ne peut être conçue sans l'esthétique de la conversation. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les nœuds entre littérature et conversation se lient à tel point que nous nous interrogeons sur la façon dont l'esthétique de la conversation se répercute dans l'esthétique des œuvres liées d'une manière ou d'une autre au salon, dans notre cas, des *Maximes* de La Rochefoucauld. La forme brève de la maxime ainsi que le discours discontinu ont été largement étudiés dans le cadre du discours et de la tradition moralistes<sup>602</sup>, mais, tenant compte du cadre littéraire des salons et surtout de la place centrale qu'y joue la conversation, il nous semble capital d'interroger les *Maximes* de La Rochefoucauld précisément dans cette perspective-là. C'est pourquoi nous allons, dans un premier temps, étudier le rayonnement de l'esthétique conversationnelle sur les stratégies d'écriture des *Maximes*. Cette optique nous mènera, dans un deuxième temps, à interroger la fonction affichée par

---

<sup>600</sup> Nous renvoyons à nos considérations au ch. 2.1.

<sup>601</sup> Sur l'histoire de la conversation en France, nous renvoyons à la note 176.

<sup>602</sup> Nous renvoyons notamment aux études de Louis van Delft, de Jean Lafond, de Jürgen von Stackelberg, de Margot Kruse, de Jean Dagen et de Bérèngère. Voir *supra* n.1 et ch. 2.3.

l'œuvre qui, dans la dimension collective du salon, propose un rapport spécifique entre l'œuvre et le lecteur. Partant de cette "nouvelle" conception de l'œuvre, se pose enfin la question de savoir quelles expériences de lecture peuvent naître de l'écriture des *Maximes*.

### 3.1. L'ESTHÉTIQUE SCUDÉRIENNE DE LA CONVERSATION ET L'ÉCRITURE DES *MAXIMES*

Inspiré des traités de civilité italiens et espagnols, puis remanié par les traités de civilité français, la conversation se développe en art de parler et de paraître qui repose sur certains traits spécifiques : recherche du naturel dans le langage, refus de toute affectation et de tout excès, nécessité de l'enjouement et de la raillerie aussi bien que du jugement, diversité des sujets et esprit de liberté de la société où chacun a sa part. Avec les romans de Madeleine de Scudéry, l'art de la conversation prend un tournant décisif. La théorie de la conversation n'est plus seulement élaborée sous forme de traité dans le domaine de la civilité et de la politesse, mais elle est insérée au cœur même d'une œuvre littéraire. L'auteur varie son texte littéraire en faisant suivre les histoires narrées de conversations entre les « devisants ». Ce procédé avait déjà été exploité dans *L'Heptaméron* et dans *L'Astrée*, mais il reçoit une nouvelle fonction dans le roman scudérien. Les conversations y deviennent l'endroit qui, d'une part, reflète la réalité sociale du salon et de l'échange de la parole et, d'autre part, celui où la théorie de la conversation est élaborée. Dans le roman scudérien, les conversations proposent une autoréflexion sur le phénomène même de la conversation. C'est ainsi qu'au fil des romans, plusieurs conversations de Madeleine de Scudéry sont consacrées à donner les "lois" du bien parler, parmi lesquelles certaines le font de façon explicite<sup>603</sup>. Les conversations à l'intérieur des romans deviennent l'endroit de prédilection pour élaborer les règles de cette facette capitale de la politesse qu'est l'art de la conversation. Le phénomène de la conversation ainsi que les réflexions sur la conversation culminent dans la création d'un nouveau "genre littéraire" – celui de la conversation<sup>604</sup>. Une vingtaine d'années après la dernière parution de son roman fleuve *Clélie*, Madeleine de Scudéry composera plusieurs recueils qui rassemblent les conversations extraites des

---

<sup>603</sup> Nous citons en exemple la conversation dédiée à la raillerie, dans *Le Grand Cyrus* (IX, Livre III, p. 960-88), puis celle qui est dédiée proprement à la conversation, *Le Grand Cyrus* (X, livre II, p. 712-32), une autre vouée à la question de savoir comment il faut parler, dans la *Clélie* (t. VIII, Quatrième partie, l. II, p. 637-75).

<sup>604</sup> A confronter avec le genre de l'entretien et sa place dans cette histoire. Voir, à ce sujet, l'étude de Beugnot, Bernard. *Le discours de la retraite au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: puf, 1996 ainsi que les considérations de R. Zuber dans sa préface à l'édition Balzac, Jean-Louis Guez de. *Oeuvres diverses (1644)*. éd. R. Zuber. Paris: Champion, 1995 : "si, dans le recueil, le dialogue avec soi-même n'a pas l'intensité et la profondeur qu'il avait atteintes dans les *Essais* de Montaigne, le dialogue avec autrui est présenté comme une source féconde de création littéraire [...]", p. 9.

romans et retravaillées partiellement. A partir de 1680, elle les publiera en dix volumes sous les titres de *Conversations sur divers sujets* (1680), *Conversations nouvelles sur divers sujets* (1684), *Conversations morales* (1686), *Nouvelles Conversations de morale* (1688) et enfin, *Entretiens de morale* (1692).

La conversation domine en quelque sorte la culture du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle manifeste une qualité d'absorption des questions et des créations littéraires. Particulièrement bien adaptés à l'espace et aux attentes de la conversation, les genres courts, comme les bouts-rimés, les vers, les fables, les maximes, les caractères ou les pensées éclosent dans l'espace de la conversation et la stimulent. La distance entre la parole écrite et la parole orale s'estompe. L'écrit contribue à la créativité de la parole orale et la conversation innerve l'esthétique des œuvres littéraires. La conversation et la créativité littéraire issue du salon sont étroitement liées. Tenant compte de ces interactions, il nous semble capital d'étudier les rapports entre l'esthétique de la conversation telle que Madeleine de Scudéry l'entend et celle de l'écriture des *Maximes* de La Rochefoucauld. Quels sont les paramètres conversationnels qui définissent l'écriture des *Maximes* ? Comment La Rochefoucauld s'y plie-t-il, s'en émancipe-t-il ou s'y oppose-t-il ? Pour cela nous allons nous pencher sur quatre paramètres conversationnels :

- la quête du divertissement :

Je veux encore qu'il y ait un certain esprit de joie qui y règne, qui [...] inspire pourtant dans le cœur de tous ceux de la compagnie, une disposition à se divertir de tout, et à ne s'ennuyer de rien.<sup>605</sup>

- la nécessité de la diversité :

Je conçois qu'il n'est rien qui n'y puisse entrer [dans la conversation] : qu'elle doit être libre, et diversifiée selon les temps, les lieux, et les personnes avec qui l'on est : [...] il faut que la conversation paraisse si libre, qu'il semble qu'on ne rejette aucune de ses pensées, et qu'on die tout ce qui vient à la fantaisie, sans avoir nul dessein affecté de parler plutôt d'une chose que d'une autre :<sup>606</sup>

- l'art de détourner les choses :

Et je veux enfin qu'on sache si bien détourner les choses, qu'on puisse dire une galanterie à la plus sévère femme du monde ; qu'on puisse conter agréablement une bagatelle, à des gens graves, et sérieux ;<sup>607</sup>

- la régulation par la contamination :

---

<sup>605</sup> "De la conversation" dans Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 74.

<sup>606</sup> *Op. cit.*, p. 72-73.

<sup>607</sup> *Op. cit.*, p. 73-74.

Dites-moi ce que peuvent faire ceux qui ne parlent pas comme Plotine, afin d'acquérir ce qu'elle a de bon, et de perdre ce qu'ils ont de mauvais. Aimer les honnêtes gens, reprit Herminius, et n'en voir guère d'autres ; [...] pour l'agrément du langage, la conversation toute seule le peut donner, encore faut-il que ce soit une conversation de gens du monde, dont les femmes fassent la plus grande partie,<sup>608</sup>

L'application de ces quatre paramètres conversationnels à l'écriture des *Maximes* de La Rochefoucauld nous permet d'étudier l'effet de l'esthétique conversationnelle sur la création d'œuvres littéraires propices à la conversation, dans notre cas, sur les *Maximes* de La Rochefoucauld.

### 3.1.1. Du divertissement à l'écriture séductrice

Au XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs termes – notamment ceux d'enjouement, de raillerie, de gaieté – expriment l'esthétique plaisante adoptée dans beaucoup d'œuvres littéraires et recherchée par le public mondain. Rappelons que, particulièrement dans la haute aristocratie, l'air sérieux et le ton grave sont inappropriés, puisque attribués à la bourgeoisie<sup>609</sup>. Versailles et ses jardins aménagés au progressivement comme décors pour les fêtes royales sont l'expression portée à son apogée, voire institutionnalisée, de cet esprit de divertissement qui règne dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les activités et les genres littéraires pratiqués dans les salons recherchent cet esprit de divertissement. Jeux de clés, jeux de portraits, bouts-rimés, billets échangés, questions d'amour sont quelques exemples par lesquels l'esthétique enjouée se manifeste<sup>610</sup>. La place même de la raillerie, élaborée par Madeleine de Scudéry, en particulier dans la conversation dédiée à la raillerie dans *Artamène ou Le Grand Cyrus*<sup>611</sup>, témoigne encore de l'importance de l'air enjoué recherché dans la conversation, et qui définit largement le milieu mondain. Considérer la raillerie comme composante fondamentale de l'esthétique mondaine est un principe qui remonte aux développements sur l'atticisme et sur l'urbanité selon Cicéron et selon Quintilien. Il s'agit d'une transposition à la

---

<sup>608</sup> “De parler trop ou trop peu” dans *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>609</sup> Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*. Paris: Champion, 2001, et voir aussi notre ch. 2.1.

<sup>610</sup> Sur les différents genres littéraires qui circulent dans les salons, voir l'étude Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris: Champion, 2001.

<sup>611</sup> Au tome IX, Livre III, p. 960-88. Sur la raillerie, voir en particulier les études de Génétiot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Champion, 1997 et de Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997 ainsi que les commentaires de D. Denis dans l'édition Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998.

culture mondaine de la doctrine rhétorique de *l'éthos*, de *l'urbanitas* et du (sou)rire. Dans la Renaissance italienne, ce sont surtout Castiglione et Della Casa qui relèvent la nécessité de provoquer le rire et la joie dans la conversation. Puis, en France, bien sûr, Balzac, Voiture, Faret proposent des définitions de la raillerie qui marquent le milieu mondain et, en particulier, l'œuvre de Madeleine de Scudéry. Dans les romans scudériens, l'esthétique du divertissement est élaborée de façon continue lors des conversations entre « devisants ». Cette esthétique marque profondément la culture galante jusqu'à en définir la langue, à laquelle aspire non seulement les œuvres galantes, mais toute la langue classique de cette deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Le rôle formateur du roman scudérien pour l'esthétique galante est considérable, il suffit de rappeler à ce sujet le nombre d'œuvres qui le citent en exemple.

Le public des *Maximes*, imprégné de cette esthétique, est ainsi particulièrement sensible à la dimension enjouée de l'écriture. Cependant, l'œuvre de La Rochefoucauld procède à l'assemblage délicat entre un contenu souvent sérieux et la forme enjouée de la maxime. A la lecture du recueil, on est très souvent amené à sourire, bien que leur contenu vise à désillusionner. C'est ainsi que, se référant aux *Maximes*, Mme de Lafayette s'écrit dans une lettre adressée à Mme de Sablé en 1663 :

Ha, Madame ! quelle corruption il faut avoir dans l'esprit et dans le cœur pour être capable d'imaginer tout cela ! J'en suis si épouvantée que je vous assure que, si les plaisanteries étaient des choses sérieuses, de telles maximes gêneraient plus ses affaires que tous les potages qu'il mangera l'autre jour chez nous.<sup>612</sup>

Les *Maximes*, d'une part, décrivent le rôle dominant de l'amour-propre dans le cœur de l'homme, mais, d'autre part, recourent aux registres enjoués qui sont particulièrement familiers au public. Ce jugement de Mme de Lafayette reflète l'ambiguïté de la réception de l'œuvre, marquée justement par l'esthétique du divertissement. Bien que Mme de Lafayette prenne conscience de la dimension tragique de la peinture de l'homme dans les *Maximes*, elle refuse de s'y arrêter : sa réflexion les rapproche des "plaisanteries". En général, le lecteur accorde à la dimension ludique une place capitale et est donc sensible à l'esthétique enjouée du recueil.

---

<sup>612</sup> Lettre de Mme de Lafayette à Mme de Sablé, 1663, citée dans La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 577.

### 3.1.1.1. L'esthétique railleuse

La conversation à l'époque doit être menée dans un esprit de joie et de divertissement<sup>613</sup>. La pierre angulaire en est formée par la raillerie qui puise dans des stratégies de surprise, d'ingéniosité et de nouveauté pour susciter le rire ou du moins le sourire chez le public. Madeleine de Scudéry dédie une conversation entière à la raillerie<sup>614</sup> où elle en expose les principes : inspirée par la nature, conduite par le jugement, ornée de "je ne sais quel tour à l'expression", la raillerie requiert une participation totale de l'expression – verbale, mais aussi du visage, de la voix et des gestes. Le mauvais usage est extrêmement redoutable et le bon usage si difficile que, dans la conversation sur la raillerie, aucun devisant n'incarne l'exemple de la raillerie, contrairement à l'art de la conversation dont Sapho représente le modèle idéal. C'est Euridamie, au tempérament sérieux, qui expose les "lois" de la raillerie et en souligne les dangers pour l'amitié, pour la bienséance et pour soi-même. Il ressort de ces considérations que la raillerie est un art extrêmement subtil, dont seules peu de personnes maîtrisent les règles et possèdent le jugement nécessaire pour en faire un bon usage, et pourtant la raillerie est indispensable pour rendre la conversation agréable.

Un des procédés de la raillerie est de surprendre agréablement l'autre. Elle l'attrape par surprise et le fait adhérer à son message par un bon mot, par un retournement ou par une remise en cause agréable d'une situation. Ses instruments sont le renversement, le style coupé, la pointe. La raillerie est une expression de la vivacité de l'esprit qui rend la conversation enjouée. Eloignée de la satire, la raillerie tend vers le divertissement et vise à susciter un esprit de joie :

En effet, je veux qu'elle [la raillerie] soit surprenante, et qu'elle touche même sensiblement ceux à qui elle s'adresse, mais je ne veux pas que les piqûres en soient profondes : et je ne veux tout au plus, qu'elles fassent au cœur de ceux qui les ressentent, que ce que font les épines à ceux qui cueillent des roses en rêvant. Enfin, je veux que la raillerie parte d'une imagination vive, et d'un esprit plein de feu : et que tenant quelque chose de son origine, elle soit brillante comme les éclairs, qui éblouissent, mais qui ne brûlent pourtant pas.<sup>615</sup>

Dans cette définition de la raillerie, il s'agit d'un contre-modèle par rapport aux *fulmina* du style sublime, interprété comme expression du génie oratoire<sup>616</sup> ; contre-modèle qui en supprime

---

<sup>613</sup> Voir nos développements au ch. 2.1.

<sup>614</sup> Cette conversation paraît, une première fois, dans *Artamène ou Le Grand Cyrus*, en 1653, et, une seconde fois, augmentée, au tome II des *Conversations sur divers sujets*, en 1680. Voir aussi nos considérations au ch. 2.4.1.2.

<sup>615</sup> "De la raillerie" ds. Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 110-111.

<sup>616</sup> "Saepe enim audivi poetam bonum neminem - id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt - sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam adflatu quasi furoris. [...] quae in illa causa peroranda fecerim, sine magno dolore fecisse." Cicero, *De oratore*, 2, 194. Dans tout ce passage, Cicéron souligne que l'orateur doit éprouver les sentiments qu'il veut susciter en autrui. Il met en évidence l'aspect de douleur qui accompagne les

l'effet pathétique, mais en conserve l'idée d'un effet inspiré et vif. Les termes-clés (piqûres, esprit plein de feu, éclairs) expriment la force du *movere* sans néanmoins exprimer son intention. Chez Madeleine de Scudéry, cette force est transposée sur le plan du seul *delectare*. La raillerie devient un jeu de séduction contrôlée<sup>617</sup> pour divertir. Elle se distingue en respectant les bienséances et l'art de plaire dans le cadre de la conversation mondaine. La séduction passe par l'esprit qui reconnaît le jeu derrière la raillerie.

Dans les portraits des romans scudériens, plusieurs personnages possèdent cette qualité de railler qui est toujours considérée comme une qualité agréable et témoignant de la grandeur du personnage :

Car outre qu'elle a une beauté charmante, elle a un esprit admirablement divertissant : elle pense les choses d'une manière si particulière, mais pourtant si raisonnable, qu'elle amène tout le monde dans son sens : elle a une raillerie si fine et adroite, dont il n'est pas aisé de se défendre quand elle le veut.<sup>618</sup>

Dans les conversations scudériennes, le divertissement puise principalement dans le registre de la raillerie<sup>619</sup> ce qui témoigne de la subtilité des personnages, puisque la raillerie est un art fort difficile à maîtriser. Dans les *Maximes*, la raillerie n'est pas l'objet de considérations particulières en tant que notion. Seule une maxime posthume lui est dédiée et décrit sa fonction hédoniste :

La raillerie est une gaieté agréable de l'esprit, qui enjoue la conversation, et qui lie la société si elle est obligeante,

ainsi que son caractère menaçant pour l'amitié, tout en l'y associant :

C'est un poison qui tout pur éteint l'amitié et excite la haine, mais qui corrigé par l'agrément de l'esprit, et la flatterie de la louange, l'acquiert ou la conserve ; il en faut user sobrement avec ses amis et avec les faibles.<sup>620</sup>

La Rochefoucauld reprend les caractéristiques principales de la raillerie telles qu'elles sont exposées dans les conversations scudériennes : agréable et divertissante, la raillerie peut tout aussi

---

mots, alors que Madeleine de Scudéry rejette bien sûr toute forme de douleur (piques pas profondes, piquer sans faire mal, brûler sans éblouir).

<sup>617</sup> Voir Bertrand, Dominique. "Raillerie", *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Age à nos jours*, A. Montandon, Paris: Seuil, 1995, p. 731-750, p. 737.

<sup>618</sup> Nous soulignons ici la capacité de séduire par l'esprit. Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*, partie 5, livre 1, p. 2755. Voir aussi le portrait du Mage de Sidon dont la "conversation est tout à fait agréable ; enjouée, libre ; et divertissante : ayant même trouvé l'art d'oster à la raillerie tout ce qu'elle a de piquant et d'aigre, lors qu'il s'en sert ; sans luy oster pourtant ce qu'elle a d'agreable : ce qui est assurément une chose plus difficile à faire, que d'apivoiser des Lions." partie 7, livre 1, p. 4616. Voir aussi le portrait d'Anacrise, partie 7, livre 1, p. 4605.

<sup>619</sup> Dans *Le Grand Cyrus*, le terme raillerie apparaît 109 fois, d'après notre recherche sur le site [www.artamène.org](http://www.artamène.org).

<sup>620</sup> MP 34. Par ailleurs, l'attitude de bienveillance envers les faibles est une transposition d'une topique traditionnelle : un puissant (par exemple, un roi) ne doit pas plaisanter avec ses sujets (car ils ne peuvent se situer sur le même plan et seraient humiliés). La transposition se situe ici au niveau moral et esthétique.



bien menacer l'harmonie sociale que suppose la conversation. Si la raillerie ne fait pas l'objet, à l'exception de cette maxime posthume, d'un développement théorique dans le recueil, l'écriture des *Maximes* s'inscrit, pourtant, parfaitement dans l'esthétique du divertissement, voire de la raillerie. Dans les *Maximes*, l'objectif de séduction du lecteur se réalise sur trois niveaux : les jeux d'esprit sur la langue et sur le rythme, les jeux d'esprit sur les chaînes d'argumentation et enfin, les jeux d'esprit sur la mémoire du lecteur.

### ***3.1.1.1.a. Les jeux d'esprit sur la langue et sur le rythme***

Une des figures qui invite au divertissement et à la séduction du lecteur est la métaphore et l'analogie. Normalement, penser par analogie signifie "construire une structure du réel qui permet de trouver ou de prouver une vérité grâce à une ressemblance de rapports"<sup>621</sup>. L'analogie rapproche une idée abstraite, le thème, dont on veut prouver la justesse, d'une image, le phore, qui sert à prouver. L'image est puisée dans le domaine concret. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'analogie et la métaphore renvoient aussi au conceptisme remontant à Gracián<sup>622</sup>. Elles expriment le caractère brillant et ingénieux du trait d'esprit. Contrairement à la conception baroque, la conception classique de la métaphore et de l'analogie n'admettent pas que la signification du thème soit altérée. Le message ne doit pas être obscurci par l'image. Au contraire, la métaphore ou l'analogie doivent faciliter la connaissance. Elles créent les nouvelles conditions pour faire surgir une vérité :

Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer.<sup>623</sup>

La jeunesse est une ivresse continuelle : c'est la fièvre de la raison.<sup>624</sup>

L'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu.<sup>625</sup>

L'effort à fournir par le lecteur afin de saisir l'enjeu de l'analogie et de la métaphore requiert normalement un esprit d'analyse. Dans les *Maximes*, cependant, l'emploi de la métaphore illustre particulièrement bien la recherche d'une esthétique plaisante. La métaphore ainsi que l'analogie allègent la description abstraite de la nature humaine. Elles deviennent des jeux d'esprit qui, par ailleurs, rendent une abstraction plus tangible pour le lecteur. L'image vivifie le contenu et déplace l'attention du lecteur d'un contenu abstrait et sérieux vers une image concrète et plaisante.

---

<sup>621</sup> Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: Puf, 1998, p. 189.

<sup>622</sup> Sur la théorie du conceptisme, voir Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe*. Paris: Champion, 1992.

<sup>623</sup> Max. 171.

<sup>624</sup> Max. 271.

<sup>625</sup> Max. 276. Autres métaphores aux max. 75, 26, 182, 3.

Par ailleurs, elle se fixe plus facilement dans l'esprit du lecteur, ce qui lui permet de la mémoriser.  
626

Une autre stratégie joue sur le rythme. La chute de la maxime qui donne l'explication de la première partie plus longuement développée est toujours très courte et surprenante. Ce genre de maxime recourt à la cadence mineure pour marquer le déséquilibre entre les deux éléments de la maxime : le premier élément est long et développé, mais s'avère erroné après une chute concise qui apporte le "dénouement" :

Quoique les hommes se flattent de leurs grandes actions, elles ne sont pas souvent les effets d'un grand dessein, mais des effets du hasard.<sup>627</sup>

"Les effets du hasard" accentués par la cadence mineure s'opposent ici au développement du premier élément qui dit que les grandes actions des hommes les flattent et leur font croire qu'elles sont des effets d'un grand dessein. Il en résulte que, dans cette maxime, l'effet plaisant est suscité à trois niveaux : la disproportion du rythme, le dénouement et la démystification de l'illusion sur la grandeur humaine.

D'autres maximes procèdent à un jeu sur le rythme, lié au dénouement et au dévoilement :

Il est plus difficile de s'empêcher d'être gouverné / que de gouverner les autres.<sup>628</sup>

L'art de savoir bien mettre en œuvre de médiocres qualités dérobe l'estime et donne souvent plus de réputation / que le véritable mérite.<sup>629</sup>

La magnanimité méprise tout / pour avoir tout.<sup>630</sup>

Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour ; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime / qu'à perdre le sien.<sup>631</sup>

Les *Maximes* de La Rochefoucauld vivent de nombreux effets stylistiques qu'il serait trop long de détailler un par un<sup>632</sup>. Ce qui est certain, c'est que les jeux d'esprit suscités par les effets de rythme et les constructions de la syntaxe placent le lecteur dans une attitude plaisante, que ce soit face aux *Maximes*, face à la description du cœur de l'homme ou face à lui-même. La séduction du

---

<sup>626</sup> Voir plus loin, ch. 3.2.1.

<sup>627</sup> Max. 57.

<sup>628</sup> Max. 151. Nous relevons la rupture du rythme (/).

<sup>629</sup> Max. 162.

<sup>630</sup> Max. 248.

<sup>631</sup> Max. 262.

<sup>632</sup> Pour les différentes figures rhétoriques dans les *Maximes*, consulter Sellier, Philippe. "L'univers imaginaire de La Rochefoucauld", *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris: Champion, 2003, p. 271-279.

lecteur passe par l'esthétique plaisante de la forme de la maxime qui, néanmoins, s'articule souvent sur un fond sérieux<sup>633</sup>.

### **3.1.1.1.b. Les jeux d'esprit sur les structures logiques**

Le lecteur des *Maximes* de l'époque n'est pas un novice en matière de modalités d'écriture appropriées à l'espace du salon. La définition ou le portrait sont les types de discours ou d'argumentations privilégiés dans les digressions sur le cœur de l'homme telles que les proposent les romans scudériens. L'utilisation de la sentence n'est pas inhabituelle. Les questions d'amour appellent à fournir une réponse à un sujet précis. Si nous gardons en mémoire le bagage littéraire du lecteur des *Maximes* au XVII<sup>e</sup> siècle, nous reconnaissons que l'œuvre de La Rochefoucauld renvoie à ces différentes formes de discours, de raisonnements ou d' "argumentations mondaines". Or, La Rochefoucauld ne construit pas son discours sur la base de types de discours préexistants caractéristiques des salons. Au contraire, son procédé est d'y faire écho, tout en dévoilant leurs limites. Le procédé de la définition ne peut saisir le cœur de l'homme, celui de la distinction ne sert pas à recouvrir l'amplitude des variations de la nature. C'est ainsi qu'en parcourant les *Maximes*, le lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle reconnaît à quels procédés le moraliste fait allusion. Dans les *Maximes*, la réécriture, la réorientation, l'inversion de l'intention des stratégies mondaines peuvent être considérées comme autant de procédés qui expriment la recherche d'un divertissement<sup>634</sup>. Leurs manifestations les plus saillantes sont la parodie ou le pastiche qui n'apparaissent, toutefois, pas dans les *Maximes*. Au moment où le jeu entre le texte et l'intertexte est saisi par le lecteur, celui-ci en perçoit l'ironie. Le moraliste joue ainsi avec les stratégies d'écriture et d'argumentation mondaines.

Parmi ces stratégies, nous relevons la définition. Nous l'avons déjà rencontrée et rappelons brièvement<sup>635</sup> qu'elle est fréquemment utilisée par La Rochefoucauld et évoque le plaisir que les auteurs galants aiment trouver dans la recherche d'une définition. Alors que, dans les romans de Madeleine de Scudéry, ce type de discours sert à consolider l'idéologie de Tendre, dans les *Maximes*, la définition perd sa fonction de fixer une idée ou un concept, et elle traduit ainsi la nature

---

<sup>633</sup> L'ironie, telle que définie par Jankélévitch, témoigne justement de la nécessité d'un fond sérieux. "La drôlerie sans une arrière-pensée sérieuse ne serait pas ironique, mais simplement bouffonne." Voir Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979, p. 96.

<sup>634</sup> Par ailleurs, cette stratégie est alliée de nos jours à l'ironie littéraire. Voir Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996.

<sup>635</sup> Nous renvoyons au ch. 2.3.1.1. pour la place de la définition dans les *Maximes* et au ch. 2.3.2.1. pour la place de la définition dans le roman *Clélie*. Pour les exemples, se référer à ces chapitres.

insaisissable de l'être humain qui échappe à toute conceptualisation. Le divertissement pour le lecteur du recueil résulte de la réécriture de la définition qui pourtant n'aboutit plus.

La même remarque vaut pour le jeu des distinctions<sup>636</sup>. Dans l'esprit galant, la distinction témoigne de la finesse de l'esprit d'analyse qui pénètre la réalité jusqu'à l'atomiser. La Rochefoucauld reprend lui-même le procédé de la distinction dans certaines des *Maximes* ainsi que dans certaines des *Réflexions diverses*. Pour le moraliste, la compréhension de la réalité ne peut, toutefois, être exhaustive ni se limiter à ce procédé de distinction. L'emploi de la distinction est un acte inachevé :

Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail ; et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites.<sup>637</sup>

Comme pour la définition, La Rochefoucauld fait écho au procédé de la distinction pratiqué par les mondains, mais il démontre à quel point il est impossible de vouloir dominer la réalité par le moyen de l'esprit. L'imitation d'une forme argumentative disponible dans le but d'en montrer la vanité est un des moyens de l'ironie littéraire. La séduction du lecteur passe par la reconnaissance d'une stratégie d'écriture antécédente dont la finalité est renversée. A la consolidation d'une idéologie se substitue le dévoilement de la nature humaine. Le divertissement se fonde sur la reprise, mais réoriente le message concerné vers son opposé. Les stratégies d'écriture mondaine employées par La Rochefoucauld suscitent un effet de lecture qui oscille entre ironie et plaisir de la reconnaissance. Contrairement à la parodie, l'ironie est subtile et peut se confondre avec un exercice de l'esprit qui s'amuse à reconnaître des stratégies d'écriture déjà présentes dans des œuvres antécédentes.

Un autre procédé est celui qui joue sur la structure du renversement, proche du chiasme. Celui-ci est asymétrique au niveau sémantique, ce qui produit une distorsion. L'attente du lecteur qui se situe au niveau de la logique sémantique est renversée dans la deuxième proposition. Le lecteur est surpris par le revirement qui aboutit à un geste dévoilant. Par l'effet de surprise ainsi produit, le lecteur adhère au renversement comme à un jeu d'esprit. L'esthétique plaisante le mène vers une réalité démystifiée de l'être humain. L'ironie passe par un jeu qui n'est pas vain :

Il y a des gens dégoûtants avec du mérite, et d'autres qui plaisent avec des défauts.<sup>638</sup>

Nous aimons toujours ceux qui nous admirent; et nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons.<sup>639</sup>

---

<sup>636</sup> Voir également nos réflexions au ch. 2.3.1.1.

<sup>637</sup> Max. 106

<sup>638</sup> Max. 155.

<sup>639</sup> Max. 294.

Nous pardonnons souvent à ceux qui nous ennuiant, mais nous ne pouvons pardonner à ceux que nous ennuyons.<sup>640</sup>

La construction souvent binaire de la maxime ou l'inversion des termes qu'elle met en œuvre sont des stratégies qui apparaissent déjà dans les romans scudériens et qui rappellent également les questions d'amour<sup>641</sup> :

Lysimène [...] voulut qu'on examinast s'il estoit plus doux d'estre fort aimable, sans estre fort aimée, que d'estre fort aimée sans estre fort aimable.<sup>642</sup>

ceux en qui on se fie le plus, sont ceux dont on est le plus trompé ; & je pense que pour estre sage, il faut toujours se défier des autres, & de soy-mesme.<sup>643</sup>

Ces deux exemples ne sont pas forcément des maximes à valeur générale et universelle, comme celles de La Rochefoucauld. Dans les romans, le plus souvent, les sentences sont évitées et remplacées par une maxime personnelle. Ainsi, la première citation exprime une volonté de Lysimène, la deuxième recourt au verbe, "je pense". Ce qui nous frappe dans ces exemples est le jeu sur le chiasme, sur l'inversion des termes et sur la chute qui suscite l'ironie. Ces procédés sont bien ceux qui caractérisent les *Maximes* de La Rochefoucauld. Pour le lecteur, l'esthétique enjouée d'une œuvre est un signe de reconnaissance et d'appartenance aux genres mondains. Ces genres vivent pour ainsi dire de l'emploi ludique de la langue. Le genre de stratégies d'écritures ainsi mises en place par La Rochefoucauld séduit le lecteur en général et, en particulier, le lecteur qui se complaît dans l'esthétique mondaine.

### ***3.1.1.1.c. Les jeux d'esprit sur les concepts***

A un troisième niveau, les effets de séduction surgissent des jeux d'esprit qui reposent sur la mémoire des concepts. La Rochefoucauld recourt à des thèmes et à des métaphores bien connus par le public mondain<sup>644</sup>, mais les réoriente vers une nouvelle perspective, souvent dépréciative. Parmi les thèmes, nous relevons le couple esprit – cœur, l'importance du naturel, la valeur de l'amitié et de l'amour, la présence civilisatrice de la femme, l'analyse des passions etc. De la même façon que pour les stratégies d'écriture, la réécriture des thèmes et des métaphores suscite d'abord un effet

---

<sup>640</sup> Max. 304.

<sup>641</sup> En outre, le genre de la sentence est aussi présent dans le théâtre classique.

<sup>642</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. 1-9. Paris: A. Courbé, 1661, t.IX, p. 366.

<sup>643</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. 1-9. Paris: A. Courbé, 1661, t.IX, p. 485.

<sup>644</sup> Etant donné que nous avons développé au chapitre 2.5. le renvoi de la thématique amoureuse dans les *Maximes* à la littérature mondaine ainsi que leur continuation, nous nous limitons ici à relever l'aspect de séduction que cette réécriture suscite. Pour les exemples, nous renvoyons au ch. 2.5.

plaisant de reconnaissance, accompagné d'un effet de surprise qui naît du fait que les thèmes sont orientés différemment.

Dans les conversations, la raillerie est explicitement liée à la volonté de divertir. Le commerce des honnêtes gens doit être agréable et susciter un plaisir qui engage tout le groupe dans une atmosphère de joie. Implicitement, railler les travers ridicules permet aussi de consolider la norme. Le rire des honnêtes gens sanctionne sans aucun doute, mais en douceur. Toutes les déviations, qui se situent principalement en dehors des membres du groupe, divertissent, mais servent aussi indirectement à prescrire une norme. Le divertissement collabore en sourdine au projet de consolidation et d'élaboration de la civilité et de la politesse. L'esthétique railleuse ne peut être dégagée d'une morale railleuse qui demeure, cependant, très discrète dans le roman scudérien.

Les *Maximes* affichent des stratégies de divertissement issues de la raillerie, mais les réorientent vers la notion d'ironie socratique. La Rochefoucauld joue avec l'habitude mondaine de peindre le portrait du cœur de l'homme par le biais du divertissement et de la raillerie et il la recadre dans son entreprise moraliste. Contrairement à l'esthétique scudérienne, le sourire suscité par les *Maximes* ne sert pas à consolider les normes, mais à les ébranler. Par le biais des stratégies liées à l'esthétique plaisante, La Rochefoucauld cherche non pas à dénoncer un travers, mais à démasquer et à dévoiler la fausseté des apparences dans le but de faire apparaître la vérité. Ce projet relie le dévoilement au divertissement, comme d'ailleurs cela est annoncé dès le frontispice dont le personnage principal est *L'Amour de la Vérité* avec ses quatre attributs qui avertissent de la dimension du sourire inhérente à l'œuvre<sup>645</sup>. La grande différence entre les *Maximes* et le roman scudérien est que La Rochefoucauld, en moraliste et en honnête homme, ne condamne pas, mais affiche avant tout une volonté de décrire et de faire voir. Alors que le roman scudérien dénonce par la raillerie, les *Maximes* de La Rochefoucauld démasquent par le sourire.

Cette distinction met en évidence le passage de l'univers fictif du roman à l'univers réel des *Maximes*. Les bienséances de l'époque n'admettent pas l'acte de dénoncer et de railler ouvertement un travers, ce que le roman, tout comme la comédie, peut toutefois accomplir dans son univers. Les *Maximes* ne peuvent railler directement, puisque cet acte s'adresserait à l'être humain en général et ainsi potentiellement à chaque lecteur. C'est ainsi que La Rochefoucauld récupère le registre de la raillerie, mais dans le but d'envelopper les réflexions sur la nature humaine, jugées trop crues pour les bienséances. La raillerie est atténuée en sourire qui permet de révéler les faiblesses de la nature humaine aux yeux de chacun et dans la réalité de tout le monde.

---

<sup>645</sup> Nous renvoyons au ch. 1.3.

### 3.1.1.2. *La raillerie et le masque arraché*

La volonté de démasquer par le rire est une attitude qui remonte bien au-delà de l'esthétique de la raillerie et des moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la Rome antique, le plaisir de dévoiler au nom de la vérité est pratiqué par les genres satiriques et burlesques. Les *Satires* de Horace annoncent, dans leur programme poétique, leur intention qui est de dire la vérité en riant<sup>646</sup>. Dans la Rome antique, la parole satirique dénonce les mœurs dépravées et crée des caricatures dans l'espace public. Les mots deviennent des actes très efficaces qui ébranlent la renommée des personnes visées<sup>647</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la véhémence de la satire romaine n'est plus compatible avec l'esthétique du loisir mondain et privé. Les satires les plus connues du XVII<sup>e</sup> siècle, celles de Boileau, expriment davantage le déclin du genre que sa vitalité. Le raffinement des mœurs n'accepte pas la violence de la satire romaine ni de celle qu'on avait pratiquée en France à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant, dans le domaine politique, les Mazarinades, production pamphlétaire née de la Fronde, maintiennent le registre mordant de la satire. L'esprit de contestation et de raillerie y règne. Ces productions sont rattachées au courant burlesque qui démystifie et parodie toute grandeur<sup>648</sup>. Leur tendance systématique est de percer le voile des belles apparences. Le burlesque refuse de prendre au sérieux et cherche par tous les moyens à provoquer le rire. Il peut s'exprimer en badinage léger aussi bien qu'en satire féroce. Pendant la Fronde, le burlesque est très à la mode, mais il décline ensuite avec la fin de la Fronde.

La Rochefoucauld ne participe pas seulement en frondeur aux événements politiques, mais aussi en écrivain. Son premier écrit, par lequel il débute sa carrière littéraire, naît pendant la Fronde. En 1649, il compose son *Apologie de M. le Prince de Marcillac* et s'attaque, avec un esprit de contestation, à l'hypocrisie du cardinal Mazarin, ministre qui lui a valu sa perte auprès de la reine, et il plaide pour son innocence<sup>649</sup>. Le désir de dévoiler la fausseté des apparences par un registre parfois mordant et de plaider pour la vérité est une caractéristique des débuts littéraires de La Rochefoucauld et qui le rattache aux Mazarinades et à leur registre railleur. Or, dans les salons, le ton mordant et satirique est civilisé et ramené à la raillerie. Ce ton enjoué dénonce les travers

---

<sup>646</sup> A confronter avec le programme poétique des *Satires* d'Horace (I, 1, v. 24-25) : "ridentem dicere verum/quid vetat", qui se retrouve sur le socle du buste de Sénèque, tel que représenté dans le frontispice des premières éditions des *Maximes*.

<sup>647</sup> Conférence de P. Debailly : "Le genre de la satire de Régnier à Boileau", Sorbonne, 2003.

<sup>648</sup> Par exemple, *Le Virgil travesty* de Scarron.

<sup>649</sup> Rappelons que Mazarin parvient à s'introduire auprès de la reine Anne d'Autriche. La Rochefoucauld qui, jusqu'au moment de la régence, est proche de la reine connaît un revirement de son statut manigancé par le cardinal : "Sans mentir, si l'honneur et la conscience veulent qu'on se dévoue au salut de ses oppresseurs et de ses tyrans, c'est avec raison qu'il (Mazarin) se plaint de moi, et, par cette même raison, il ne doit avoir guère moins de gardes que cette couronne a de sujets, puisqu'il en faudrait faire le dénombrement pour savoir combien sa conduite a fait de malheureux." La Rochefoucauld, François de. *Mémoires*. Paris: La Table Ronde, 1993, p. 39-40.

comportementaux par rapport à la norme sociale, et non par rapport à une vérité. Le rire suscité condamne et censure toute déviation du code social et assure, en même temps, la cohésion du groupe.

L'esthétique de la raillerie ne peut être pensée sans que l'on tienne compte de sa composante morale. Par ailleurs, les définitions que Furetière, Callières ou l'abbé Renaud donnent de la raillerie en soulignent à chaque fois sa valeur édifiante. Pour Callières, le but principal de la satire est le suivant :

de profiter au lecteur, et de le corriger en le réjouissant par d'agréables descriptions de sottises d'autrui.<sup>650</sup>

Pour l'abbé Renaud :

la raillerie [est] inventée pour corriger et reprendre les mœurs corrompues des hommes, ou pour critiquer les méchants ouvrages.<sup>651</sup>

Bien que Madeleine de Scudéry considère que la valeur du divertissement se trouve dans la raillerie, la morale y a toujours sa place. Outre le fait de divertir, la raillerie emballe, dans une forme plaisante, une vérité qu'il serait trop cru de prononcer directement. Par la raillerie, la romancière donne une image plaisante d'un travers, c'est-à-dire qu'elle le condamne par le sourire, voire le rire. Les bienséances dictent une communication libre, mais réservée, qui ne heurte pas autrui. Railler une situation ou railler quelqu'un équivaut subtilement à dénoncer de façon plaisante les travers qui éloignent de la norme chantée tout au long des romans. Les personnages qui incarnent les travers sont normalement extérieurs au groupe et représentent les contre-exemples de la norme. Railler un membre du groupe ou son interlocuteur est très délicat et doit donc être évité. Dans la conversation "De la raillerie", un des points cruciaux de l'art de railler consiste notamment à donner une forme agréable à un contenu qui ne l'est pas forcément :

Il faut même que l'air du visage, le son de la voix, et toute la personne en général, contribuent à rendre plaisant ce qui de lui-même ne l'est quelquefois pas tant.<sup>652</sup>

Dans les conversations scudériennes, les devisants mettent en scène cet art de savoir tourner les choses de façon plaisante dans le but de divertir. La conversation doit toujours demeurer dans

---

<sup>650</sup> Callières. *Des bons mots et des bons contes: de leur usage, de la raillerie et des railleurs de notre temps*. Paris : Barbin, 1692, p. 309.

<sup>651</sup> *Manière de parler la langue française selon différents styles*, Lyon, 1697, p. 277. Cité d'après Bertrand, Dominique. "Rire et satire de 1650 à 1700: de la théorie au jeu de miroirs", *Littératures classiques*, 24, (1995): p. 135-146. Sur les rapports entre le rire et la valeur morale au XVII<sup>e</sup> siècle, voir aussi l'étude de Génétot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Champion, 1997. La définition de la raillerie dans le *Dictionnaire universel* de Furetière rapproche également l'aspect esthétique du divertissement à l'aspect éthique de la correction des mœurs.

<sup>652</sup> Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 107.



cet esprit de joie, bien que le sujet ne s’y prête pas toujours. Prenons pour exemple la conversation “De la conversation”<sup>653</sup>. Les mauvais exemples divertissent par leur déviation par rapport à la norme et les devisants en jouissent pleinement :

Car encore que Sapho n’aime point qu’on raille en sa présence, elle n’avait garde de s’opposer à cette espèce de raillerie : au contraire elle raillait de Damophile la première : afin de mieux connaître combien elle était éloignée de sa manière d’agir. Si bien que faisant une plaisante peinture d’une conversation savante, et embrouillée, elle en divertit extrêmement la compagnie.<sup>654</sup>

Cette conversation se prolonge sur “toutes les autres sortes de conversations bizarres dont on trouve par le monde” qui ne font que rebondir et divertir la compagnie. Chaque devisant y contribue par la raillerie en exposant une situation conversationnelle inappropriée :

A vous dire la vérité, ces conversations graves et sérieuses, où nul enjouement n’est permis, ont quelque chose de si accablant, que je ne m’y trouve jamais que le mal de tête m’y prenne.<sup>655</sup>

L’art consiste ici à savoir faire ressortir, par différents moyens, la déviation par rapport au modèle conversationnel idéal de sorte que l’auditoire s’en divertisse<sup>656</sup>. La finalité de cette raillerie est évidemment de condamner les travers, de consolider la norme et de créer une cohésion parmi le groupe. La raillerie qui vise à dénoncer les travers est ainsi une composante fondamentale du projet de civilité de Madeleine de Scudéry.

Le geste qui dénonce un travers par le rire est également celui auquel recourt La Rochefoucauld<sup>657</sup>. Mais quel rapport peut-on relever entre la raillerie scudérienne qui dénonce et le sourire qui, dans les *Maximes*, démasque ? Une des composantes principales de l’esthétique conversationnelle, notamment la raillerie, trouverait-elle son prolongement dans l’œuvre du moraliste La Rochefoucauld ? Il est certain que le frontispice annonce et le thème du dévoilement et celui du sourire<sup>658</sup>, deux thèmes qui, en réalité, sont interdépendants. Etant donné que, dans l’étude

---

<sup>653</sup> Dans *Artamène ou Le Grand Cyrus*, X, livre II, p. 712-32.

<sup>654</sup> Scudéry, Madeleine de. *“De l’air galant” et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 67.

<sup>655</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>656</sup> Ce procédé de transformation requiert une attitude détachée par rapport à la situation et peut être mis en relation avec l’ironie philosophique, telle que V. Jankélévitch la décrit dans Jankélévitch, Vladimir. *L’ironie*. Paris: Flammarion, 1979.

<sup>657</sup> Par ailleurs, notons que Pascal fait, entre autres, usage de la raillerie afin d’adresser son œuvre aux mondains. “Investie des plus graves fonctions éthiques, la rhétorique pascalienne est un art de persuader adapté au public nouveau des honnêtes gens, où la raillerie a pour fonction de *réfuter* l’erreur et le mensonge: ‘La moquerie est quelquefois plus propre à faire revenir les hommes de leurs égarements.’” (citation de la XI<sup>e</sup> Provinciale de Pascal), Declercq. “La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675)”, *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne*, M. Fumaroli, Paris: puf, 1999, p. 601-628, p. 649.

<sup>658</sup> Pour une analyse du frontispice concernant le masque et le sourire, relire ch. 1.3. La critique littéraire s’est souvent tournée vers le thème du dévoilement sans tenir compte de l’esthétique plaisante qui l’accompagne.

des *Maximes*, la critique s'est focalisée principalement sur le thème du dévoilement<sup>659</sup>, il nous semble indispensable d'étudier de quelle façon La Rochefoucauld recourt à l'esthétique plaisante pour soulever le masque des apparences.

Bien que La Rochefoucauld se penche sur l'acte "sérieux" qui discerne le faux masque du vrai visage, il cherche toujours à laisser de la place pour le sourire. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous aimerions relever certains de ces procédés que nous rapprochons de la notion d'ironie<sup>660</sup>.

Dès l'épigraphe, le lecteur est averti :

Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.

Et dès l'épigraphe, en plein milieu de cet énoncé démystifiant, le lecteur perçoit ce moment de suspension qui évite la condamnation de l'être humain. Ici, l'expression "le plus souvent" rompt le rythme de la phrase et rompt également la gravité de l'énoncé. Cette double rupture au niveau du rythme et du sens est le moyen de susciter un allègement de l'énoncé et même un sourire chez le lecteur. D'autre part, l'association de deux opposés, comme ici les vertus et les vices, contribue à une inversion des rapports habituels. Ce jeu qui ébranle les références canoniques fait également partie des tactiques de l'ironie qui vise à démasquer<sup>661</sup>.

L'être humain est démasqué, mais non condamné. Toutes les expressions qui évitent un jugement final sur l'être humain, comme "le plus souvent", "souvent", "presque toujours", "quelquefois"<sup>662</sup>, "ordinairement"<sup>663</sup> sont des procédés de l'ironie qui, par l'allègement et souvent aussi par la modulation rythmique, permettent de suspendre un jugement définitif. Alors que la condamnation n'est pas prononcée, le masque est cependant soulevé. La Rochefoucauld montre la vraie nature qui se cache sous beaucoup de fausses apparences :

Dans l'amitié comme dans l'amour on est souvent plus heureux par les choses qu'on ignore que par celles que l'on sait.<sup>664</sup>

Un homme d'esprit serait souvent embarrassé sans la compagnie des sots.<sup>665</sup>

---

<sup>659</sup> Voir en particulier les études de Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986 ; van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982 ; Hodgson, Richard G. *Falsehood disguised*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1995.

<sup>660</sup> Nous choisissons le terme d'ironie pour décrire l'esthétique plaisante des *Maximes*, faisant aussi allusion à la définition proposée par de V. Jankélévitch dans son étude *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979.

<sup>661</sup> Voir plus loin, ch. 3.1.3. Polyphonie, pluralité, diversité.

<sup>662</sup> Voir par exemple : "On croit quelquefois haïr la flatterie, mais on ne hait que la manière de flatter." (max. 329) et max. 11, 16, 21, 283 etc.

<sup>663</sup> Par exemple la max. 41.

<sup>664</sup> Max. 441.

<sup>665</sup> Max. 140.

Les adverbes temporels créent cette ouverture qui permet d'éviter une formulation tragique de la condition humaine. Par ce procédé, la maxime ne fixe rien, mais projette une première vision, tout en laissant entrevoir une deuxième qui est différente ou même opposée. Le jeu repose sur ces deux positions : la première résulte du fait de soustraire l'adverbe temporel, par exemple pour la maxime 140 : "Un homme d'esprit serait embarrassé sans la compagnie des sots." Prononcée de la sorte, la maxime condamne l'homme d'esprit. Cependant, la présence de l'adverbe "souvent" ainsi que la forme du conditionnel suggèrent que l'homme d'esprit sait aussi entretenir une compagnie différente de celle des sots. Cette deuxième vision est sous-jacente à la maxime. Ainsi, le jeu de l'ironie se meut entre les visions explicites et implicites, et il crée de la sorte une tension que seul le sourire peut dépasser. L'ironie permet de démasquer les travers sans néanmoins réduire l'être humain à un état misérable.

Un autre procédé permettant de soulever le masque des apparences consiste dans l'utilisation de la formule restrictive "ne ... que"<sup>666</sup>. Ainsi une vertu ou une qualité est réduite dans sa grandeur morale et souvent ramenée à l'intérêt. Dans ce cas, l'ironie se rapproche du cynisme, puisqu'elle rompt l'illusion du lecteur sur la nature humaine. Celle-ci apparaît alors comme faible et intéressée :

Nous n'avons de petits défauts que pour persuader que nous n'en avons pas de grands.<sup>667</sup>

On ne loue d'ordinaire que pour être loué.<sup>668</sup>

La force et la faiblesse de l'esprit sont mal nommées; elles ne sont en effet que la bonne ou la mauvaise disposition des organes du corps.<sup>669</sup>

Ce type de cynisme peut être perçu comme pessimiste. La nature humaine est ramenée à la faiblesse, sans espoir ; elle est en effet menée soit par l'amour-propre, soit par le pouvoir des organes dans une vision galienne. Si, cependant, nous tenons compte de la variation des points de vue dans les *Maximes*, alors le cynisme de certaines maximes n'a pas forcément une valeur définitive :

L'intrépidité est une force extraordinaire de l'âme qui l'élève au-dessus des troubles, des désordres et des émotions que la vue des grands périls pourrait exciter en elle ; et c'est par cette force que les

---

<sup>666</sup> Ce procédé est celui qui est le plus souvent relevé et analysé par la critique, voir p. ex. les études de Roland Barthes ou de Jean Lafond.

<sup>667</sup> Max. 326.

<sup>668</sup> Max. 146.

<sup>669</sup> Max. 44.

héros se maintiennent en un état paisible, et conservent l'usage libre de leur raison dans les accidents les plus surprenants et les plus terribles.<sup>670</sup>

Cette maxime n'esquisse aucun sourire. Au contraire, vouée à l'intrépidité, elle est un éloge de la force de l'âme et relève le caractère "extra-ordinaire" du héros. Cet héroïsme situe le héros précisément au-dessus de la nature humaine ordinaire. Le plan de la réalité morale diverge ainsi entièrement des maximes précédentes. Cette juxtaposition de maximes d'inspiration et d'intention si différentes témoigne, encore une fois, que La Rochefoucauld ne s'arrête pas à une vision unique de l'être humain. Si l'on considère le recueil dans son ensemble, le pessimisme des *Maximes* n'est jamais définitif<sup>671</sup>.

Nous concluons donc que, dans le recueil, le sourire accompagne précisément et uniquement le geste qui arrache le masque. Ce sourire ne ridiculise pas, mais a plutôt pour but d'éveiller la conscience de la réalité qui fait l'objet de l'ironie. Montrer du doigt les apparences trompeuses ou soulever le voile du paraître afin de montrer les travers de la nature humaine n'est pas un acte qui vise à nourrir la complaisance pour la misère, mais a pour but d'apporter une vue sur le cœur de l'homme tel qu'il est. Grâce à cette nouvelle connaissance, le lecteur peut alors aspirer à dépasser sa nature et à se rapprocher de l'idéal de l'honnête homme<sup>672</sup>.

Alors que, dans l'esthétique conversationnelle scudérienne, le rire consolide indirectement la norme sociale et ainsi également le groupe, notre moraliste suscite un sourire chez le lecteur dans son individualité, dans le but de dévoiler les apparences en faveur de la vérité. La fonction de la raillerie se déplace ainsi de l'élaboration d'un code social vers la quête de la vérité. Dans les *Maximes*, le ridicule ne touche pas uniquement des individus extérieurs au groupe et à la norme, mais chacun en première ligne. Le lecteur des *Maximes* ne se trouve pas face au dévoilement d'un autre, risible, mais de celui de la nature humaine à laquelle il participe. Chacun peut se reconnaître dans les *Maximes*. Du rire "railleur" au sourire moraliste, le passage se fait de la condamnation d'un travers à une prise de conscience de la faiblesse humaine. Le moraliste ne censure pas, puisque cette condamnation s'adresserait à l'homme dans sa condition générale. Le point commun entre la raillerie scudérienne et le sourire de La Rochefoucauld réside ainsi non dans la finalité de

---

<sup>670</sup> Max. 217.

<sup>671</sup> Par ailleurs, V. Jankélévitch ne considère pas le cynisme des *Maximes* comme condamnation de la nature humaine : "Hobbes, Machiavel, La Rochefoucauld, Mandeville ne donnent pas cher de leurs semblables, car ils ont perdu toute illusion. Dire : il n'y a pas d'amis, aucune femme ne vaut la peine d'être aimée ; penser que tout est à vendre et que le mariage est une affaire ; maudire le respect et l'amour et la pudeur, mépriser l'homme, cela n'est pas désespérer, mais, au contraire, c'est découvrir la grandeur de l'idéal et le prix infini de l'amour." Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979, p. 108.

<sup>672</sup> Voir plus bas, ch. 3.3.4.

l'esthétique plaisante, mais dans la nature même du rire ou du sourire. Le rire ou le sourire permettent de créer une distance entre le devisant/le lecteur et l'objet risible<sup>673</sup>. Grâce à cette distance, La Rochefoucauld peut dévoiler la nature humaine sans la condamner. L'esthétique plaisante des *Maximes* accompagne le lecteur afin qu'il puisse percevoir le portrait du cœur de l'homme et, en fin de compte, le portrait de son propre cœur.

Dans les *Maximes*, il est certain que l'ironie fait appel à l'esthétique du divertissement recherchée dans les salons de l'époque. La notion de raillerie qui participe indirectement à l'édification de la civilité se déplace, cependant, vers la notion d'ironie qui démasque en faveur de la vérité. L'esthétique du divertissement est maintenue, mais sa valeur morale est modifiée. C'est alors que la volonté de dire la vérité par le rire évoque le genre satirique. Celui-ci étant inapproprié aux bienséances, il n'a pas de place parmi les genres pratiqués dans les salons. Et pourtant, c'est précisément cette intention de démasquer au nom de la vérité qui habite La Rochefoucauld, ainsi que les moralistes du Grand Siècle. Le genre de la satire se mue en registre satirique qui se plie, cependant, à l'esthétique du divertissement et de la raillerie. Le ton plaisant du recueil maintient ainsi une réminiscence lointaine du registre satirique, tout en s'accordant à l'esthétique conversationnelle scudérienne.

### **3.1.2. De la pluralité des points de vue à l'écriture polyphonique/ironique**

Une des lois de la conversation selon Madeleine de Scudéry est le droit à la réciprocité. Chaque devisant y a sa part et peut librement exprimer son point de vue. L'enjoué, le sérieux, le galant doivent contribuer de façon égale à la conversation :

---

<sup>673</sup> Soulignons d'ailleurs que l'« Avis au lecteur » de la première édition conseille de créer exactement ce rapport de distance avec les *Maximes* : « En un mot, le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces maximes qui le regarde en particulier, et qu'il en est seul excepté, bien qu'elles paraissent générales ; après cela, je lui réponds qu'il sera le premier à y souscrire, et qu'il croira qu'elles font encore grâce au cœur humain. » édition J. Truchet, p. 268. Il s'agit là en réalité d'un moyen de tenir à distance les interférences de l'amour-propre qui, lors de la lecture des *Maximes*, se sent visé, réagit et ne peut accepter l'image du cœur humain renvoyée.

Que la société doit être libre, qu'il ne doit point y avoir de tyrannie dans la conversation, que chacun y a sa part ; et a droit de parler à son tour, et qu'enfin ce ne peut jamais être que par l'attention de ceux qui écoutent, que ceux qui parlent bien, ont droit de parler plus que les autres.<sup>674</sup>

La plupart des conversations dans les romans scudériens illustrent exactement cette attitude conversationnelle. Chaque devisant y exprime son point de vue selon son tempérament sans néanmoins vouloir persuader les autres. La conversation devient une plate-forme d'échanges réciproques, sur le fondement du respect d'autrui. Cette liberté est conçue dans le cadre des bienséances et des conventions conversationnelles. La pluralité ainsi que la diversité semblent ouvrir l'espace conversationnel, espace qui demeure, toutefois, clos et bien défini par les règles des bienséances<sup>675</sup>. Cette liberté s'associe au souci de plaire et de divertir dans la conversation et elle exclut la persuasion, considérée comme pédante et contraire à l'idéal conversationnel. La pluralité des points de vue n'a pas d'accent pyrrhonien, mais souligne le principe du jeu. La polyphonie<sup>676</sup> comme composante essentielle de l'art de la conversation sert-elle de modèle à l'écriture des *Maximes* de La Rochefoucauld ?

La pluralité des points de vue est bien un des traits saillants des *Maximes*. L'amitié peut nourrir l'être humain, tout comme elle peut se limiter à être une expression intéressée. Les *Maximes* refusent une vision unique du monde et multiplient justement les descriptions du cœur humain. Le portrait se veut pluriel, cherchant à saisir chaque mouvement de l'intériorité, mais cette multiplication des points de vue a quelque chose d'étourdissant. Alors que, dans la conversation scudérienne, la polyphonie sert à enrichir et à élargir la conversation, dans les *Maximes*, au contraire, la multiplication rend l'objet décrit insaisissable. Le mouvement continu et oscillatoire du pinceau du moraliste vise non pas à édifier, mais à ébranler les normes. Rien ne peut se fixer, puisque tout peut être renversé par son opposé :

Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois.<sup>677</sup>

Dénonçant la fausse humilité, cette maxime fait découvrir le penchant intéressé de l'homme à se faire louer. Elle conclut une série de réflexions (max. 143-149) qui s'attachent à démasquer ce

---

<sup>674</sup> "De parler trop ou trop peu" dans Scudéry, Madeleine de. *De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 84-85. Cette conversation est parue initialement au tome VIII de *Clélie*, en 1658 (Quatrième partie, livre II, p. 637-75).

<sup>675</sup> Sur la notion de diversité dans le roman scudérien, voir aussi les considérations de Penzkofer qui rattache la diversité avant tout à un ordre artistique et non pas à une ouverture. Penzkofer, Gerhard. *"L'art du mensonge": Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998, en particulier, ch. 2.

<sup>676</sup> Nous rappelons que M. Bakhtine se trouve à la source de l'idée de polyphonie ou de dialogisme en littérature. Voir le premier chapitre de son étude qu'il consacre à Dostovïeski: Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostovïeski*. Paris: Seuil, 1970.

<sup>677</sup> Max. 149.

qui se cache derrière la louange. Toutes en donnent une image intéressée. A cette perspective négative représentée par ricochets au lecteur s'oppose une dernière maxime de cette série, qui renverse la vision négative. Cette maxime conclusive propose une nouvelle vision de la louange qui est, cette fois-ci, positive :

Le désir de mériter les louanges qu'on nous donne fortifie notre vertu ; et celles que l'on donne à l'esprit, à la valeur, et à la beauté contribuent à les augmenter.<sup>678</sup>

Le renversement suscite la surprise<sup>679</sup> et déroute l'opinion que le lecteur était en train de se forger sur la nature intéressée des louanges. La Rochefoucauld ne laisse jamais un trait du cœur de l'homme se figer. Tout est remis continuellement en question<sup>680</sup>.

Le renversement d'une image peut se produire aussi bien à l'intérieur même d'une série, que sur l'ensemble du recueil. Parmi les multiples définitions de l'esprit, par exemple, certaines maximes valorisent celui-ci alors que d'autres en montrent la faiblesse :

On s'est trompé lorsqu'on a cru que l'esprit et le jugement étaient deux choses différentes. Le jugement n'est que la grandeur de la lumière de l'esprit ; cette lumière pénètre le fond des choses ; elle y remarque tout ce qu'il faut remarquer et aperçoit celles qui semblent imperceptibles. Ainsi il faut demeurer d'accord que c'est l'étendue de la lumière de l'esprit qui produit tous les effets qu'on attribue au jugement.<sup>681</sup>

Ici, La Rochefoucauld précise que la définition de l'esprit inclut celle du jugement. Par cette mise au point, l'auteur met en valeur la qualité de l'esprit qui permet à l'homme d'obtenir une connaissance subtile des choses normalement imperceptibles. Cette grandeur de l'esprit décrite au début du recueil se détache entièrement d'une description péjorative de l'esprit que l'auteur propose vers la fin du recueil :

L'esprit s'attache par paresse et par constance à ce qui lui est facile ou agréable ; cette habitude met toujours des bornes à nos connaissances, et jamais personne ne s'est donné la peine d'étendre et de conduire son esprit aussi loin qu'il pourrait aller.<sup>682</sup>

La multiplication des points de vue peut se faire aussi bien dans le cadre d'une série de maximes que sur l'ensemble du recueil. La Rochefoucauld ne s'arrête jamais sur une image, sur une position ou sur un jugement. La peinture du cœur de l'homme rebondit régulièrement. Ce renouvellement continu suscite un désarroi. L'adéquation des mots et des choses qui donne d'habitude une pertinence au discours est ébranlée. La simple multiplication des points de vue que

---

<sup>678</sup> Max. 150.

<sup>679</sup> Voir le chapitre précédent.

<sup>680</sup> Voir aussi la définition des passions, positive dans la max. 8, négative dans les maximes 9 à 12 qui suivent. La définition de l'amour dans la série des maximes 68 à 77 qui peut être négative, positive ou enjouée.

<sup>681</sup> Max. 97.

<sup>682</sup> Max. 482. Pour d'autres exemples nous renvoyons au ch. 2.4.2.

l'on trouve dans l'œuvre scudérienne se transforme en un discours pluriel et discontinu. Contrairement à l'autorité du discours sérieux, La Rochefoucauld choisit le caractère discontinu typique du discours moraliste. Les valeurs ainsi que les passions ne peuvent plus être définies selon des canons préconçus. Le moraliste se défie des théories. La description repose sur l'observation et s'attache à la variation infinie de la réalité<sup>683</sup>.

Alors que, dans la conversation scudérienne, la pluralité des points de vue signifie une recherche de la liberté et de la tolérance (en réalité, tout est codifié dans le cadre du jeu conversationnel), la pluralité des points de vue dans les *Maximes* brosse un portrait en mouvement<sup>684</sup>. Au-delà de la dimension moraliste des *Maximes*, nous proposons de rattacher cette nature kaléidoscopique de l'écriture à l'expression de l'ironie. L'écriture ironique s'ouvre sur une multitude de perspectives sans néanmoins en adopter une particulière. La notion de polyphonie qui, dans la conversation scudérienne, se rattache au critère formel de la multiplicité, se déplace vers une polyphonie de l'unicité ancrée, dans les *Maximes*, dans un critère de principe. Un point de vue peut en contredire un autre ou s'y juxtaposer ou le redoubler. Cette attitude appelle le syncrétisme : les différents courants de pensée ainsi que les différents systèmes de valeur s'ajoutent les uns aux autres et proposent une vision plurielle de la réalité<sup>685</sup>.

Le choix de faire osciller la représentation du cœur de l'homme d'une valeur à une autre, d'une passion à une autre, requiert une qualité particulière de l'écriture : celle de la mise à distance de l'objet décrit. Grâce à son attitude de témoin, l'auteur ne s'attache à aucune position en particulier et il ouvre des perspectives sur le cœur de l'homme des plus diverses et parfois des plus contraires. Cette peinture ne doit alors pas uniquement être pensée comme représentation de l'inconstance de la nature humaine, mais plutôt comme instrument qui permet d'éveiller la conscience du lecteur face à ses jugements a priori<sup>686</sup>. Les effets de polyphonie tels que le

---

<sup>683</sup> La pluralité du discours moraliste est un trait bien connu par la critique. Voir, en particulier, l'ouvrage de référence classique, van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982.

<sup>684</sup> L'expression du « portrait en mouvement » évoque l'œuvre de Jean Starobinsky. *Montaigne en mouvement*. Paris : Gallimard, 1982 qui met en avant dans les *Essais* la notion de mouvement, de succession d'états contradictoires, de « branle » perpétuel de la conscience et du monde.

<sup>685</sup> Dans la définition de l'ironie, le phénomène de la coexistence des opposés qui ne privilégie aucun point de vue est appelé par Jankélévitch la diplomatie. Ph. Hamon rattache ce phénomène notamment à la définition de l'ironie littéraire: "L'étude des phénomènes ironiques en régime littéraire ne relèverait donc pas tant d'une poétique des effets *d'oppositions* (contraires et contradictoires entre sens implicites et sens explicites) que d'une poétique des effets de *positions* de certaines instances textuelles. [...] une ironie 'moderne' sera celle où se multiplieront, en cours de texte, les syncrétismes, les démultiplications et les changements dans ces positions." Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996, p. 124-25.

<sup>686</sup> Chez Montaigne, la contradiction de la nature humaine ne peut pas être dépassée par un acte de connaissance intégrateur et c'est ainsi qu'elle devient un principe dynamique qui mène à une pratique libératoire de la conscience. « Les contradictions donc des jugements ne m'offensent ni m'altèrent : elles m'éveillent seulement et m'exercent. » Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris : Librairie Générale Française, 1972, III, 8, p. 176.



renversement continu, à l'intérieur de la maxime aussi bien qu'à l'intérieur du recueil, ou les ruptures sans transition d'un sujet à un autre, éveillent une conscience ludique qui sautille d'un point de vue à l'autre. L'écriture ironique empêche le lecteur de s'attacher à une perspective particulière et suscite l'enjouement de l'esprit. Elle cherche à créer une pluralité des visions afin que le lecteur puisse multiplier ses points de vue sur la nature humaine. Cette manière de composer suscite en lui un regard qui remet en question à chaque fois non seulement l'objet décrit, mais surtout aussi la vision qu'il est en train de se faire du cœur de l'homme. Cette interrogation continuelle qui met en doute chaque conclusion rappelle bien évidemment aussi le mouvement de la pensée tel que Montaigne le décrit :

Nul esprit généreux ne s'arrête en soi : il prétend toujours et va outre ses forces ; il a des élans au-delà de ses effets ; s'il ne s'avance et ne se presse et ne s'accule et ne se choque, il n'est vif qu'à demi.<sup>687</sup>

Chez La Rochefoucauld, ce principe de remise en question continuelle amène le lecteur à prendre une attitude de témoin et lui confère une capacité de voir le jeu des passions dans son cœur et d'en sourire<sup>688</sup>. Ce va-et-vient entre les différentes vues n'est pas un jeu qui abasourdit, mais qui éveille<sup>689</sup>.

Représenter la nature inconstante de l'être humain sans dimension ironique aboutirait à un geste tragique. L'homme serait alors prisonnier de l'inconstance et balancerait d'un extrême à l'autre sans qu'il puisse y échapper :

La durée de nos passions ne dépend pas plus de nous que la durée de notre vie.<sup>690</sup>

Représenter la nature inconstante par le biais du regard ironique signifie, par ailleurs, faire voir le jeu des passions dans le cœur humain. Le sourire suscité par les différents effets d'ironie crée une distance entre l'objet décrit et le lecteur. L'écriture ironique est extrêmement lucide, puisqu'elle voit le jeu et permet de faire voir le jeu. Au moment où le lecteur est témoin de ses passions, il peut s'en distancier, il peut sourire des contradictions de la nature humaine, il peut démasquer une prétendue vertu sans se sentir coupable. Il n'est plus retenu captif dans les canons

---

<sup>687</sup> Montaigne, *Les Essais*, III, 13, p. 356.

<sup>688</sup> Voir ce que dit l'« Avis au lecteur » de la 1<sup>ère</sup> édition des *Maximes*. Par ailleurs, Montaigne lui aussi développe le thème de l'introspection, de la nécessité de voir l'emprise des passions dans son cœur, pour que l'homme puisse en tirer une leçon plus utile que celle que les philosophes peuvent pourvoir : « J'aimerais mieux m'entendre bien en moi qu'en Cicéron. De l'expérience que j'ai de moi, je trouve assez de quoi me faire sage, si j'étais bon écolier. Qui remet en sa mémoire l'excès de sa colère passée, et jusques où cette fièvre l'emporta, voit la laideur de cette passion mieux que dans Aristote, et en conçoit une haine plus juste. » (Montaigne, *Les Essais*, livre III, 13, p. 362). Chez Montaigne, l'introspection se fait dans un deuxième temps, c'est-à-dire dans un moment de réflexion qui suit à la réaction de la passion. Il s'agit d'une analyse réflexive, alors que chez La Rochefoucauld, l'attitude de témoin accompagne simultanément le jeu des passions dans l'honnête homme. Il adopte un regard réflexif.

<sup>689</sup> Voir plus loin ch. 3.3. sur les effets de la lecture.

<sup>690</sup> Max. 5.

des mots et des choses. Considérer l'écriture des *Maximes* uniquement comme un discours descriptif revient à y projeter une condamnation de l'être humain. Considérer les *Maximes* d'un point de vue de l'ironie revient à y trouver un éveil de la conscience vers la connaissance socratique qui permet de se voir et de se corriger<sup>691</sup>.

Distinguer l'écriture moraliste de l'écriture ironique revient pour nous à passer de la volonté moraliste de décrire, de démasquer et de représenter à la volonté ironique de faire voir et de faire prendre conscience en adoptant une position de témoin. Au siècle qui glorifie les spectacles de Versailles, le théâtre intérieur animé par le mouvement des passions, du cœur et de l'esprit est, certes, bien difficile à percevoir. Mais le regard ironique, exercé par le jeu de cette polyphonie, permet au lecteur d'adopter la distance nécessaire pour ne pas sombrer dans les vagues de la mer de l'amour-propre, mais cela le conduit à s'interroger et dépasser une vision figée de la réalité et de soi-même.

De la polyphonie scudérienne à l'écriture plurielle des *Maximes*, le passage se fait d'une société qui se veut libre à une vision de l'être humain qui se veut détachée de tout dogmatisme. L'attitude ironique éveillée permet au lecteur de se déplacer, d'une liberté imaginée dans le cadre d'une idéologie, vers un réel désir de se "libérer", dans les limites du possible, des concepts qui définissent la condition humaine ainsi que de l'emprise de l'amour-propre. La multiplication des points de vue fait ainsi passer d'un contrat conversationnel à une approche ironique de la réalité. Consciente que la pluralité relève également du discours moraliste, nous suggérons néanmoins que l'ouverture des points de vue dans le cadre conversationnel est un signe de l'esthétique des salons et que La Rochefoucauld la réemploie dans une nouvelle perspective, celle du regard ironique détaché de quelque prise de position que ce soit.

### **3.1.3. Du contrat dialogique à l'écriture indicielle**

Dans le roman scudérien, l'esthétique de la conversation est élaborée à l'intérieur même des conversations par la participation de tous les devisants. C'est une élaboration en commun, bien que, lorsqu'il s'agit de l'énonciation du code de civilité, souvent un héros ou une héroïne soit choisi par les autres afin d'en élucider les règles. Cette auto-réflexion n'a cependant rien de pédant. Le tout est baigné dans une atmosphère de réciprocité et de joie. C'est ainsi que dans "De la conversation", chaque devisant raille les mauvais exemples avant que l'on demande à Sapho d'énumérer les règles

---

<sup>691</sup> Voir ch. 3.3.6.

conversationnelles. Ce n'est qu'après que toute la compagnie a contribué à installer un esprit de joie que Sapho, maîtresse en la matière, va "établir" les lois :

De quoi faut-il donc parler ? et de quoi faut-il que la conversation soit formée pour être belle, et raisonnable ? [demande Cydnon] Il faut qu'elle le soit de tout ce que nous avons repris (répliqua agréablement Sapho en souriant), mais il faut qu'elle soit conduite par le jugement.<sup>692</sup>

Nous soulignons ici par l'italique le fait que malgré la longue liste des règles conversationnelles qui va suivre, le tout est énoncé dans cet esprit de joie incontournable. C'est ainsi que la prescription perd son caractère pédant et se rapproche plutôt d'un jeu auquel toute la compagnie participe. La prescription se confond avec la description. Le recours à la modalité déontique par l'adverbe ("absolument") ainsi que par les verbes modaux ("elle doit être plus souvent de choses ordinaires, et galantes [...] elle doit être libre [...] je veux qu'on ne sache jamais ce que l'on doit dire [...] je veux qu'on sache si bien l'art de détourner les choses [...]") est certes constant. Mais il est important de souligner que, malgré ce caractère théorique, les prétendues règles constituent plutôt un contrat de conversation entre devisants sous forme de jeu qu'une théorie de la conversation élaborée par une seule personne. Malgré les longues tirades des devisants, la conversation est toujours profondément marquée par un caractère dialogique qui en constitue aussi son trait caractéristique<sup>693</sup>.

Afin que la conversation atteigne sa perfection, les devisants doivent se montrer facile à s'adapter aux situations. Madeleine de Scudéry décrit cette souplesse de l'esprit ainsi :

Je veux [...] qu'on puisse enfin changer son esprit selon les choses dont l'on parle, et selon les gens qu'on entretient.<sup>694</sup>

Le contrat dialogique est un aspect de la conversation sur lequel La Rochefoucauld prend particulièrement appui. Il met davantage l'accent sur la sensibilité des interlocuteurs, à savoir saisir l'autre et ne pas penser uniquement à soi-même. La *Réflexion* "De la conversation" s'ouvre notamment sur cette souplesse de l'esprit qui relève d'une intelligence sensible :

Ce qui fait que si peu de personnes sont agréables dans la conversation, c'est que chacun songe plus à ce qu'il veut dire qu'à ce que les autres disent. [...] Au lieu de les contredire ou de les interrompre, comme on fait souvent, on doit, au contraire, entrer dans leur esprit et dans leur goût, montrer qu'on

---

<sup>692</sup> Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 72.

<sup>693</sup> Ceci explique la satire de ceux qui parlent trop ou trop peu, puisqu'ils enfreignent le contrat dialogique. Voir la conversation "De parler trop ou trop peu, et comment il faut parler" dans *op. cit.*, p. 79-96.

<sup>694</sup> Ce sens de l'adaptation est défini déjà par Faret et par Gracián, voir *op. cit.* p. 74, n. 21.

les entend, leur parler de ce qui les touche, louer ce qu'ils disent autant qu'il mérite d'être loué, [...]<sup>695</sup>

Le contrat dialogique est primordial dans les réflexions sur la conversation, et il connaît, selon les auteurs, une définition qui s'étend de la souplesse des devisants ("changer son esprit") à leur sensibilité ("entrer dans leur esprit et dans leur goût"), et suppose une empathie à la fois intellectuelle et affective.

Pour nous, la question se pose de savoir si le contrat dialogique de l'esthétique conversationnelle scudérienne pénètre de quelque façon l'écriture des *Maximes*. Nous allons ainsi interroger le potentiel dialogique inhérent aux *Maximes*. Alors que la conversation, même celles des romans scudériens, est un espace polyphonique, une œuvre littéraire est ordinairement le résultat du jet d'une seule plume. Bien que, dans le cadre des salons, des œuvres puissent être le fruit de plusieurs mains<sup>696</sup>, nous éloignons cette hypothèse dans le cas des *Maximes*. Par contre, nous allons interroger l'œuvre afin de comprendre sa valeur dialogique dans son rapport avec le lecteur. Les « devisants » des conversations scudériennes saturent l'espace de la communication. Les *Maximes*, par leur forme, pourraient-elles constituer un dialogue avec le lecteur ?

Dans les *Maximes*, l'esthétique dialogique s'exprime par le caractère indiciel de l'écriture. L'écriture allusive passe par la recherche de la concision. Cette rhétorique de la brièveté se rattache, d'une part, à l'esthétique mondaine et à la culture de salon, d'autre part, à la rhétorique de l'atticisme qui marque la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce qui caractérise cette recherche de la brièveté est que la concision, et donc aussi l'allusion, n'est jamais accompagnée d'obscurité. La maxime, dans sa brièveté, n'élucide point les réflexions de l'auteur, mais les présente sous la forme la plus restreinte et la plus limpide. Ainsi l'écriture ne s'impose pas au lecteur, mais ouvre un espace qui stimule la réflexion<sup>697</sup>. La forme même de la maxime insinue une idée, la présente parfois de façon négative, et incite le lecteur à la compléter :

Nous avons tous plus de force que de volonté ; et c'est souvent pour nous excuser à nous-mêmes que nous nous imaginons que les choses sont impossibles.<sup>698</sup>

Dans cette maxime, La Rochefoucauld suggère que l'être humain a une force intérieure qui dépasse celle de la volonté. Cependant, au lieu de s'attacher à la description de cette force, le moraliste énonce la raison de la faiblesse de la volonté. La maxime fournit un indice sur une qualité de l'être humain sans cependant l'explicitier. Le silence se fait autour de la force de l'homme.

---

<sup>695</sup> *Maximes*. éd. par J. Truchet, p. 191.

<sup>696</sup> Bien sûr, nous relevons ici les romans de Mme de Lafayette auxquels La Rochefoucauld a certainement participé.

<sup>697</sup> Voir plus loin, nos développements au ch. 3.3.3. et ss.

<sup>698</sup> Max. 30.

S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes.<sup>699</sup>

Même procédé indiciel pour cette maxime. Ici, la phrase hypothétique suggère la possibilité d'un amour pur dont l'être humain n'a cependant pas connaissance. Mais, paradoxalement, la maxime 69 révèle justement cette connaissance au lecteur. Elle esquisse l'idée de "l'amour pur et exempt du mélange de nos autres passions". Le caractère indiciel est rendu ici par le choix de la phrase hypothétique qui n'affirme pas l'existence de l'amour pur, mais la suggère. La Rochefoucauld ne donne pas de réponse à la question de savoir si cet amour pur existe ou non. Le silence peut être rompu par le seul lecteur.

Il est plus honteux de se défier de ses amis que d'en être trompé.<sup>700</sup>

Cette maxime est un portrait négatif de la confiance qui doit régner entre amis. En disant qu'il est honteux de se défier de ses amis, La Rochefoucauld dit implicitement qu'il est louable de se fier à ses amis, même s'ils peuvent nous tromper, et donc aussi qu'il est particulièrement honteux d'être trompé par ses amis. Ces idées secondes demeurent, néanmoins, implicites.

A plusieurs reprises, nous retrouvons cette invitation à combler le silence qui entoure tout leur sens à certaines maximes. La peinture en négatif est un procédé qui permet de faire allusion aux qualités de l'homme, et de l'honnête homme. Il s'ensuit que le silence suscité par la peinture d'un trait négatif peut être rempli par le renversement de la proposition :

Les grands noms abaissent, au lieu d'élever, ceux qui ne les savent pas soutenir.<sup>701</sup>

Implicitement, La Rochefoucauld dit qu'il faut savoir porter un grand nom et qu'à ce moment-là il élève.

Le désir de paraître habile empêche souvent de le devenir.<sup>702</sup>

Rien n'empêche tant d'être naturel que l'envie de le paraître.<sup>703</sup>

Nous gagnerions plus de nous laisser voir tels que nous sommes, que d'essayer de paraître ce que nous ne sommes pas.<sup>704</sup>

Même procédé d'inversion de la maxime pour définir une qualité. Ici, il faut rechercher l'authenticité et non le paraître, que ce soit dans l'habileté ou dans le naturel.

On ne plaît pas longtemps quand on n'a qu'une sorte d'esprit.<sup>705</sup>

---

<sup>699</sup> Max. 69.

<sup>700</sup> Max. 84.

<sup>701</sup> Max. 94.

<sup>702</sup> Max. 199.

<sup>703</sup> Max. 431.

<sup>704</sup> Max. 457.

<sup>705</sup> Max. 413.

Donc, pour plaire, il faut avoir plusieurs sortes d'esprit.

La plupart des amis dégoûtent de l'amitié, et la plupart des dévots dégoûtent de la dévotion.<sup>706</sup>  
En d'autres termes, les vrais amis ainsi que les vrais dévots sont rares.

Les personnes faibles ne peuvent être sincères.<sup>707</sup>  
La sincérité est une expression de la force de l'être humain.

Le lecteur des *Maximes* est tellement habitué à la permutation des rapports que le jeu sur l'inversion et sur la transformation des valeurs lui devient habituel. Ce jeu, initié par l'auteur, peut être prolongé par le lecteur. A lui, à présent d'inverser les propos, de les retourner sur la base des indices qu'il perçoit. Ce procédé se rattache aussi au jeu de la maxime mondaine qui permute simplement un mot pour créer une variation de la maxime. Les indices incitent, mais n'engagent pas à une version définitive. Ils réclament que la conscience du lecteur se forme au fur et à mesure de la progression de la lecture.

En outre, par cette écriture indicielle, La Rochefoucauld annonce l'idéal de l'honnête homme sans néanmoins l'élucider. Au lieu de s'attacher à broser le portrait parfait de l'être humain, l'auteur se tait sur ce sujet. Facilement, il en retrace, parfois, le portrait négatif. A d'autres moments, il peut également lancer l'idée d'une qualité, mais en définir le contraire. Il peut aussi adopter la figure de la négation en invitant le lecteur à inverser le propos pour saisir la qualité qui se cache derrière la négation. Le discours indiciel joue avec le silence : il lance un indice sur une qualité de la nature humaine, mais en décrit l'état contraire qui est, néanmoins, réel. Le silence qui suit la description de la qualité incite le lecteur à compléter par lui-même la définition de la qualité en question.

Etant donné que La Rochefoucauld écrit en honnête homme, il ne peut définir les lois civiles de l'honnêteté. L'honnête homme ne peut donner de leçons à autrui. En outre, notre auteur construit l'idéal de l'honnêteté sur des valeurs morales et esthétiques fondées sur le naturel et sur l'art de plaire. Pour La Rochefoucauld, l'honnêteté ne se réduit pas à un code de civilité, mais témoigne d'un perfectionnement de l'être moral et esthétique/social. Si nous tenons compte du caractère indiciel des *Maximes*, alors nous pouvons en déduire que l'image de l'honnête homme est peinte en négatif au fur et à mesure que La Rochefoucauld propose de nouveaux indices sur les qualités de l'homme. Dans cette perspective, le "pessimisme" apparent de La Rochefoucauld serait alors le

---

<sup>706</sup> Max. 427.

<sup>707</sup> Max. 316.

résultat ou le signe paradoxal d'une honnêteté radicale. Dans sa description de la faiblesse humaine, La Rochefoucauld effleure les caractéristiques de l'honnête homme et de sa grandeur morale, afin d'inciter le lecteur à renverser les définitions négatives et à en rechercher les positives.

La forme de la maxime semble donc bien répondre au contrat dialogique qui définit l'espace conversationnel. Alors que, dans la conversation scudérienne, ce rapport se limite surtout à un respect d'autrui et à une faculté d'adaptation, dans les *Maximes*, le rapport dialogique entre l'œuvre littéraire et le lecteur s'intensifie. L'écriture indicielle invite non seulement le lecteur, à un premier niveau, à participer au jeu des permutations de la maxime, mais elle l'incite aussi, à un deuxième niveau, à une réflexion sur la nature humaine et elle suggère enfin, à un troisième niveau, les qualités de l'honnête homme auquel le lecteur, par sa réflexion sur la nature humaine, est de ce fait conduit à aspirer.

### 3.1.4. De la régulation à l'honnêteté

Les conversations scudériennes exposent, parmi leur code de civilité, les "lois" de l'art de parler. Ces lois ne sont pas considérées comme des prescriptions, mais comme des descriptions du contrat social porté à son apogée, le tout porté dans un esprit de jeu et de joie. La civilité et la politesse ne s'apprennent pas au moyen de règles, ni de livres ni de traités. Il en va de même pour la conversation. C'est ainsi que dans la conversation "De parler trop ou trop peu, et comment il faut parler", après que les devisants ont raillé les extrêmes et donné une description du bel usage incarné ici par Plotine, Césonie interroge Herminius :

Mais de grâce, dit alors Césonie, dites-moi ce que peuvent faire ceux qui ne parlent pas comme Plotine, afin d'acquérir ce qu'elle a de bon, et de perdre ce qu'ils ont de mauvais.

La réponse suit immédiatement :

Aimer les honnêtes gens, reprit Herminius, et n'en voir guère d'autres ; [...] mais pour l'agrément du langage, la conversation toute seule le peut donner, encore faut-il que ce soit une conversation de gens du monde, dont les femmes fassent la plus grande partie.<sup>708</sup>

La question comment perfectionner l'art de la conversation pourrait appeler une méthode ou une méthodologie. Mais cette approche scolaire serait considérée comme pédante et serait impensable dans le cadre du salon. L'école de la conversation passe ainsi par une immersion dans le milieu conversationnel, afin que l'on en soit teinté et imprégné. La réponse d'Herminius "Aimer les

---

<sup>708</sup> Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*, p. 94-95.

honnêtes gens” souligne que la cohésion du groupe se fonde sur le plaisir et sur la joie recherchés dans une compagnie qui est civilisée par la présence des femmes. L’apprentissage se fait par la contamination réciproque et en particulier par celle qui émane des héros et des héroïnes :

Enfin, ajouta Phaon, sans vous donner la peine de parler davantage de la conversation, pour en donner des lois, il ne faut qu’admirer la vôtre [celle de Sapho], et qu’agir comme vous agissez, pour mériter l’admiration de toute la terre.<sup>709</sup>

L’invitation à suivre l’exemple de Sapho, dans ce cas en l’admirant, relève encore de la voie de la contamination, d’autant plus que cette invitation conclut l’énumération des règles conversationnelles données auparavant par Sapho. L’apprentissage de la conversation et de la politesse ne passe pas par une codification. Les règles sont remplacées par la notion de régulation qui ne codifie rien, mais qui influe sur autrui par la seule présence du modèle. Cette nouvelle esthétique de la parole souligne le fait que l’être humain se communique dans sa totalité pour garantir l’harmonie de la “compagnie” et que le contenu des mots se subordonne à l’émanation globale de la personne<sup>710</sup>. La conversation forme l’autre par contagion. L’on pourrait même analyser la volonté d’exhaustivité du roman scudérien dans cette optique. L’abondance de la matière, des récits, des conversations, pourrait alors être perçue comme moyen de gagner le lecteur afin qu’il adhère au projet de civilité élaboré dans les romans.

L’esprit de régulation par la contamination se perpétue-t-il de quelque façon dans les *Maximes* de La Rochefoucauld ? Il est inutile de rappeler que l’orientation du recueil est bien différente de celle des conversations scudériennes, puisque les *Maximes* n’élaborent ni des lois de civilité ni des exemples qui font rayonner la civilité. Au contraire, l’entreprise moraliste s’attache à broser le portrait du cœur humain dans toute sa diversité. Le recueil offre une vue sur les mécanismes subtils (amour-propre, fortune, humeurs) qui déterminent les mouvements du cœur et de l’esprit. Il révèle au lecteur la nature profonde de l’être humain. Contrairement aux *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld qui retracent les traits de l’honnêteté, et aux conversations scudériennes, qui définissent les traits de la politesse, les *Maximes*, nous l’avons vu, ne sont qu’indicielles par rapport à une image idéale de l’être humain. Rien n’est dit, tout reste à penser. Comment la contamination du modèle peut-elle avoir lieu alors que le recueil s’attache à broser un portrait du cœur pluriel ? La représentation idéale qui, dans les conversations scudériennes, a la fonction d’élever les autres vers une qualité, est pour ainsi dire inexistante dans les *Maximes*. Si régulation il y a, il ne faut pas la chercher dans une image idéale de la civilité, mais dans la fonction

---

<sup>709</sup> “De la conversation” dans *op. cit.* p. 74.

<sup>710</sup> A ce sujet, il est connu que la communication non-verbale joue un rôle décisif dans l’échange de la parole.



de l'écriture. La représentation plurielle de l'homme, l'ironie qui en dérive ainsi que la forme de la maxime incitent le lecteur à une interrogation réflexive sur la nature humaine et à une quête de la connaissance de soi-même. Cette attitude est caractéristique de l'honnête homme :

Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes. Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent.<sup>711</sup>

La quête de la connaissance n'est pas comblée par la représentation du cœur de l'homme telle que La Rochefoucauld la brosse, mais elle est incitée par la lecture des *Maximes*. Le recueil se transforme en lieu de méditation qui exerce l'esprit du lecteur à faire un examen de soi-même dans le but d'une meilleure connaissance<sup>712</sup>. La formation de l'honnête homme a donc bien sa place dans les *Maximes*, mais elle se fait de façon indirecte. L'écriture y a une fonction régulatrice dans le sens qu'elle éveille l'esprit du lecteur, qu'elle réclame sa participation à l'élaboration de l'honnêteté. Celle-ci ne se comprend pas comme un projet théorique, mais comme une entreprise individuelle qui est incitée par la lecture et qui se prolonge et se réalise dans le groupe social<sup>713</sup>. Soulignons-le, l'honnête homme est un être social :

C'est être véritablement honnête homme que de vouloir être toujours exposé à la vue des honnêtes gens.<sup>714</sup>

C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul.<sup>715</sup>

Ces maximes témoignent que la compagnie est indispensable à l'honnête homme. Elle propose un miroir de la condition humaine que chacun peut voir et analyser dans le but de se connaître mieux. Le commerce des honnêtes gens requiert également un perfectionnement de l'être humain afin de savoir s'intégrer dans le jeu du paraître et de développer une sensibilité pour autrui<sup>716</sup>.

Alors que, dans la conversation scudérienne, la régulation par la « contamination » apporte la cohésion du groupe, dans les *Maximes*, la « contamination » vise d'abord le lecteur dans son individualité. Le projet de civilité de Madeleine de Scudéry s'attache avant tout à définir et à représenter une idéologie dans laquelle elle définit de façon précise les qualités de l'être humain

---

<sup>711</sup> Max. 202.

<sup>712</sup> Nous retrouvons ici la notion d'examen de conscience laïcisé ainsi que la notion de méditation dans sa tradition philosophique. Voir également plus loin les ch. 3.3.3. et 3.3.4.

<sup>713</sup> Voir *infra* ch. 3.2.

<sup>714</sup> Max. 206. ou la max. 231 : “”

<sup>715</sup> Max. 231. Voir aussi la max. 201 que nous avons déjà citée plus haut : “Celui qui croit pouvoir trouver en soi-même de quoi se passer de tout le monde se trompe fort ; mais celui qui croit qu'on ne peut se passer de lui se trompe encore davantage.”

<sup>716</sup> Voir, par exemple, Réflexion II, “De la société”, Réflexion III, “De l'air et des manières”, Réflexion IV, “De la conversation”.

social. La Rochefoucauld, par contre, ébranle toute forme d'idéologie et renonce à élaborer l'honnêteté sur une construction artificielle fondée sur des lois. Dans le recueil, le projet de perfectionnement de l'être humain est intériorisé et requiert l'initiative individuelle de chacun.

Dans les stratégies d'écriture des *Maximes* se perpétuent certains principes de l'esthétique conversationnelle, telle la raillerie dans sa fonction esthétique et morale, la pluralité des points de vue, la nécessité tout à la fois de la liberté et des lois ou encore la notion de régulation. Le lecteur du recueil formé par la culture mondaine et sensible à l'esthétique conversationnelle reconnaît aisément les principes esthétiques auquel il adhère. Cependant, ces principes sont, dans le cas des *Maximes*, réorientés en faveur d'un projet qui, au lieu de confirmer et de soutenir un projet de civilité, remet en question non seulement tous les systèmes de pensée du XVII<sup>e</sup> siècle, mais aussi les habitudes logiques et esthétiques du lecteur. Avec les *Maximes*, le lecteur ne se divertit pas par la représentation d'un univers fictif qui peut avoir quelque lien avec sa réalité. Au contraire, le lecteur est placé face à la condition humaine générale, et ainsi également face à lui-même. L'esthétique conversationnelle retravaillée dans le recueil de notre moraliste permet une nouvelle approche de l'œuvre littéraire, celle du dialogue entre le lecteur et l'œuvre. Les principes esthétiques réclament une attitude de lecture qui demande la participation du lecteur, à l'image de la conversation qui demande la participation de chaque devisant.

### 3.2. L'OEUVRE – UN MIROIR TENDU AU LECTEUR

En 1658, Madeleine de Scudéry fait paraître la conversation “De la manière d’inventer une fable” dans le tome VIII dans sa *Clélie* et y explicite les principes poétiques du roman<sup>717</sup>. Elle conçoit le roman comme “tableau du monde” qui reflète autant le savoir du monde<sup>718</sup> que “le bel usage du monde”, notamment “la politesse de la conversation, l’art de railler ingénieusement, celui de faire d’innocentes satires, de n’ignorer pas celui de faire des vers, d’écrire des lettres, et de faire des harangues.”<sup>719</sup> La conception du roman s’éloigne ici du poème héroïque<sup>720</sup> et intègre les principes de la conversation qui règlent la vie de salon. Le roman se comprend comme un reflet de l’esthétique mondaine. Une synergie entre l’art de la conversation et les genres littéraires pratiqués dans les salons est en train de s’affirmer. La conversation est effectivement envisagée comme le creuset de la littérature de salon.

Le roman “tableau du monde” qui fait l’anatomie du cœur humain est-il aussi un portrait du cœur humain tendu au lecteur ? Les bienséances n’admettent pas de considérer que le roman puisse donner une leçon de morale au lecteur :

Mais, sur toutes choses, il faut sçavoir oster à la morale ce qu'elle a de rude, & de sec, & luy donner je ne sçay quoy de si naturel, & de si agreable, qu'elle divertisse ceux à qui elle donne des leçons, & que comme les Dames ne cassent pas leurs miroirs qui leur monstrent des deffauts qu'elles corrigent quand elles les connoissent, elles ne haïssent pas non plus un ouvrage, où elles voyent bien souvent des choses qu'on n'oseroit leur dire, & qu'elles ne se diroient jamais à elles mesmes.<sup>721</sup>

Ce qui retient ici particulièrement notre attention est l’analogie du miroir et du roman<sup>722</sup>. La métaphore du miroir pour parler du roman scudérien est ambiguë, puisque, d’une part, le miroir

---

<sup>717</sup> Cette conversation (Quatrième partie, livre II, p. 1118-48) est reprise en 1680 dans les *Conversations sur divers sujets*. Voir l’introduction de D. Denis dans Scudéry, Madeleine de. *“De l’air galant” et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 161-65.

<sup>718</sup> Dans une autre perspective, le Moyen Âge peut aussi considérer le livre comme miroir du savoir : “Miroirs de la nature ou miroirs de l’histoire, tel le *Miroir doctrinal* de Vincent de Beauvais, ces encyclopédies intitulées *Speculum*, qui rassemblent le savoir de leur temps, invitent l’homme à la spéculation.” L’origine de ces livres-miroirs est liée aux mouvements cistercien et bénédictin, mais n’a pas de relation directe avec la métaphore scudérienne. Voir Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, coll. “Pluriel”, 1998, p. 124 et ss.

<sup>719</sup> Ici, la définition du roman comme “tableau du monde” se rapproche de la définition de la comédie considérée comme *speculum vitae*. Dans ce sens, elle est une mise en spectacle de la vie des honnêtes gens, de même que le roman se veut ici une réplique fidèle de la vie mondaine. La production littéraire est donc aussi un reflet de l’espace qui la génère et qui la reçoit. Cette quête de la représentation de soi-même se rapporte de nouveau à l’image du miroir. Dans cette perspective, il est aussi possible de situer la mode des portraits littéraires.

<sup>720</sup> Cette conception est élaborée dans la préface d’*Ibrahim* de Madeleine de Scudéry (1641) et dans le *Traité de l’origine de romans* (1666) qui sert de préface à *Zaïde* de Mme de Lafayette.

<sup>721</sup> Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. Paris: A. Courbé, 1661, t. VIII, p. 1141-42.

<sup>722</sup> Le *topos* du miroir pour définir l’œuvre littéraire est une adaptation du *topos* humaniste qui considère la comédie comme un fidèle miroir de la vie humaine (p. ex. “Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum

mentionné dans cette analogie est un accessoire “des Dames” et donc un instrument du paraître qui peut être associé à la coquetterie, aux jeux des apparences et à la vanité<sup>723</sup>. Le roman contribue par cette métaphore au perfectionnement du paraître, puisque le miroir ne reflète que la surface. D’autre part, cette analogie attribue une dimension morale et édifiante au roman qui, par son caractère réflexif, permet au lecteur de prendre connaissance de ses faiblesses<sup>724</sup> et de les corriger. Le roman fournit une connaissance du cœur de l’homme dont le lecteur profite pour dépasser ses défauts. Il devient même dans l’espace social le moyen privilégié de communiquer ce que les bienséances ne permettent de dire. L’œuvre-miroir relève les défauts du cœur, discours inapproprié entre devisants du milieu mondain, mais que le dialogue entre le roman et le lecteur peut entamer. Malgré ses apparences de divertissement, l’œuvre-miroir devient une composante morale primordiale dans le groupe social. Il semble donc que, outre la volonté manifeste de se divertir, l’œuvre littéraire ne peut se penser sans un arrière-fond moral. La morale et le divertissement vont de pair ; parfois la morale semble s’imposer face au divertissement, parfois le divertissement semble demeurer le seul principe du roman. Le miroir fait appel à sa fonction réflexive et morale, alors que le choix spécifique du miroir “des Dames” situe, néanmoins, cette métaphore morale dans une dimension galante. Les caractères édifiants et divertissants sont toujours unis dans le roman scudérien. L’auteur ne tranche pas la question et permet ainsi diverses lectures de son œuvre :

Si vous en faites un [roman], dit Plotine, je vous promets de le lire avec plaisir : en mon particulier, ajouta Clélie, je promets mon admiration à Herminius ; je lui promets plus que vous, ajouta Valérie,

---

consuetudinis, imaginem veritatis.” Fragment du dialogue perdu de Cicéron “Hortensius”). Cette adaptation attribue au roman la fonction de refléter le cœur de l’homme afin que le lecteur puisse se voir et se corriger.

<sup>723</sup> Dans “Le Banquet des sept Sages” (*Le Grand Cyrus*, 9<sup>e</sup> partie, Livre Second, p. 609) le jeu mondain de l’énigme est posé autour du miroir. L’énigme comprend les éléments galants ainsi que moraux de la définition du miroir:

“Je ne flatte non plus les Rois que les Bergers.

Je sers à corriger les deffauts d’autruy sans les connoistre.

Je ne parle point & ie conseille.

Souvent quand ie suis veritable on ne me croit point: & quand ie flatte, on me croit tousiours.

Vne partie du monde se sert de moy à conquerir l’autre.

Je me multiplie par ma ruine.”

(Cité d’après Kruse, Margot. “*Le Banquet des sept Sages*: Mlle de Scudéry, Plutarch und die “Questioni d’Amore””, *Romanistisches Jahrbuch*, 11, (1960): p. 204 - 226 , p. 214).

<sup>724</sup> La métaphore du miroir comme moyen de connaissance remonte à l’Antiquité, avec le mythe de Narcisse, et au platonisme. Le reflet est un moyen de se connaître. Selon Diogène Laërce, Socrate propose un miroir aux ivrognes pour qu’ils voient leur laideur morale dans le but d’aider les hommes à vaincre leurs vices. Voir Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, coll. “Pluriel”, 1998, p. 118. La métaphore du miroir comme connaissance de soi se retrouve également dans les livres à emblème, par exemple, dans Corrozet, Gilles, *Hecatographie*, Denys Janot, Paris, 1543 :

“Qui bien regarde au miroir sa semblance:

Il a de soy parfaicte connoissance.

Qui se cognoist en ce mondain passage:

Il est de tous estimé comme sage.”

Par ailleurs, plusieurs livres à emblème au début du XVII<sup>e</sup> siècle proposent le thème de Narcisse sous l’emblème de “Nosce te ipsum”. Henkel, A, Schöne, A. *Emblemata*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 1627-28.

puisque je lui promets de me corriger de plusieurs défauts que j'ai. Pour ce qui me regarde, dit Anacréon, je m'engage à chanter sa gloire, et pour moi, reprit Amilcar, je lui promets de le lire avec plaisir, de l'estimer fort, de le louer partout, et de ne rien faire de ce qu'il dira, car je ne fais jamais que ce que je me dis à moi-même.<sup>725</sup>

Ces différentes perspectives de lecture correspondent aux divers tempéraments des devisants : la quête du plaisir pour les "galants", l'admiration suscitée par les exemples héroïques pour les "mélancoliques" et l'édification morale pour Valérie. Bien que les trois perspectives soient représentées, la conversation se termine par les paroles d'Amilcar. En tant que héros galant de la *Clélie*, il semble vouloir unifier les trois perspectives, mais il dénigre, selon sa nature galante et sur un ton railleur, l'intention d'édification morale que suggère Valérie. Par ce revirement final, il resitue le roman dans l'unique registre du divertissement. Cela ne signifie, pourtant, pas que Madeleine de Scudéry refuse au roman une visée édifiante. Au contraire, ce revirement est requis de l'esthétique conversationnelle qui, d'une part, se fonde sur la pluralité des points de vue et qui, d'autre part, ne peut admettre une conclusion morale.

Dans une œuvre ultérieure de Madeleine de Scudéry, la nouvelle *Célinthe*, la romancière récupère et accentue la dimension édifiante de l'œuvre littéraire, en particulier dans sa fonction réflexive des défauts du cœur humain. Elle la présente en ces termes :

En effet, dit Clearque, les livres sont les seuls donneurs d'avis qui ne faschent point, & dont on peut plus aisément suivre le conseil. Car quelque estime qu'on ait pour un Amy qui vous avertit d'un deffaut, on croit qu'il se trompe, & quand on ne le croit pas, on sent un secret despit d'avoir un tesmoin de sa propre foiblesse. Mais un livre est un aveugle qui ne voit point ceux qu'il reprend, & qui ne faisant point rougir ceux à qui il donne des avis, les corrige plus agreablement, & plus commodement tout ensemble. [...] ceux qui n'aiment pas à voir leurs deffauts, ne doivent jamais jeter les yeux sur des miroirs, qui ne flattent point, & qui ne sont faits que pour montrer les objets tels qu'ils sont.<sup>726</sup>

La métaphore du miroir est récupérée et, contrairement à la conversation "De la manière d'inventer une fable", ici, la nouvelle se termine en affirmant la dimension édifiante de l'œuvre littéraire. Il s'agit effectivement des dernières phrases de la nouvelle. L'image du miroir perd sa dimension galante en faveur d'une signification purement édifiante. Cette dernière devient une composante littéraire essentielle qui, tout en respectant les bienséances, permet au lecteur de percevoir l'image de son intériorité. Ce qui est ici nouveau, c'est que la fonction édifiante du livre-miroir est acceptable en raison du caractère abstrait et non-personnel du livre. Dans l'espace

---

<sup>725</sup> Scudéry, Madeleine de. *"De l'air galant" et autres conversations*. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998, p. 179-180.

<sup>726</sup> Scudéry, Madeleine de. *Célinthe. Nouvelle Première (1661)*. éd. par Alain Niderst. Paris: Nizet, 1979, p. 170-172.

entièrement civilisé et codifié du salon, les paroles de franchise d'un "Amy" n'ont plus de place. L'œuvre littéraire peut, toutefois, récupérer ce rôle. L'œuvre-miroir peut faire accéder le lecteur à la connaissance de soi, qui lui permet de corriger ses propres défauts. Il semble qu'à partir de 1660 la littérature de salon affiche de plus en plus une fonction morale et édifiante<sup>727</sup>.

Les *Maximes* sont elles aussi associées à la métaphore du miroir, notamment dans la fable de La Fontaine dédiée à La Rochefoucauld, *L'homme et son image*. Quoique "le sort officieux" place des miroirs partout "afin de le guérir",

Miroirs dans les logis, miroirs chez les marchands,  
Miroirs aux poches des galands,  
Miroirs aux ceintures des femmes

Narcisse ne veut voir son image et il fuit les miroirs. Enfin, il se retrouve au bord d'un canal d'eau pure dont la beauté l'attire malgré lui et lui renvoie ainsi sa propre image. La moralité indique le sens de la fable :

[...] Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,  
Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ;  
Et quant au canal, c'est celui  
Que chacun sait, le livre des *Maximes*.<sup>728</sup>

Le mythe de Narcisse sert ici à souligner la fuite de l'homme devant la connaissance de soi. L'homme veut, par tous les moyens, échapper au reflet de son image que même les miroirs de marchands peuvent lui renvoyer. La notion de fuite domine ici la dimension du miroir qui se rattache normalement à la vanité. Narcisse fuit les miroirs mondains et fuit le monde qui lui renvoie une image de soi. Car ces miroirs-là reflètent "les sottises d'autrui" dans lesquels Narcisse peut se reconnaître. En connaissant l'autre, l'être humain apprend à se connaître ; mais Narcisse fuit cette connaissance et donc, fuit le monde. Enfin, seule la beauté du canal peut renvoyer à Narcisse son image, malgré lui. Le lecteur peut se reconnaître dans le livre des *Maximes*. L'eau, comme prolongement de la métaphore du miroir, n'est plus, comme chez Ovide, le lieu de perdition, mais elle devient lieu de réflexion dans les deux sens du terme : réflexion de l'image du cœur de l'homme ainsi qu'activité réflexive de la part de celui qui perçoit son image<sup>729</sup>. Le miroir a une

---

<sup>727</sup> Nous rappelons ici justement le réemploi des conversations scudériennes des romans dans les recueils de conversations dont les titres s'orientent de plus en plus vers la morale. Alors que les deux premiers recueils s'intitulent *Conversations sur divers sujets* (1680) et *Conversations nouvelles sur divers sujets* (1684), les suivantes annoncent leur dimension morale *Conversations morales* (1686), *Nouvelles conversations de morale* (1688) et enfin *Entretiens de morale* (1692).

<sup>728</sup> La Fontaine, Jean de. *Fables*. Paris: Imprimerie Nationale, coll. Le Livre de Poche, 1985, p. 55-56.

<sup>729</sup> Sur la naissance et l'évolution à travers le temps de la métaphore du miroir comme réflexion, voir l'étude passionnante : Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, coll. "Pluriel", 1998.

fonction édifiante, voire thérapeutique, puisqu'il permet à l'être humain de prendre connaissance de ses défauts devant lesquels il fuyait.

Dans cette fable de La Fontaine, le livre des *Maximes* est associé à la métaphore du miroir, comme lieu de reflet et de connaissance de soi<sup>730</sup>. L'œuvre devient un instrument, notamment un miroir, par lequel le lecteur acquiert une connaissance du cœur de l'homme, d'une certaine façon malgré lui. Cette conception de l'œuvre-miroir est, par ailleurs, celle qui est annoncée dans l'« Avis au lecteur » de la première édition. La notion du miroir qui renvoie une image se perpétue dans la notion du « portrait du cœur de l'homme ». Le portrait équivaut dans ce cas au miroir, puisque ce portrait est bel et bien l'image reflétée du cœur. « L'Avis au lecteur » précise que ce portrait

court fortune de ne plaire pas à tout le monde, parce qu'on trouvera peut-être qu'il ressemble trop, et qu'il ne flatte pas assez.

La fidélité de l'image recherchée évoque ainsi de façon précise la fonction du miroir. Celui-ci se définit justement par la ressemblance la plus exacte. Se pose alors la question de savoir si le recueil peut être compris comme un miroir qui renvoie au lecteur l'image morale de la condition humaine en général ainsi que sa propre image. Le but de cette réflexion serait alors d'éveiller une réflexion et un désir de perfectionnement qui aboutit à l'honnêteté<sup>731</sup>. Dans cette perspective, les *Maximes* pourraient être considérées comme initiation à la connaissance de soi<sup>732</sup>, qualité fondamentale de l'honnête homme. Cependant, dans la logique de l'honnêteté, la parole de l'honnête homme, ici les *Maximes*, ne peut prétendre à une fonction édifiante. « L'auteur honnête homme » ne peut se considérer comme le précepteur des « lecteurs honnêtes gens ». La notion de portrait, ou d'image reflétée, reste donc profondément ambivalente : d'une part, elle fait allusion à la dimension édifiante de l'œuvre qui, d'autre part, doit demeurer sous-jacente comme le requièrent les bienséances. Si édification il y a, elle est supposée, mais non explicitée.

L'« Avis au lecteur » propose une attitude de lecture qui permet d'adhérer à l'image saisie au vif du cœur humain. D'une certaine manière, l'œuvre qui renvoie une image des faiblesses humaines dévoile le lecteur. Cette opération est très délicate, puisque les bienséances réclament un respect de l'espace intime de chacun :

Le plus grand défaut de la pénétration n'est pas de n'aller point jusqu'au but, c'est de le passer.<sup>733</sup>

---

<sup>730</sup> Cette conception s'éloigne de la représentation de l'amour-propre qui trouble toute connaissance.

<sup>731</sup> Sur la conception des *Maximes* comme miroir révélateur tendu au lecteur, voir Coulet, Henri. « La Rochefoucauld ou la peur d'être dupe », *Hommage au Doyen Etienne Gros*, (1959): p. 105-112 ; Requemora, Sylvie. « L'amitié dans les *Maximes* de La Rochefoucauld », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 205, (1999): p. 687-728.

<sup>732</sup> Rappelons ici que, à la Renaissance, le recueil de lieux communs est perçu comme première initiation intellectuelle de tout écolier. Dans la tradition des lieux communs, les *Maximes* ne pourraient-elles pas être considérées comme initiation à la vie morale et sociale de l'honnête homme ?

<sup>733</sup> Max. 377.

Afin de ne pas heurter le lecteur face à l'image que renvoient les *Maximes* du cœur de l'homme, l'« Avis » annonce au lecteur que son amour-propre ne peut que réagir face à la lecture des *Maximes*. Traité de “corrupteur de la raison”, l'amour-propre ne peut que renier son image intéressée et protéiforme que les *Maximes* lui renvoient. C'est alors que l'« Avis au lecteur » conseille de ne pas s'identifier à l'image proposée par les *Maximes* :

En un mot, le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces maximes qui le regarde en particulier, et qu'il en est seul excepté, bien qu'elles paraissent générales ; après cela, je lui réponds qu'il sera le premier à y souscrire, et qu'il croira qu'elles font encore grâce au cœur humain.<sup>734</sup>

Le lecteur est sollicité d'observer les traits du “portrait du cœur de l'homme” sans néanmoins considérer a priori qu'il partage la même condition humaine. Ce paradoxe est enfin un moyen subtil pour déjouer l'amour-propre qui l'empêche d'accéder à la connaissance. L'attitude conseillée au lecteur est celle de la prise de distance qui permet une meilleure vue. Tout comme dans les lois de l'optique, la distance permet une perspective plus complète et donc une connaissance plus juste<sup>735</sup>. La distance que le lecteur adopte dans la lecture témoigne d'une maîtrise de soi qui permet de reconnaître et d'écarter les mouvements de l'amour-propre. Cette attitude présuppose que l'amour-propre n'aveugle pas l'être humain, mais, au contraire, que ce dernier soit capable de le distinguer des autres mouvements du cœur et de l'esprit. Cette maîtrise de l'amour-propre intériorise en quelque sorte les lois de bienséances qui demandent de ne pas pénétrer l'espace intime d'autrui, mais de le préserver. La nécessité de la maîtrise de soi dans l'espace social face à l'image de ses propres défauts est illustrée dans une réplique de la comédie de Molière *La critique de l'école de femmes* :

Ce sont miroirs publics [les comédies]<sup>736</sup>, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie ; et c'est se taxer hautement d'un défaut, que se scandaliser qu'on le reprenne.<sup>737</sup>

Dans l'espace social, réagir face à la représentation d'un défaut signifie qu'on s'y identifie. Cette attitude n'est pas concevable pour les bienséances. Et comme selon l'« Avis » des *Maximes*,

---

<sup>734</sup> La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 268.

<sup>735</sup> La Rochefoucauld raille la notion de perspective absolue dans la maxime 104, lorsqu'il dit : “Les hommes et les affaires ont leur point de perspective. Il y en a qu'il faut voir de près pour en bien juger, et d'autres dont on ne juge jamais si bien que quand on en est éloigné.”

<sup>736</sup> A propos de la fonction du miroir dans les comédies de Molière, voir Norman, Larry. *The public mirror: Molière and the social commerce of depiction*. London: University of Chicago Press, 1999: “Molière's comedy acts finally as a mirror in which the spectator apprehends the machinery of depiction and recognition, the machinery that fabricates his or her own identity. It offers no clearer vision of human faults than other means of representation: it simply makes us better aware of our system of imagining ourselves. And in so doing it celebrates the satiric dynamics that drive dramatic conflict, that prolong it with brilliant malice and punctuate it with risible recognition. For even in this faulty mirror, sustained by the gratification of ridicule and the wrath of the wounded, the audience sees its image cast.” p. 209-210.

<sup>737</sup> Molière. “La critique de l'école de femmes” dans *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. “La Pléiade”, 1971, p. 658.



l'identification avec un défaut suscite une réaction de rejet de la part de l'amour-propre, réaction qui empêche la connaissance du cœur humain, l'unique moyen de déjouer l'amour-propre est d'adopter une attitude de témoin face à soi-même lors de la lecture des *Maximes*. La maîtrise de soi qui est indispensable dans l'espace social se déplace, dans les *Maximes*, vers la « maîtrise » de l'amour-propre dans l'espace intime de l'individu, une maîtrise qui est en réalité le résultat d'un stratagème envers l'amour-propre.

Que ce soit dans l'œuvre scudérienne ou dans les *Maximes* de La Rochefoucauld, l'œuvre-miroir reflète l'intériorité, en particulier les faiblesses, et elle invite le lecteur à un perfectionnement. Les défauts sont ceux qui éloignent l'être humain de la norme sociale et qu'il faut éradiquer afin de garantir l'harmonie sociale qui résulte du perfectionnement individuel et collectif. Chez La Rochefoucauld, par contre, la volonté de montrer le cœur humain relève d'une quête de la vérité. La connaissance de soi ne doit pas aboutir à une adhésion au groupe social, mais à un cheminement intérieur vers l'authenticité, tout en s'intégrant dans l'harmonie sociale. Au centre des réflexions de La Rochefoucauld se place l'être humain dans sa subjectivité et non l'être humain dans sa fonction sociale. Bien que nécessaire à l'accomplissement de l'honnêteté, la dimension sociale accompagne l'honnête homme sans néanmoins l'y réduire. La connaissance de soi et du cœur humain est dépassée par une prise de conscience du moi. Le regard porté sur l'image de soi-même est double chez notre auteur : d'une part, il est mimétique en ce qu'il représente la variation infinie du cœur humain ; chaque mouvement le plus infime est capté par le regard de La Rochefoucauld et reporté fidèlement dans le portrait du cœur de l'homme qu'il projette. D'autre part, il est introspectif dans le sens qu'il entraîne le lecteur à se définir comme sujet. Ce portrait qui s'attache à tout sans rien laisser échapper ouvre de nouvelles perspectives et réclame une conscience perspicace, nécessaire dans la quête de l'honnêteté.

### 3.3. EXPERIENCES DE LECTURE DES *MAXIMES*

Le vrai poète, comme le véritable écrivain, ne s'adresse jamais à une foule [...] ; l'un comme l'autre créent avec leur lecteur une intimité de personne singulière à personne singulière, et la merveille de la lecture en ce cas est la certitude, pour tant de lecteurs différents, qu'ils sont entrés en conversation privée avec un interlocuteur qui parle à chacun en particulier.<sup>738</sup>

L'écriture des *Maximes* inclut des éléments esthétiques ainsi qu'une intention édifiante qui sont définis dans la conversation et dans le roman scudérien. Retravaillée dans les *Maximes* pour interroger la subjectivité de l'être humain implicitement confrontée à l'être social des personnages scudériens, l'écriture annonce également des modes déterminés de lecture. Le choix de l'écriture informe les différentes lectures possibles exigées par les *Maximes* : lecture à haute voix dans le salon, et dont les effets se répercutent dans la conversation, lecture silencieuse dont l'aboutissement peut être l'introspection et la méditation. Ces deux exercices unifient en eux la dimension mondaine et morale de la littérature, tension qui accompagne de façon plus ou moins pertinente la littérature de l'époque.

#### 3.3.1. La participation du lecteur

La forme de la maxime sollicite une participation du lecteur. Les différents traits de l'écriture que nous avons relevés plus haut, qui s'appuient sur la raillerie, la polyphonie, le contrat dialogique et la régulation, requièrent une attitude active de sa part. Au fur et à mesure qu'il pénètre dans le recueil, il se rend compte que ses attentes sont continuellement remises en question. Une maxime renverse la logique d'une maxime précédente ; à l'intérieur même d'une maxime, une surprise questionne l'esprit du lecteur ou bien une maxime remet en question des idées travaillées et retravaillées par la littérature contemporaine, en particulier par la littérature galante. La lecture devient un jeu qui opère sur les attentes du lecteur afin de susciter sa participation. Ses attentes sont constamment remotivées. Il se crée une interaction continue entre le lecteur et le texte ; celle-ci permet au lecteur d'adopter une attitude créative. Ce jeu entre les perspectives textuelles éveille de

---

<sup>738</sup> Fumaroli, Marc. "La conversation", *Les lieux de mémoire*, P. Nora, Paris: Gallimard, 1997, p. 3617-75, p. 3627.

nouvelles perspectives chez le lecteur et le mène enfin à des opérations synthétiques<sup>739</sup>. Prenons pour exemple les différentes définitions de l'amour. Cette multiplication des perspectives peut mener le lecteur à en approuver simplement une, par exemple :

Il n'y a qu'une sorte d'amour, mais il y en a mille différentes copies.<sup>740</sup>

Cette approbation de lecture se situe, néanmoins, à un niveau très rudimentaire : le lecteur écarte ce qu'il n'approuve pas (par exemple : "Il n'y a guère de gens qui ne soient honteux de s'être aimés quand ils ne s'aiment plus."<sup>741</sup>) et récupère les maximes qui correspondent à sa vision. Le texte n'est alors pas considéré dans son ensemble ni dans sa dynamique, mais dans son éclatement. Par contre, au moment où l'on envisage le texte dans son unité, le recours systématique de La Rochefoucauld au dédoublement et au renversement crée une rupture dans le flux de la pensée et engage le lecteur à formuler lui-même sa pensée, qui peut, par exemple, mais pas obligatoirement, aboutir à la création d'une maxime. La difficulté de trouver du sens dans le recueil incite à dépasser tout concept préexistant et à le peser afin de se mouvoir dans la réalité des choses.

Dans les *Maximes*, le rapport dynamique et créatif entre le texte et lecteur est renforcé par la présence de la raillerie et du registre ironique. Dans sa conception philosophique, l'ironie éveille l'esprit justement par la souplesse qu'elle sollicite et par la participation d'autrui. Les effets ironiques qui découlent des différentes stratégies d'écriture appellent le lecteur à instaurer un dialogue métadiscursif avec le texte<sup>742</sup>. La participation active du lecteur que suscite la forme de la maxime se voit ainsi redoublée par la présence de l'ironie dans les *Maximes*. L'ironie crée un rapport de complicité entre le texte et le lecteur.

Le lecteur des *Maximes* est, entre autres, un lecteur des romans scudériens. Les *Maximes* le propulsent dans un discours qu'il croit reconnaître à certaines thématiques et stratégies galantes, mais qui ne comble pas ses attentes<sup>743</sup>. A tous les niveaux, il y a rupture de l'horizon d'attente chez le lecteur "formé" par la littérature galante. Cette remise en question systématique sous le signe d'une quête de la vérité constitue l'ironie des *Maximes*. S'éloignant de la raillerie scudérienne et des

---

<sup>739</sup> Voir à ce propos la théorie de la lecture de Wolfgang Iser qui nous semble particulièrement appropriée pour décrire les effets de lecture qui découlent des *Maximes* : "Wichtiger indes bleibt die Tatsache, dass es der wandernde Blickpunkt dem Leser erlaubt, den Text in die Beziehungsvielfalt seiner Perspektiven aufzufächern, die sich im Blickpunktwechsel voneinander abheben. Daraus ergibt sich ein Netz von Beziehungsmöglichkeiten, dessen Besonderheit darin liegt, dass nicht isolierte Daten verschiedener Textperspektiven miteinander verbunden werden, sondern dass weckende und geweckte Perspektiven zu Standpunktverhältnissen wechselseitiger Beobachtungen zusammenlaufen." Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Munich, W. Fink, 1994, p. 192-193.

<sup>740</sup> Max. 74.

<sup>741</sup> Max. 71.

<sup>742</sup> Selon la définition de Jankélévitch, l'ironie traite l'autre comme "le véritable partenaire d'un véritable dialogue. [...] l'ironie sollicite l'intellection ; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent. A jeu agile, ouïe subtile ! L'ironie est un appel qu'il faut entendre ; un appel qui nous dit : complétez vous-même, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes." Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979, p. 64.

<sup>743</sup> A confronter avec les ch. 2.5. et 3.1.1.1.c.

stratégies galantes connues, l'ironie dans le recueil peut effectivement plonger le lecteur dans un état dubitatif<sup>744</sup>. Cet état peut, cependant, créer le point de départ d'une prise de conscience de la part du lecteur sur les modes de fonctionnement de son esprit et de son être dans sa totalité :

L'esprit s'attache par paresse et par constance à ce qui lui est facile ou agréable ; cette habitude met toujours des bornes à nos connaissances, et jamais personne ne s'est donné la peine d'étendre et de conduire son esprit aussi loin qu'il pourrait aller.<sup>745</sup>

Les *Maximes* de La Rochefoucauld inciteraient-elles par leur ironie le lecteur à dépasser sa paresse et l'immobilisme de son esprit ?

Nous avons plus de paresse dans l'esprit que dans le corps.<sup>746</sup>

reprend le moraliste quelques maximes plus loin. La forme discontinue du recueil<sup>747</sup>, l'accent mis sur les variations vertigineuses du cœur de l'homme, l'ironie de nombre de maximes deviennent, dans cette perspective de lecture, une exhortation adressée au lecteur à participer à la quête de la vérité, à la quête de soi-même, à la quête du discernement, afin de reconnaître le jeu de l'amour-propre et de s'en distancier. Plus qu'un simple portrait, qu'une simple description du cœur humain, les *Maximes* proposent un exercice de l'esprit afin de questionner la nature humaine et d'éveiller la conscience. Car

La plupart des hommes ont comme les plantes des propriétés cachées, que le hasard fait découvrir.<sup>748</sup>  
tout comme

Les occasions nous font connaître aux autres, et encore plus à nous-mêmes.<sup>749</sup>

Il semble donc qu'une impulsion extérieure soit nécessaire afin d'éveiller l'homme à soi-même. Le recueil déclencherait-il chez le lecteur ce mouvement réflexif et introspectif ?<sup>750</sup>

---

<sup>744</sup> L'ironie peut également déstabiliser le système entier de l'œuvre, "en créant, chez le lecteur, un suspens de créance, une activité interprétante, un horizon d'attente brouillé, une alerte au sens implicite. Le lecteur est certes un lecteur 'actif', mais c'est souvent un lecteur qui risque de rester 'pensif' et dubitatif." Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996, p. 153.

<sup>745</sup> Max. 482. Cette maxime aurait donc également une signification poétique et métadiscursive.

<sup>746</sup> Max. 487. A propos de la paresse de l'esprit et du cœur, voir également max. 237, 266, 267, 293 ou MS 54. Pour une étude de la paresse dans les *Maximes*, consulter l'article Ferreyrolles, Gérard. "La Rochefoucauld devant la paresse", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 175-194.

<sup>747</sup> Il est intéressant de relever ici qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le recueil de lieux communs ne choisit plus d'ordre systématique (consulter, par exemple, le recueil d'Ablancourt, *Les apophtegmes des anciens, tirez de Plutarque*, 1664). Le lecteur d'un recueil s'émancipe du statut d'écolier et devient le maître absolu du matériau. Voir Moss, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002, p. 431.

<sup>748</sup> Max. 344.

<sup>749</sup> Max. 345.

<sup>750</sup> Les remarques de Christine de Suède semblent confirmer ce mouvement réflexif. Ses réponses ne se limitent pas seulement à approuver ou à rejeter les *Maximes* de La Rochefoucauld, mais ses réponses constituent, à certains moments, aussi des réflexions sur la nature humaine. Voir p. ex. remarque sur la max. 5 ("La durée de nos passions ne dépend pas plus de nous que de la durée de notre vie.") : "Cela est vrai ; mais il y a des passions qui durent autant que la vie ; on n'en guérit pas toujours quand on s'en croit guéri." La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 601-621.

### 3.3.2. La lecture des *Maximes* dans les salons

Le salon est un espace privé, mais collectif, qui stimule la lecture et l'échange. La lecture à voix haute est une des pratiques qui animent la vie de salon. Les œuvres sont lues et discutées parmi les devisants, phénomène qu'illustre le roman scudérien. L'auteur connaît son public et ses attentes, étant donné qu'il participe à la vie de salon. Il communique d'abord en honnête homme et non en auteur. C'est pourquoi les textes littéraires et leur lecture font partie du processus de sociabilité tout en poétisant le réel et en retraçant une image épurée de la société et de la sociabilité<sup>751</sup>. Dans ce sens, les *Maximes* qui éclosent également d'un salon se heurtent à la sensibilité mondaine. Leur lecture n'est plus de l'ordre du divertissement mondain et ne repose pas sur l'acceptation d'une vision, comme dans le cas du roman scudérien, mais relève de l'ordre d'un questionnement de la culture mondaine et de l'être humain en général. De par leur forme brève, leur discontinuité et leur forme ouverte, les *Maximes* remettent en question, laissent à penser et stimulent la conversation. La lecture comme célébration de la mondanité se transforme en acte de réflexion morale au sein même de la conversation.

A cause de cette nouvelle perspective de lecture d'une œuvre liée à la culture de salon, les *Maximes* ont connu un grand succès au XVII<sup>e</sup> siècle. Leur prolongement dans la correspondance de l'époque, par exemple dans les lettres de Mme de Sévigné, ainsi que dans d'autres œuvres<sup>752</sup> témoignent du vif intérêt qu'on leur réserve. De la même façon qu'elles alimentent la littérature mondaine et contemporaine, de la même façon il est très probable que ce recueil alimente les conversations dans les salons<sup>753</sup>. Le lecteur s'approprie le texte et le cite librement dans les occasions adéquates. Grâce au rythme, la forme de la maxime facilite sa mémorisation<sup>754</sup> en vue de citations plus ou moins correctes, ce que démontrent les lettres de Mme de Sévigné. Comme dans cette correspondance, les *Maximes* sont probablement citées ailleurs<sup>755</sup> afin de résumer un récit ou une analyse. Et pourtant, la citation ou la lecture de la maxime ne correspond pas à une stratégie

---

<sup>751</sup> Voir à ce propos le chapitre "Le rapport au destinataire" dans Génétiot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Champion, 1997.

<sup>752</sup> Voir ch. 2.1.3.e. La réception des *Maximes*.

<sup>753</sup> Cependant, selon Méré et Du Plaisir, les *Maximes* seraient inappropriées à la conversation quotidienne, parce que trop élaborées. Voir Strosetzki, Christoph. *Rhétorique de la conversation*. Paris - Seattle - Tuebingen, 1984.

<sup>754</sup> Voir à ce propos, l'analyse de Biason, Maria Teresa. "Les *Maximes* de La Rochefoucauld et l'autorité de la parole", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 51-57.

<sup>755</sup> Il est intéressant de relever que la citation de lieux communs perd son autorité au XVII<sup>e</sup> siècle et est considérée comme une pratique pédante ou sophiste, par exemple par Sorel, *De la connoissance des bons livres, ou examen de plusieurs auteurs*, 1671, supplément 12-14 : "Il n'y a que les Pedans et les Sophistes qui se chargent de Lieux communs pour avoir un magazin de belles paroles dont ils font parade en tous lieux." Cité d'après Moss, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002, p. 423. Alors que l'émancipation de la tutelle humaniste est déclenchée, la citation et l'évocation d'œuvres contemporaines se met en place. Les *Maximes* de La Rochefoucauld semblent jouer une grande importance dans ce processus de substitution à l'autorité humaniste.

didactique vouée à produire des conclusions. Elle s'apparente plutôt à un jeu langagier, comme il se pratique dans la conversation<sup>756</sup>. Par ailleurs, la lecture des *Maximes* ne fournit pas seulement des éléments au jeu conversationnel, mais elle peut aussi se transformer en activité ludique en rapport avec l'esthétique conversationnelle et avec la littérature galante en général. La lecture des *Maximes* évoque chez le lecteur mondain toute une mémoire des lieux communs élaborés et travaillés dans la conversation. Le lecteur contemporain nourri de la littérature galante de l'époque jouit du jeu de renvoi, de retournement ou de transformation que proposent les *Maximes* avec la littérature galante ainsi qu'avec les systèmes correspondants de valeurs<sup>757</sup>. L'horizon d'attente du lecteur est constamment renversé et remis en question.

Enfin, nous déduisons que la lecture ou la citation des *Maximes* dans le salon se fait sur trois niveaux : à un premier niveau, les *Maximes* sont empruntées telles quelles et ornent le point d'aboutissement d'une pensée, d'une analyse ou d'un récit. Elles sont reconnues pour leur énoncé véridique, moral ou enjoué. Dans cette perspective, la lecture ou la citation du recueil sert davantage à orner le discours conversationnel qu'à stimuler la réflexion.

A un deuxième niveau, la lecture des *Maximes* est perçue comme jeu de renvoi à la littérature contemporaine. Le revirement de la pensée suggéré par les *Maximes* suscite un sourire chez le lecteur qui lit le recueil dans une perspective de remise en question des habitudes littéraires au niveau esthétique et moral.

A un troisième niveau, enfin, la lecture des *Maximes* peut être considérée comme le point de départ de la conversation, en particulier d'une conversation à sujet moral. La lecture stimule la réflexion et incite à analyser les ressorts cachés du cœur humain, soit par la réflexion, soit par la création de nouvelles maximes.

La lecture des *Maximes* dans le cadre de la conversation dépasse alors la requête du pur divertissement. En ce sens, la conversation devient un "lieu d'intimité, un espace privé isolé du monde extérieur"<sup>758</sup>. Elle est fondée sur l'attrait qu'exerce l'intériorité et qui se répercute dans la littérature de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'espace privé est meublé par la conversation ainsi que par des genres littéraires qui peuvent la nourrir, notamment, la correspondance, les mémoires et toutes les formes brèves. Dans cette perspective, la lecture des *Maximes* est associée au geste de la retraite, à l'itinéraire de la conscience qui se cherche et se forme à travers la lecture d'œuvres qui incitent à la réflexion morale.

---

<sup>756</sup> "Les *Maximes* de La Rochefoucauld, tout comme le contenu du livre de lieux communs, sont des aides pour des jeux de conversation qui sont modulables et sans conclusion définitive." Moss, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002, p. 438.

<sup>757</sup> Voir aussi ch. 2.5.

<sup>758</sup> Beugnot, Bernard. *Le discours de la retraite au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: puf, 1996, p. 169.

### 3.3.3. La lecture comme exercice d'introspection : un dialogue avec soi-même

Dans les romans, l'utilisation de personnages fictifs permet au lecteur, malgré les travestissements qui nécessitent les clés, d'instaurer un rapport de proximité entre la description du cœur et le lecteur lui-même. L'identification avec les héros procèdent d'un mouvement admiratif ou d'une libre adhésion à la morale et à l'esthétique du personnage représenté. L'intériorité est célébrée<sup>759</sup>, ce qui encourage le lecteur à s'identifier librement aux héros.

Dans l'« Avis au lecteur » des *Maximes*, par contre, le lecteur est exhorté à ne pas s'identifier au « portrait du cœur de l'homme ». Cependant, elles s'adressent précisément au cœur humain. Certes, le recueil parle, en général, de « l'homme » et « des hommes »<sup>760</sup>, des « gens »<sup>761</sup> ou des « personnes »<sup>762</sup>. Mais, il rapproche également l'objet décrit du lecteur par l'emploi du sujet pronominal « on »<sup>763</sup>, il recourt même le plus fréquemment au pronom « nous »<sup>764</sup>, ce qui suscite un mouvement d'identification avec le « portrait du cœur de l'homme », processus qui a lieu en quelque sorte à l'insu du lecteur. Habitué par la lecture des romans à s'associer à un modèle qui élève, le lecteur se trouve, avec la lecture des *Maximes*, face à un processus inverse. L'identification suscitée par la forme « nous » assimile le lecteur à une image réaliste du cœur de l'homme dans laquelle il peut avoir peine à se reconnaître. Ce portrait ne veut point « embellir », mais, au contraire, décrire la réalité des choses ; le lecteur peut en être choqué<sup>765</sup>. La lecture du recueil fait basculer le lecteur d'une « identification admirative » à une « identification ironique » telle que Jauss la définit<sup>766</sup>. En bousculant l'horizon d'attente des lecteurs, les *Maximes* suscitent une nouvelle expérience de

---

<sup>759</sup> Sur les rapports entre la représentation de l'amour dans le roman helléniste et la recherche du salut individuel, voir Pavel, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard, 1996, en particulier, ch. IV : « Le royaume des romans ».

<sup>760</sup> Par exemple : « Il n'y a guère d'homme assez habile pour connaître tout le mal qu'il fait. » (max. 269). Sur l'ensemble du recueil, le terme « homme » apparaît 34 fois au singulier et 49 fois au pluriel. « Quoique les hommes se flattent de leurs grandes actions, elles ne sont pas souvent les effets d'un grand dessein, mais des effets du hasard. » (max. 57).

<sup>761</sup> 45 occurrences pour le terme « gens », par exemple : « Il y a des gens qui ressemblent aux vaudevilles, qu'on ne chante qu'un certain temps. » (max. 211).

<sup>762</sup> 16 occurrences pour le terme « personnes », par exemple : « Il y a des personnes à qui les défauts siéent bien, et d'autres qui sont disgrâciées avec leurs bonnes qualités. » (max. 251).

<sup>763</sup> Le pronom « on », par contre, est utilisé 327 fois en tout : « On devrait s'étonner que de pouvoir encore s'étonner. » (max. 384).

<sup>764</sup> Enfin, le pronom « nous » excède les fréquences des termes génériques « homme » et « on » par un emploi total de 373 fois : « Nous aimons toujours ceux qui nous admirent ; et nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons. » (max. 294).

<sup>765</sup> Voir la correspondance de La Rochefoucauld.

<sup>766</sup> « en refusant au spectateur et au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome. » Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. tel, 1978, p. 166. Par ailleurs, Jauss souligne également que « L'identification ironique (peut) elle aussi manquer son but et dévier vers une attitude esthétique déficiente (horreur, ennui) ou vers l'indifférence. » Cette ambivalence fondamentale de l'expérience esthétique se reflète parfaitement dans la correspondance de La Rochefoucauld qui exprime, d'une part, l'approbation des *Maximes*, mais, d'autre part, aussi l'horreur face à ce portrait « trop » réaliste pour les lecteurs nourris de romans.

lecture pour le public mondain. Non plus s'identifier et aspirer à un modèle idéalisé, mais s'interroger sur la peinture déroutante du portrait réaliste du cœur de l'homme et enfin de soi-même. La lecture se transforme en dialogue avec soi-même, en méditation sur sa nature humaine dans son rapport avec autrui<sup>767</sup>. C'est probablement aussi ce qu'évoque le terme du titre original du recueil "Réflexions diverses".

Avec la lecture des *Maximes*, l'expérience de la lecture comme acte conversationnel passe à une nouvelle expérience, proche de l'examen de conscience. La lecture des *Maximes* suscite chez le lecteur un désarroi qui, selon sa prédisposition à s'interroger soi-même, le conduit vers une forme d'introspection :

Les faux honnêtes gens sont ceux qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes. Les vrais honnêtes gens sont ceux qui les connaissent parfaitement et les confessent.<sup>768</sup>

Cette quête de soi-même accompagnée du courage d'explicitier les défauts dont on a pris conscience est une attitude qui accompagne l'honnête homme et qui le définit dans sa qualité morale. Si le même désir anime le lecteur, alors la lecture des *Maximes* lui permet de s'interroger soi-même.

Cette lecture-dialogue intérieur est nourrie doublement : de la forme même de la maxime qui réclame un dialogue avec le lecteur<sup>769</sup>, et du contenu des *Maximes* qui dévoile continuellement l'amour-propre, ce qui suscite le lecteur à interroger la place de l'amour-propre dans son propre cœur. Les mobiles intéressés sont démasqués sans relâche :

Nous nous plaignons quelquefois légèrement de nos amis pour justifier par avance notre légèreté.<sup>770</sup>

Notre repentir n'est pas tant un regret du mal que nous avons fait, qu'une crainte de celui qui nous en peut arriver.<sup>771</sup>

L'impact de la fortune et des humeurs sur l'être humain en fait un pantin de ces forces qui le déterminent<sup>772</sup> :

Le bonheur et le malheur des hommes ne dépend pas moins de leur humeur que de la fortune.<sup>773</sup>

---

<sup>767</sup> La lecture d'œuvres moralistes considérée comme propice à la méditation et à l'interrogation de soi-même procure bien sûr une connotation spirituelle laïcisée à la réflexion morale qui peut alors être considérée comme voyage d'initiation. Voir à ce sujet, van Delft, Louis. *Littérature et anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, 1993, en particulier, ch. II : "Caractères et lieux". Les remarques de Christine de Suède sont un premier pas vers cet exercice. Cf. *supra*.

<sup>768</sup> Max. 202.

<sup>769</sup> Par exemple par l'ironie et les formes de séduction du lecteur. Voir ch. 3.1.

<sup>770</sup> Max. 179.

<sup>771</sup> Max. 180. Et naturellement consulter la MS1 pour saisir l'emprise envahissante de l'amour-propre.

<sup>772</sup> Sur le rapprochement ou, au contraire, sur l'éloignement de la notion de prédestination augustinienne et l'emprise des humeurs et de la fortune, voir les études de Jean Lafond et de Louis van Delft.

<sup>773</sup> Max. 61. Voir aussi max. 435. Pour l'emprise des humeurs, voir par exemple max. 297.



Par la lecture des *Maximes*, le lecteur participe à l'acte de dévoiler la nature humaine, mais aussi à l'acte de se dévoiler soi-même. Elles enquêtent sur l'être humain dans sa totalité de sorte que le lecteur peut, à son tour, interroger son esprit, son cœur, la présence en lui de l'amour-propre, son rapport avec autrui, sa sincérité face à soi-même, etc. Ce dialogue avec soi-même est le premier pas vers la connaissance de soi-même. Par ailleurs, cette forme d'interrogation de soi-même est nourrie de la forme déroutante de l'ironie qui force le lecteur à sourire, à penser et enfin à se reconnaître dans l'image des *Maximes*<sup>774</sup>. Soutenue par l'ironie, la lecture devient un acte d'introspection et de connaissance de soi-même.

### 3.3.4. La lecture – un acte de connaissance

Le faible discernement de l'homme, son manque de jugement et sa nature changeante sont des facteurs, parmi d'autres, qui entravent sa compréhension de l'être humain. La nature humaine reste insaisissable pour le lecteur, tout comme elle l'est d'ailleurs pour l'être humain en général :

Nous ne désirerions guère de choses avec ardeur, si nous connaissions parfaitement ce que nous désirons.<sup>775</sup>

Tous ceux qui connaissent leur esprit ne connaissent pas leur cœur.<sup>776</sup>

Et cependant, au fur et à mesure que le lecteur pénètre dans le recueil, il prend paradoxalement connaissance de l'inconstance de la nature humaine, de la domination des passions, de la place des humeurs et de la fortune et ainsi de suite. Bien que La Rochefoucauld joue sur les renversements de sens et bien qu'une tension surgisse continuellement entre les segments/les maximes du recueil, la lecture des *Maximes* peut être considérée comme un apport à la connaissance du lecteur. Cette connaissance se distingue du fait qu'elle ne permet pas de comprendre, mais, justement, de connaître. "Le portrait du cœur de l'homme" donne à voir, mais pas à comprendre. La notion de portrait renvoie, d'ailleurs, à la vue, à l'œil qui perçoit et perce le voile des illusions. De la même manière, le lecteur perçoit les multiples facettes du cœur humain sans néanmoins développer la capacité de comprendre son fonctionnement. Une dimension de l'être humain reste toujours incompréhensible et insaisissable. Le mystère enveloppe la nature humaine,

---

<sup>774</sup> Cet effet de la maxime qui est de susciter une réflexion chez le lecteur est rapproché par R. Zuber du genre de la satire. Voir Zuber, Roger. "Esprit satirique et satire en vers", *Les émerveillements de la raison*, Paris: Klincksieck, 1997, p. 219-223.

<sup>775</sup> Max. 439.

<sup>776</sup> Max. 103.

bien que le moraliste s'attache à vouloir la découvrir. Sa méthode n'est pas systématique, ne recourt pas à la dialectique ou à d'autres formes de raisonnement logique. Contrairement à la démarche analytique du cœur dans les conversations scudériennes, les *Maximes* pourvoient le lecteur d'une connaissance de l'être humain dans sa totalité et dans son infinie variation. N'oublions pas :

Il est plus aisé de connaître l'homme en général que de connaître l'homme en particulier.<sup>777</sup>

La lecture des *Maximes* fournit une connaissance à deux niveaux : à un premier niveau, la connaissance découle de la vision que les *Maximes* proposent. Chaque maxime offre une vue ou une connaissance sur le fonctionnement de l'être humain à laquelle le lecteur peut librement adhérer ou, à l'inverse, qu'il peut réfuter :

L'extrême plaisir que nous prenons à parler de nous-mêmes nous doit faire craindre de n'en donner guère à ceux qui nous écoutent.<sup>778</sup>

Assez de gens méprisent le bien, mais peu savent le donner.<sup>779</sup>

On ne trouve guère d'ingrats tant qu'on est en état de faire du bien.<sup>780</sup>

A l'instar des remarques de Christine de Suède<sup>781</sup>, le lecteur peut relever la justesse ou la fausseté de l'énoncé. Concernant la max. 314 citée, Christine de Suède la commente par un "Apparemment", la max. 289, par un "Il a raison", mais la max. 306, par un refus catégorique "Cela n'est pas vrai."

A un second niveau, l'expérience de la lecture dans sa signification d'*aisthesis* permet de renouveler la perception des choses<sup>782</sup>. Dans les *Maximes*, la remise en question continuelle et des concepts et de la définition attribuée à la vertu ou au vice invitent précisément le lecteur à renouveler sa vision de l'être humain. A ce niveau, la lecture devient un acte de connaissance qui éveille le désir de percer le voile des apparences et de la confusion créée par l'amour-propre, afin que le lecteur perçoive enfin son propre portrait en mouvement<sup>783</sup>. La connaissance de l'impossibilité de comprendre les mécanismes subtils qui régissent la nature humaine peut conduire le lecteur à développer une connaissance immédiate de la réalité des choses. La nature humaine ne

---

<sup>777</sup> Max. 436.

<sup>778</sup> Max. 314.

<sup>779</sup> Max. 301.

<sup>780</sup> Max. 306.

<sup>781</sup> Voir "Remarques de Christine de Suède" dans La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 599-521.

<sup>782</sup> Selon Jauss, cette perception découle d'une connaissance intuitive et non d'une connaissance conceptuelle. Par ailleurs, Jauss distingue l'expérience esthétique en *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*. Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. tel, 1978, p. 143 ss.

<sup>783</sup> André Tournon développe cette même conception de la lecture pour les *Essais* de Montaigne, lorsqu'il écrit dans *Montaigne. La Glose et l'essai*. que « Le livre des *Essais* [...] n'est pas un livre qui veut enseigner, mais un livre dont les contradictions et surtout l'écriture est un moyen de se connaître, de se contrôler et de donner forme aux tendances spontanées de l'existence. [...] Les *Essais* sont plus une méditation qu'un discours, pour les lecteurs plus un témoignage qu'un enseignement. » p. 263.

peut être classifiée, ni conceptualisée. La seule option positive que suppose La Rochefoucauld est de développer “le goût”, car

Il y en a [des gens] qui, par une sorte d’instinct dont ils ignorent la cause, décident de ce qui se présente à eux, et prennent toujours le bon parti. Ceux-ci font paraître plus de goût que d’esprit, parce que leur amour-propre et leur humeur ne prévalent point sur leurs lumières naturelles ; tout agit de concert en eux, tout y est sur un même ton. Cet accord les fait juger sainement des objets, et leur en forme une idée véritable ;<sup>784</sup>

La connaissance intuitive est nommée ici le goût. Par cette forme de perception, l’être humain peut accéder à une connaissance subtile de la réalité qui dépasse la connaissance conceptuelle<sup>785</sup>. Cependant, dans l’œuvre de La Rochefoucauld, cette vision demeure un état idéal :

Il est très rare, et presque impossible, de rencontrer cette sorte de bon goût qui sait donner le prix à chaque chose.<sup>786</sup>

Les facteurs perturbateurs qui empêchent d’accéder à ce genre de connaissance sont évidemment l’amour-propre et l’humeur, en particulier, lorsqu’il s’agit de soi-même :

Quand il s’agit de nous, notre goût n’a plus cette justesse si nécessaire, la préoccupation la trouble, tout ce qui a du rapport à nous nous paraît sous une autre figure. Personne ne voit des mêmes yeux ce qui le touche et ce qui ne le touche pas ; notre goût est conduit alors par la pente de l’amour-propre et de l’humeur, qui nous fournissent des vues nouvelles, et nous assujettissent à un nombre infini de changements et d’incertitudes ; notre goût n’est plus à nous, nous n’en disposons plus, il change sans notre consentement, et les mêmes objets nous paraissent par tant de côtés différents que nous méconnaissions enfin ce que nous avons vu et ce que nous avons senti.<sup>787</sup>

Nous retrouvons ici le thème de la nécessité de créer une distance entre l’objet et le sujet afin d’en avoir une vue qui ne soit pas troublée par les interférences de l’amour-propre et de l’humeur. C’est bien le conseil de lecture proposé dans l’ « Avis au lecteur » de la première édition. Au moment où le lecteur se sent concerné par le contenu des *Maximes*, il va le renier. L’attitude de prise de distance par rapport à soi-même est ainsi un stratagème pour contourner les réactions de l’amour-propre. Malgré le ton nostalgique de la fin de la réflexion “Des goûts”, l’état idéal habite l’œuvre de La Rochefoucauld et indique qu’un état perfectionné est possible à atteindre. Dans ce cas, la question se pose de savoir si la lecture des *Maximes* accompagne le lecteur en vue de

---

<sup>784</sup> Réfl. X “Des goûts” dans La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 202.

<sup>785</sup> A confronter avec un passage de William Blake qui dit : "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern." « The Marriage of Heaven And Hell » (1793) dans Blake, William. *Complete Writings*. éd. Geoffrey Keynes, Oxford : Oxford University Press, 1966, p.154 [plate 14, lines 12-15].

<sup>786</sup> Ibidem.

<sup>787</sup> Ibidem.

développer une connaissance intuitive, appelée le goût par l'auteur. En prenant en considération à l'intérieur du recueil les tensions entre les différentes positions, le renversement des normes, les points de repères constamment réorientés, nous suggérons que la lecture des *Maximes* qui sait tenir à distance l'amour-propre invite le lecteur à dépasser la connaissance conceptuelle pour s'orienter vers une connaissance plus subtile de la réalité, liée au goût. La lecture relève encore une fois d'un exercice permettant au lecteur de développer les qualités de l'honnête homme.

### 3.3.5. La lecture – une expérience a posteriori

La variation continue du portrait du cœur en rend l'image floue. Cette lecture déroute le lecteur de la démarche conceptuelle de la pensée, ébranle les liens entre les mots et les choses et brise les habitudes de lecture. Face à cette expérience de lecture, le lecteur peut soit se résigner à considérer l'homme dans sa nature faible et inconstante, soit prendre conscience de sa participation à l'élaboration de la réalité. Dans ce dernier cas, la lecture l'incite à développer une perception de l'être humain et de soi-même qui dépasse les catégories a priori de la pensée. La lecture des *Maximes* est alors tout à la fois un portrait de la nature humaine et une exhortation au lecteur à se découvrir lui-même, et à faire l'expérience de sa propre nature, dont un aspect prédominant est l'amour-propre. Tout en parcourant le livre des *Maximes*, le lecteur fait l'expérience des multiples réactions de son amour-propre face à son image reflétée. Cette expérience procède par trois étapes.

Tout d'abord, la lecture permet de prendre conscience de la présence réelle de l'amour-propre sans le situer dans le domaine abstrait d'une réflexion. Par la lecture des *Maximes*, le lecteur se rend compte que ce mobile intéressé est une réalité de la nature humaine. Les premières maximes (bien sûr la maxime supprimée 1 de la première édition, mais aussi la suite des maximes 2 à 4 de la dernière édition) en informent le lecteur :

Quelque découverte que l'on ait faite dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues.<sup>788</sup>

La deuxième étape consiste à reconnaître les mouvements de l'amour-propre qui déterminent la plupart de nos actions :

Nous aimons mieux voir ceux à qui nous faisons du bien que ceux qui nous en font.<sup>789</sup>

Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau.<sup>790</sup>

---

<sup>788</sup> Max. 3.

<sup>789</sup> MP. 55.

Cette perception de l'amour-propre réclame une sincérité face à soi-même et un désir de connaître la nature de l'amour-propre. De la connaissance de l'amour-propre, le lecteur passe à la reconnaissance de son activité.

La dernière étape, enfin, consiste à savoir

donner ordre, s'il est possible, que *l'amour-propre* ne se mêle point dans le jugement qu'il [le lecteur] en fera.<sup>791</sup>

Afin d'écarter et d'évincer l'emprise de l'amour-propre sur la nature humaine, il faut s'exercer à en reconnaître l'activité et à ne pas y réagir. C'est précisément ce que proposent les *Maximes* en dévoilant de façon récurrente l'amour-propre. Par ce procédé, la lecture suscite une expérience de la nature humaine sur laquelle enfin est bâtie une connaissance a posteriori. La connaissance que recherchent les moralistes se fonde sur l'expérience de la réalité et non sur une école de pensée ou sur un dogmatisme :

Il est plus nécessaire d'étudier les hommes que les livres.<sup>792</sup>

C'est précisément cette attitude face à la connaissance de la réalité que la lecture des *Maximes* peut éveiller. Elle est de même l'attitude qui accompagne la quête de la vérité qui caractérise l'honnête homme selon La Rochefoucauld. La lecture des *Maximes* suscite une expérience de la réalité humaine sur laquelle le lecteur peut ensuite construire une connaissance a posteriori de l'être humain, éloignée de toute idéologie ou de tout dogmatisme. Les catégories a priori de la pensée qui se fondent sur les structures mentales, argumentatives et langagières élaborées dans la tradition culturelle sont dépassées au profit d'une connaissance ancrée dans la perception de la réalité.

Cette vision de la lecture des *Maximes* présume une grande confiance en l'homme, une capacité à transcender sa faiblesse et son inconstance. Face à la couleur sombre du portrait, le doute peut nous prendre néanmoins. Selon La Rochefoucauld, l'être humain est-il vraiment capable de limiter l'emprise de l'amour-propre, de s'affranchir des apparences et d'accéder à l'honnêteté, cet idéal moral et esthétique de l'homme ? Les maximes qui témoignent de la grandeur de l'être humain sont-elles des points de repère pour le lecteur aspirant à l'honnêteté ou sont-elles l'esquisse d'une vision nostalgique que le lecteur ne pourra jamais atteindre<sup>793</sup> ? La méthode des *Maximes* qui interroge constamment le lecteur serait-elle le moyen par lequel il accède à une conscience plus

---

<sup>790</sup> Max. 303.

<sup>791</sup> « Avis au lecteur » dans La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. par J. Truchet. Paris: Garnier, 1999, p. 268.

<sup>792</sup> MP. 51. Voir aussi Molière, *L'école des maris*, I, 2, v. 191-92:

«Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre,  
Instruit mieux à mon gré que ne fait aucun livre.»

<sup>793</sup> Dans une vision augustinienne se pose ici bien sûr la question de la grâce qui seule peut délivrer l'homme de la nature faible et pécheresse de l'amour-propre.

subtile, à une vision plus profonde et à une connaissance qui lui permet de conduire l'amour-propre et de ne pas se faire conduire par lui, condition que paradoxalement les *Maximes* décrivent ? Etant donné que la lecture échappe à toute forme de leçon, que les *Maximes* ne s'érigent pas en autorité face au lecteur, ces questions sont enveloppées dans un silence que seul le lecteur individuel peut rompre.

### 3.3.6. La lecture des *Maximes* – un moyen pour devenir honnête homme ?

Tenant compte des considérations précédentes sur la fonction de l'écriture, de l'œuvre et de la lecture, il reste à examiner si les *Maximes* peuvent déclencher chez le lecteur le désir d'aspirer à l'honnêteté et l'accompagner dans son cheminement vers un perfectionnement moral et esthétique. Par la réorientation des principes de l'esthétique conversationnelle scudérienne, l'écriture des *Maximes* recourt à des procédés qui éveillent l'esprit du lecteur vers une réflexion individuelle. L'écriture, notamment l'écriture ironique, sollicite une "conscience ludique" chez le lecteur qui l'incite à dépasser ses habituelles structures mentales, argumentatives et langagières<sup>794</sup>. Interloqué par la forme de la maxime, le lecteur remet en question les savoirs qui constituent son horizon d'attente.

Dans ce climat de rupture avec la tradition littéraire romanesque idéalisante, la portée didactique de l'œuvre pose question. Alors que l'œuvre romanesque affiche un souci moral d'édification<sup>795</sup>, le texte des *Maximes* enveloppe cette intention dans le silence. L'écriture moraliste se veut plutôt descriptive et démystifiante qu'édifiante. Cependant, la portée didactique des œuvres classiques est générale de sorte que, même implicite, la question doit être soulevée aussi à propos des *Maximes*. Autant le roman scudérien que le recueil des *Maximes* sont associés à la métaphore du miroir ; le premier se veut embellissant, alors que le second se veut réaliste à l'image du portrait. L'œuvre est alors définie dans sa fonction édifiante, qui accompagne le lecteur vers une meilleure connaissance de soi. Enfin, le processus même de la lecture déclenche une prise de conscience de soi-même, en particulier de ses défauts, découlant pour la plupart du mobile de l'amour-propre. La lecture permet de se voir et de se connaître, première étape de l'apprentissage pour gérer ses

---

<sup>794</sup> De façon générale, Wolfgang Iser considère le texte comme communication qui agit sur le monde, sur les structures sociales et sur la littérature précédente. Cette attitude nous semble particulièrement intéressante dans l'étude des *Maximes* et de leurs possibles effets de lecture. Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München : W. Fink, 1994.

<sup>795</sup> En particulier la fonction du portrait-type qui excite les passions dans le but de faire modifier le comportement du lecteur. Voir ch. "Les passions et le langage figuré" dans Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997.

faiblesses et son amour-propre. Ce processus d'introspection et de connaissance de soi-même est bien celui qui définit l'honnête homme selon La Rochefoucauld<sup>796</sup>. Les *Maximes* seraient-elles donc "le miroir" qui accompagne le lecteur vers l'honnêteté ?

Tous les points élaborés au cours de cette troisième partie semblent confluer vers cette conclusion. Les *Maximes* seraient effectivement un moyen de prendre connaissance de la nature humaine en général, mais aussi de s'initier à une meilleure connaissance de soi-même. Implicitement, ce recueil propose une attitude par laquelle le lecteur développe la capacité de devenir spectateur du jeu de l'amour-propre, des passions, de l'humeur ou de la fortune ; en d'autres termes, il apprend à s'en distancier. Cette prise de distance est le premier pas qui conduit le lecteur à contourner les réactions de son amour-propre et aspirer à une intégrité morale et esthétique telle que La Rochefoucauld la réclame de l'honnête homme. Dans cette perspective, les *Maximes* sont une initiation à la conscience de témoin et à la conscience ludique, qui permettent à l'être humain de s'élever de sa condition marquée par la présence de forces qu'il ne sait maîtriser vers une nouvelle conscience qui aspire à l'épanouissement moral et esthétique de l'être humain. La lecture des *Maximes* déplace l'accent d'un acte de divertissement vers un acte moral et esthétique de perfectionnement<sup>797</sup> :

L'expérience de la lecture peut le libérer [le lecteur] de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de sa vie réelle, en le contraignant à renouveler sa perception des choses.<sup>798</sup>

Cette fonction générale de la lecture nous semble particulièrement bien appropriée pour étudier les effets sur le lecteur suscités par la forme et par la variation du contenu du recueil. Par la constante interrogation suscitée par la forme et le contenu des *Maximes*, la lecture appelle le lecteur à remettre en question sa vision arrêtée de l'être humain et à entrer dans un rapport dynamique non seulement avec l'œuvre, mais aussi avec soi-même. L'apport continu d'une nouvelle connaissance du cœur de l'homme incite à interroger encore et encore la connaissance proposée au lecteur<sup>799</sup>.

---

<sup>796</sup> Voir max. 202.

<sup>797</sup> La Bruyère, lui aussi, conçoit l'œuvre du moraliste comme une entreprise qui élève l'être humain de sa condition : « Il [le moraliste] porte plus haut ses projets et agit pour une fin plus relevée : il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs. » (La Bruyère. *Les caractères*, « Des ouvrages des l'esprit », p. 75-76. Cet objectif qui est trop ambitieux pour un honnête homme est atténué dans l'introduction aux *Caractères*, lorsque La Bruyère écrit : « Il [le lecteur] peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant, et le succès aussi que l'on doit moins se promettre » p. 63.

<sup>798</sup> Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. tel, 1978, p. 83.

<sup>799</sup> Ces réflexions rencontrent ici celles d'André Tournon sur la perception du doute chez Montaigne : si le doute est constitué en doctrine, il est un aveu d'échec. Si, par contre, le doute est une attitude de quête entre le « Que sçay-je ? »

Les *Maximes* n'offrent donc ni mode d'emploi ni directives explicites pour savoir comment accéder à l'honnêteté. Par contre, l'on peut envisager que les *Maximes* déclenchent une nouvelle perception de la réalité, qui commence par une remise en question et une interrogation de la nature humaine et en particulier de soi-même. L'ironie accompagne ce processus introspectif afin que l'être humain ne sombre dans l'incertitude. Dans ce processus, La Rochefoucauld joue sur certaines valeurs de l'honnêteté qui indiquent au lecteur des points de références. Les *Maximes* anticipent, sans les expliciter, les possibilités de l'expérience de l'honnêteté. La lecture du recueil suscite un éveil progressif de la conscience du lecteur, dans l'intention qu'il se dégage de l'emprise de l'amour-propre et qu'il la transcende en vue d'atteindre l'idéal de l'honnêteté.

---

et les opinions issues du jugement, alors le doute s'inscrit dans un projet de la connaissance de soi et de l'édification d'une morale personnelle. Tournon, André. *Montaigne. La glose et l'essai*. Paris : Champion, 2000, p. 259.



## SYNTHESE

La lecture des *Maximes* en référence à l'esthétique scudérienne conversationnelle a débouché sur les observations suivantes.

Les procédés conversationnels que Madeleine de Scudéry élabore dans le cadre fictionnel du *Grand Cyrus* et de la *Clélie* sont repris par La Rochefoucauld et transposés dans l'écriture ironique des *Maximes*. Parmi les principes de la conversation scudérienne, La Rochefoucauld récupère la raillerie qui habitue le lecteur à une attitude de séduction, de divertissement et d'enjouement. Il les réoriente, cependant, vers une écriture ironique. Cette transposition du divertissement vers l'ironie se répercute de plusieurs façons. D'abord, la signification de la raillerie qui, dans le roman scudérien, vise à consolider la norme ainsi qu'à assurer la cohésion du groupe social des *happy fews* est renversée de sorte que les *Maximes* remettent en question les procédés mondains au niveau de la langue, ainsi que des structures mentales et conceptuelles. Il s'ensuit que le lecteur est dérouté devant les *Maximes* qui s'acharnent justement à ne rien fixer. L'être humain devient insaisissable dans sa nature la plus profonde, conclusion déconcertante pour un lecteur habitué à une conception fixiste de l'intériorité. De plus, l'ironie des *Maximes* se met au service de la Vérité. Alors que la raillerie scudérienne condamne toute déviation de la norme, l'ironie des *Maximes* veut faire tomber les masques afin de mettre en lumière la vraie nature du cœur humain. Enfin, la forme de l'écriture ironique éveille le lecteur à adopter une attitude de spectateur devant le spectacle de ses propres passions.

Un autre principe conversationnel que La Rochefoucauld réoriente est la pluralité des points de vue. Alors que, dans la conversation scudérienne, la polyphonie est un signe de liberté à l'intérieur de l'espace conversationnel, la pluralité du cœur ressort des *Maximes* de façon à modérer un portrait en mouvement. Cette stratégie se rattache également à l'ironie : le déplacement continu de points de vue requiert que le lecteur développe une conscience ludique qui ne s'attache pas à une vision unique, mais qui s'exerce à interroger la nature humaine en général ainsi que le lecteur lui-même.

Le contrat dialogique demande de la part des devisants de suivre un certain nombre de règles dans la conversation, en particulier leur empathie à la fois intellectuelle et affective. Le prolongement des principes conversationnels dans le recueil met en lumière le caractère dialogique de l'écriture des *Maximes*. Le choix de la concision, qui passe souvent par des formes indicielles, incite le lecteur à participer au jeu des permutations de la maxime. Bien entendu, ce jeu n'en reste pas à un niveau formel, mais déclenche, en même temps, une réflexion sur la nature humaine. Par

l'écriture indicielle, l'on reconnaît également le portrait de l'honnête homme qui est brossé en négatif.

Enfin, parmi les principes scudériens de la conversation, la contamination par le modèle a une fonction de régulation. Le cercle des "élus" agit automatiquement sur le perfectionnement réciproque des devisants. Dans les *Maximes*, cette contamination se déplace du modèle idéal vers la stratégie de l'écriture qui suscite, par les moyens que nous avons vus, une réflexion sur la nature humaine et sur soi-même. Cette réflexion s'associe à un éveil de la conscience envers les mouvements de l'amour-propre et aboutit à une connaissance plus subtile de soi-même, ce qui est une condition essentielle pour devenir honnête homme selon La Rochefoucauld.

Après avoir reconnu ces stratégies d'écriture et de quelle façon elles sont reliées au roman scudérien, se pose la question de la fonction du livre, telle que les œuvres scudériennes ou les *Maximes* l'affichent. La métaphore employée est ici le miroir, explicite dans le roman scudérien, implicite dans les *Maximes*, qui brosse un portrait du cœur de l'homme. Cette image permet de mettre en évidence la valeur édifiante de la littérature au XVII<sup>e</sup> siècle et, en particulier, dans ces œuvres si différentes par leur forme et par leur portée. Une intention commune est, toutefois, de peindre l'intériorité qui passe d'une adaptation au groupe social, dans les œuvres scudériennes, à une connaissance de soi, dans les *Maximes*. Celles-ci invitent le lecteur à un mouvement introspectif de l'intériorité.

Ces réflexions sur l'écriture ainsi que sur la fonction de l'œuvre mènent aux différentes perspectives de lecture que suggèrent les *Maximes*. Nous rappelons que leur lecture peut être décrite comme un acte créatif qui réclame une participation du lecteur. Le lecteur articule ainsi de nouvelles perspectives sur la nature humaine. Cette stimulation peut, d'une part, se produire dans l'espace conversationnel qu'abrite un salon, ce qui relie la lecture à la notion de retraite. D'autre part, la lecture individuelle peut aussi se développer en un véritable dialogue dans le for intérieur du lecteur. C'est ainsi que la lecture peut se transformer en un acte de connaissance de soi-même qui va se fonder sur une expérience a posteriori de soi et non sur des catégories a priori de la pensée. Dans cette expérience, le lecteur développe une conscience de spectateur face aux spectacles de ses propres passions et apprend ainsi à contourner les réactions de son amour-propre. C'est le seul chemin qu'indique La Rochefoucauld pour se rapprocher de l'intégrité morale et esthétique requise de la part de l'honnête homme. Tenant compte de tous ces points, l'on peut considérer que les *Maximes* accompagnent effectivement le lecteur aspirant à l'idéal de l'honnêteté.

## CONCLUSION

Relire les *Maximes* de La Rochefoucauld à la lumière du contexte littéraire précédant leur création permet de rendre visibles les rapports étroits et inattendus entre les coups de pinceau concis et multiples d'une œuvre moraliste et la peinture illustrative et exhaustive d'une œuvre romanesque. Les *Maximes* renvoient effectivement à la littérature de salon par des jeux de reprise, de continuation, mais aussi de renversement, de réorientation et de réécriture. Les lecteurs contemporains, nourris de littérature de salon, sont constamment interpellés par la familiarité des éléments mondains dans les *Maximes*. Dès l'entrée du recueil, le public mondain est alléché par le frontispice. Les éléments iconographiques évoquent l'esthétique mondaine, annoncent des clés de lecture et flattent le goût des honnêtes gens. Puis, il s'avère que plusieurs aspects du roman scudérien et de la littérature galante préparent le terrain au regard moraliste que porte La Rochefoucauld sur le cœur de l'homme : notion de "peinture" ou de "portrait", traits du discours moraliste remontant à des stratégies romanesques, représentations des valeurs basculant de l'élaboration d'une idéologie à sa remise en question systématique et, aussi, *topoi* liés à la littérature galante et réorientés vers un réalisme psychologique comprenant, toutefois, également une vision sous-jacente de l'honnêteté. Enfin, l'esthétique de la conversation scudérienne confère aux *Maximes* leur dimension pragmatique, qui se répercute dans leur esthétique réflexive. Nous constatons qu'à plusieurs niveaux, le recueil de La Rochefoucauld puise dans le matériau des romans, en leur ôtant leurs points de référence habituels. Par cette démarche, non seulement les normes représentées dans les romans sont transcendées, mais leurs limites sont aussi dénoncées. La Rochefoucauld extrait les éléments constitutifs de la littérature mondaine de leur univers de fiction et de vraisemblance en vue de les réinterroger, de les réorienter et de les intégrer dans le contexte de la réalité et de l'honnêteté.

Dans le parcours de lecture que nous avons proposé, le geste qui consiste à recontextualiser les *Maximes* dans leur environnement sociologique et littéraire ouvre de nouveaux horizons. Avant même d'entamer la lecture, le frontispice annonce les différentes perspectives de l'œuvre : critique du stoïcisme par la représentation caricaturale du buste de Sénèque, lien intrinsèque avec la littérature mondaine par la place centrale d'Amor et présence de l'ironie suggérée par le masque, par les vers cités d'Horace, par le sourire moqueur d'Amor et par son geste. Bien que discrète, la notion de transformation est présente dans les représentations d'Amor et de Sénèque qui, tous deux,

ont subi une métamorphose soit vers un épurement, et c'est l'Amour de la Vérité, soit vers une détérioration, et c'est la souffrance du stoïcien. Cet indice subtil annonce une expérience de lecture des *Maximes* qui est, précisément, un cheminement vers l'idéal de l'honnêteté, soutenue par le regard ironique et détaché que le lecteur exerce tout au long du recueil.

Amor comme personnage central du frontispice suggère l'existence de liens entre les *Maximes* et la littérature de salon, qui se définit précisément par une analyse du sentiment amoureux. Dans le bouillonnement culturel et littéraire qu'abrite l'espace du salon, nous sommes partis à la recherche des traces de La Rochefoucauld et de son œuvre. Nombreux sont les textes qui citent l'auteur ou certaines de ses maximes. Cette présence bien définie confirme la nécessité de mener des recherches sur le genre de relation qu'entretiennent les *Maximes* avec la littérature de salon.

Considérées comme une somme de la culture mondaine, les œuvres de Madeleine de Scudéry ont servi de point de repère pour la littérature de salon, afin de déterminer quels rapports existent entre les productions mondaines et les *Maximes* de La Rochefoucauld. Le projet commun de *peindre* le cœur de l'homme dans sa totalité relève de quelques stratégies parallèles, notamment le recours à la pluralité des perspectives et à la maxime horatienne *delectare* et *docere*. Cependant, la finalité de la *peinture* envisagée par la littérature de salon et par les *Maximes* diverge entièrement. Alors que le roman scudérien peint une réalité esthétisée et idéalisée, les *Maximes* renversent cette image et en démontrent les limites : l'idéalisation romanesque est remplacée par le réalisme, la fiction se déplace vers la réalité, l'exhaustivité vers la concision et vers la concentration. Dans le portrait qu'il peint en moraliste, La Rochefoucauld dépouille les stratégies de peinture romanesque et les ramène à l'essentiel. Le portrait des *Maximes* renvoie l'image d'un homme dénudé, image qui heurte le lecteur nourri de romans.

Néanmoins, le discours moraliste des *Maximes* semble être préfiguré par les discours du roman scudérien. Les trois modalités caractéristiques du discours moraliste, qui peignent le monde en le décrivant, en dévoilant les apparences et en représentant un idéal, sont déjà exploitées par Madeleine de Scudéry pour peindre le monde. Le contexte socioculturel du salon ainsi que la circulation des créations littéraires favorisent l'échange non seulement des textes en tant que tels, mais aussi des types de discours. Alors que, dans le roman scudérien, les discours sont tous orientés vers une élaboration de l'idéologie de Tendre, dans les *Maximes*, le discours moraliste se met au service de l'*Amour de la Vérité* ; il scrute le cœur de l'homme tel qu'il est.

Dans la peinture des valeurs adoptée dans le roman, tout tend vers l'élaboration et la célébration de l'idéologie de Tendre : les héros sont présentés en exemple pour susciter un désir d'imitation. Par ailleurs, leurs vertus extraordinaires irradient vers les autres hommes et les élèvent

à un état supérieur. Dans les *Maximes*, au contraire, la représentation des valeurs remet inlassablement en question tous les systèmes de valeurs du Grand Siècle. Par le biais de son entreprise, La Rochefoucauld démontre les limites des idéologies en cause, qui demeurent des constructions éloignées de la réalité de l'être humain. Le moraliste peint cette dernière dans sa pluralité et permet ainsi au lecteur d'éveiller sa pensée au-delà d'une idéologie.

Et pourtant, de nombreuses maximes évoquent les *topoi* de la littérature galante, particulièrement les maximes dédiées à l'amour. La Rochefoucauld reprend effectivement les questions d'amour lancées par la littérature de salon de l'époque, mais il les retravaille et les réoriente afin d'interroger les mobiles des passions qui habitent le cœur de l'homme. Dans le portrait en mouvement du cœur, l'auteur relève en sourdine la valeur de certaines qualités : la tendresse, la douceur, la bonté et l'amitié qui témoignent d'une force intérieure et d'une intelligence sensible. Il les récupère afin d'y ancrer les qualités de l'honnête homme. Les *Maximes* dénoncent les valeurs de la littérature de salon, tout comme elles peuvent s'appuyer sur ces valeurs, adoptant ainsi selon les cas une pluralité de points de vue. Au-delà des catégories de la pensée et des projections idéalisantes, les *Maximes* de La Rochefoucauld ramènent le lecteur au portrait de soi-même, à l'expérience de l'introspection et au processus de la connaissance de soi.

L'écriture est alors le catalyseur permettant à l'homme d'acquérir une conscience ludique se mouvant d'un point de vue à l'autre, se laissant prendre aux jeux de renversement et de surprise que proposent constamment les *Maximes*. Le sourire qui accompagne le lecteur du recueil, sensible à ces jeux d'esprit, dérive de l'esthétique de la conversation pratiquée dans les salons. De nouveau, La Rochefoucauld récupère des éléments propres au salon et, cette fois-ci propres à la conversation, en l'occurrence la raillerie, la pluralité des points de vue ou la notion de régulation, et il les transpose dans la relation entre le lecteur et l'œuvre. Les *Maximes* supposent un dialogue implicite du lecteur avec ce qu'il lit, dialogue qui, par la forme de la maxime, suscite l'expérience de soi-même. La lecture ne mène pas à une connaissance figée du cœur de l'homme, mais conduit à la réalité humaine dans sa diversité mouvante. La forme de la maxime invite le lecteur à explorer l'intériorité de son propre cœur afin d'élaborer une connaissance à partir de l'expérience de soi-même, premier pas vers l'honnêteté.

Relire les *Maximes* sur l'arrière-plan de la littérature de salon suggère une ouverture de l'horizon littéraire. Cette lecture vise à mettre en évidence le caractère souple et la capacité de transformation d'une œuvre littéraire et à dépasser les catégories habituelles, dans notre cas, les genres littéraires (roman vs. maxime littéraire), les courants de pensée (comme idéologie de Tendre, galanterie, augustinisme) ou les styles littéraires (baroque vs. classicisme ; romanesque vs.

moraliste). Ces catégories tendent à fixer les œuvres selon une systématisation inadéquate dans notre cas et elles risquent de faire oublier les interférences d'une œuvre littéraire avec d'autres, qui ne relèvent pas nécessairement des mêmes traits<sup>800</sup>. C'est pourquoi, notre approche des *Maximes* a consisté à reconstituer d'abord le contexte sociologique et littéraire qui les précède et qui imprègne leurs lecteurs. Tenir compte du public et de ses lectures permet de mettre en lumière comment les *Maximes* s'insèrent dans le contexte littéraire de l'époque et comment elles retravaillent et réorientent les procédés littéraires et les thèmes de la littérature de salon. Au cours de notre lecture des *Maximes*, l'accent n'a pas été mis sur les oppositions à l'intérieur de l'œuvre ni sur la pertinence pour l'œuvre d'une idéologie précise. L'intérêt d'une ouverture de l'horizon littéraire est de mettre en valeur la pluralité des visions et des points de vue qui, resitués dans le contexte littéraire de l'époque, aident à percevoir l'irradiation de la littérature de salon sur les *Maximes*.

Berceau d'une foule de genres et de productions littéraires, le salon favorise, avant le milieu du siècle, la création d'œuvres romanesques. L'*Astrée*, les romans-fleuves, notamment ceux de Madeleine de Scudéry, meublent l'imaginaire du public concerné ( et au-delà) et incitent à la création d'autres productions et genres appropriés à ce milieu. Les œuvres issues des salons projettent, avant tout, un monde imaginaire, une illusion fascinante dans lesquels le lecteur préfère se complaire que de rechercher une image mimétique de la réalité. Cette idéalisation de la réalité n'exclut, toutefois, pas une autoréflexion critique. Cependant, après les années 1660, un tournant décisif s'annonce dans la littérature issue des salons. L'illusion romanesque semble céder la place au portrait réaliste. Le passage se fait de l'idéalisation du monde vers un réalisme de l'intériorité qui marque la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres de Mme de Lafayette pourraient parfaitement être étudiées dans cette perspective. Les dernières œuvres de Madeleine de Scudéry s'inscrivent dans la conversation et quittent le genre romanesque. L'attention se déplace de plus en plus vers une exploration de la réalité de l'être humain, en particulier de son intériorité. Les *Maximes* de La Rochefoucauld sont un témoignage de ce passage de la représentation de l'univers galant et idéalisé à une peinture du cœur de l'homme jusque dans ses recoins les plus cachés. Il semble que la prolifération de l'imaginaire des grands romans s'épuise à un certain moment et provoque un revirement vers l'essentiel. Au nom d'une quête de la vérité, la vraisemblance est abandonnée. Récupérant les éléments constitutifs des grands romans, La Rochefoucauld les réoriente vers un réalisme psychologique. Les *Maximes* dialoguent encore avec les romans, mais

---

<sup>800</sup> Voir à ce propos aussi l'approche de Tynianov qui s'oppose précisément à une étude littéraire isolant les genres des autres systèmes de genres de la même époque. Un genre ne se développe jamais indépendamment des autres systèmes littéraires d'une époque. Tynianov. *Formalisme et histoire littéraire*. trad. fr. C. Depretto-Genty, Lausanne: *L'Âge de l'homme*, 1991, p. 237-238, cité dans Macé, Marielle. *Le genre littéraire*. Paris : Garnier-Flammarion, 2004.

elles sont effectivement une expression d'un dénuement total de l'imaginaire. Cette réflexion, en coupant le lecteur de cet imaginaire, le mène devant le miroir de son propre cœur. Se pose alors la question de savoir si cette réduction à l'essentiel est encore soutenable pour l'être humain.

Dans ce cheminement vers la connaissance de soi-même, le lecteur peut-il se mouvoir dans la seule abstraction d'une réflexion morale réduite à son essence dans la forme de la maxime ? L'imaginaire ne serait-il pas une composante essentielle pour le perfectionnement de soi et même pour la réflexion morale et esthétique qui accompagne l'honnête homme vers son accomplissement, vers l'honnêteté ? Les limites des *Maximes* s'annonceraient-elles précisément dans leur spécificité, qui est la forme concise de la maxime ? Ou, au contraire, les *Maximes* préfigureraient-elles une nouvelle conscience qui rebondit dans la pluralité et qui transcende non seulement les catégories de la pensée, mais aussi les catégories de l'imaginaire ? L'honnête homme de La Rochefoucauld supposerait-il la conscience d'un homme qui s'ancre dans les valeurs tendres et qui se nourrit d'introspection, du dépassement de l'amour-propre et de l'expérience de soi-même ? La multiplicité de ces questions montre bien le risque qu'il y a d'enfermer les *Maximes* dans une perspective de lecture unique, alors qu'elles-mêmes vivent précisément de la pluralité des points de vue qu'elles mettent en œuvre. Autant de questions que soulève la forme de la maxime, autant de questions qui affichent la polyvalence des *Maximes* !

# BIBLIOGRAPHIE

## I. SOURCES DU XVII<sup>E</sup> SIECLE

### a) éditions des *Maximes* de La Rochefoucauld

- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris: Barbin, 1665
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris: Barbin, 1666
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales. Troisième édition revue, corrigée et augmentée*, Paris: Barbin, 1671
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales. Quatrième édition revue, corrigée et augmentée de puis la troisième*, Paris: Barbin, 1675
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième édition, augmentée de plus de cent nouvelles maximes*, Paris: Barbin, 1678
- La Rochefoucauld, François de. *Oeuvres*. éd. L. Gilbert. 1-3. Paris: Hachette, coll. "Les Grands Ecrivains de la France", 1868
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes et Réflexions diverses*. Paris: Le club français du livre, 1961
- La Rochefoucauld, François VI de. *Maximes*. éd. J. Truchet. Paris: Granier-Flammarion, 1977
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. Jean Rohou, coll. *Le Livre de Poche*. Paris: Librairie Générale Française, 1991
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. J. Lafond: Imprimerie nationale, 1998
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes*. éd. J. Truchet. Paris: Classiques Garnier, 1999
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*. éd. par L. Plazenet. Paris: Champion, 2002



## b) autres sources

- Les fleurs du bien dire*. Lyon: Pierre Roche, 1609
- Les Valantins, Questions d'amour & autres pièces galantes*. Paris: Barbin, 1669  
(Villedieu, Marie-Catherine-Hortense de). *Annales galantes*. t.I. Paris: Barbin, 1670
- Balzac, Jean-Louis Guez de. *Les entretiens (1657)*. éd. B. Beugnot. vol. 2. Paris: M. Didier, 1972
- Balzac, Jean-Louis Guez de. *Oeuvres diverses (1644)*. éd. R. Zuber. Paris: Champion, 1995
- Brégy, Charlotte. *Cinq questions d'amour, proposées par Mme de Brégy, avec la réponse en vers par M. Quinault, par ordre du Roy*. Paris: Cavelier, 1725
- Bussy-Rabutin. *Histoire amoureuse des Gaules (1665)*. Paris: Gallimard, 1993
- Bussy-Rabutin. "Maximes d'Amour, Questions, Sentiments et Preceptes (1664)", *Les mémoires de messire Roger du Rabutin, comte de Bussy*, Amsterdam: Z. Chatelain, 1731, p. 236-293
- Déshoulières, Mme (Antoinette). *Oeuvres*. Paris, 1770
- Esprit, Jacques. *La fausseté des vertus humaines (1678)*. Paris: Aubier, 1996
- Fénelon. *Oeuvres, coll. Pléiade*. Paris: Gallimard, 1983
- François de Sales, saint. *Introduction à la vie dévote*. Paris: Seuil, 1962
- Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*, 1666
- Jaulnay, Charles. *Questions d'amour ou Conversations galantes, dédiées aux belles*. Paris: J.-B. Loyson, 1671
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères*. Paris: Garnier, 1948
- La Fontaine, Jean de. *Fables*. Paris: Imprimerie Nationale, coll. Le Livre de Poche, 1985
- La Rochefoucauld, François de. *Mémoires*. Paris: La Table Ronde, 1993
- Lafayette, Mme de. "La comtesse de Tende (1718)", *Romans et nouvelles*, A. Niderst, Paris: Dunod, coll. Classiques Garnier, 1997
- Lafayette, Mme de. "La Princesse de Clèves (1678)", *Romans et Nouvelles*, A. Niderst, Paris: Dunod, coll. Classiques Garnier, 1997
- Lafayette, Mme de. "La Princesse de Montpensier (1662)", *Romans et nouvelles*, A. Niderst, Paris: Dunod, coll. Classiques Garnier, 1997, p. 3-34
- Lafayette, Mme de. "Zaïde (1670-71)", *Romans et nouvelles*, A. Niderst, Paris: Dunod, coll. Classiques Garnier, 1997, p. 35-248
- Le Brun, Charles. *L'expression des passions*. Maisonneuve et Larose: Dédale, 1994
- Le Moyne, Pierre. *Les Peintures morales, de la doctrine des passions où il est traité de leur Nature & de leur Moderation ; & ou les plus belles matieres de la Morale Chrestienne sont expliquées*. Paris: François Mauger, 1669

- Linage, Marie. *Questions d'amour*, 1661
- Méré, Chevalier de. *Oeuvres (1700)*. I-III. Paris: F. Roches, 1930
- Molière. "*La critique de l'école de femmes*" dans *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. "La Pléiade", 1971
- Montpensier, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans. *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à son Altesse royale Mademoiselle*. Paris: Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659
- Nicole, Pierre. *Traité de la comédie, 1669*. Paris: "Les Belles Lettres", 1961
- Sarrasin, Jean-François. *Oeuvres*. Paris: A. Courbé, 1656
- Scudéry, Madeleine de. *Célanire*. Paris: Barbin, 1671
- Scudéry, Madeleine de. *Célinde. Nouvelle Première (1661)*. éd. par Alain Niderst. Paris: Nizet, 1979
- Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. 1-9. Paris: A. Courbé, 1661
- Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine*. éd. Ch. Morlet-Chantalat. 3 vol. Paris: Champion, 2001-2003
- Scudéry, Madeleine de. "*De l'air galant*" et autres conversations. éd. D. Denis. Paris: Champion, 1998
- Scudéry, Madeleine de. *Ibrahim ou l'illustre Bassa*. Paris: A. de Sommaville, 1641-1644
- Scudéry, Madeleine de. *La promenade de Versailles*. Paris: Barbin, 1669
- Scudéry, Madeleine de. *Le Grand Cyrus*. 1-10. Paris: A. Courbé, 1656
- Sévigné, Mme de. *Correspondance*. Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 1972
- Torche, Antoine. *Le Demêlé de l'Esprit et du Coeur*. Paris: G. Quinet, 1667
- Urfée, Honoré d'. *L'Astrée*. Paris: Gallimard, 1996
- Villedieu, Madame de. *Les galanteries grenadines*. Paris: Barbin, 1673
- Villedieu, Mme de. *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, t. 7 des *Oeuvres de Mme de Villedieu*, Paris: Nyon, 1741

### **c) anthologies et recueils**

- Berger, Günter (éd.), *Pour ou contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVIIe siècle*. Paris-Seattle-Tübingen: PFSCL, 1996
- Bourton, Ratherx. *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*. Genève: Slatkine Reprints, 1971
- Hellegouarc'h, J. (éd.), *L'art de la conversation* (anthologie). Paris: Classiques Garnier, 1998

- Lafond, J. (éd.), *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robbert-Laffont, “Bouquins”, 1992
- Viala, Alain. *L'esthétique galante. Paul Pellisson. Discours sur les Oeuvres de Monsieur de Sarasin et autres textes*. Toulouse : Société de littératures classiques, 1989

## II. AUTRES SOURCES

- Amadis de Gaule*. t.1. Paris: Nizet, 1986
- Aristote. *L'éthique à Nicomaque*. Paris: Librairie Générale Française, 1992
- Castiglione, Baldassar. *Il libro del Cortegiano*, éd. A. Quondam, Milano, Garzanti, 1992
- Cicero. *De oratore*. Stuttgart: Reclam, 1976
- Du Bellay, Joachim. *Oeuvres complètes*. vol. 1, Paris, Champion, 2003
- Du Bellay, Joachim. *Poésies françaises et latines*, éd. E. Courbet, t. 2, Paris, Garnier, 1931
- Horatius Flaccus, Quintus. “De arte poetica”, *Werke in einem Band*, Berlon, Weimar: Aufbau-Verlag, 1990.
- Horatius Flaccus, Qunitus. *Satiren*. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1999
- Leone, Ebreo. *Dialoghi d'amore*. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929
- Montaigne, Michel de. *Essais*. éd. A. Tournon. Paris: Imprimerie nationale, 1998

### III. ETUDES MODERNES

#### a) ouvrages critiques sur La Rochefoucauld et ses œuvres

- Aciman, André. "Préciosité janséniste or jansénisme précieux: La Rochefoucauld and Mme de Longueville", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Ansmann, Liane. *Die "Maximen" von La Rochefoucauld*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972
- Balmas, Eneas. "La bibliothèque du duc de La Rochefoucauld", *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux*, Paris: Nizet, 1970, p. 179-201
- Barthes, Roland, "La Rochefoucauld: *Réflexions ou Sentences et Maximes*" in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 69-88
- Baschet, Robert. "En relisant les *Mémoires* et les *Maximes* de La Rochefoucauld", *Revue des Sciences humaines*, (1965 avril-juin): p. 207-225
- Bénichou, Paul, "L'intention des *Maximes*" in *L'écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p.3-37
- Biason, Maria-Teresa. "L'aforistica italiana e il modello francese", *Rivista di letteratura moderna e comparate*, L, (1997): p. 141-162
- Biason, Maria Teresa. "Les *Maximes* de La Rochefoucauld et l'autorité de la parole", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 51-57
- Bishop, Morris. *The Life and Adventures of La Rochefoucauld*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1951
- Brody, Jules. "Les *Maximes* de La Rochefoucauld: essai de lecture rhétorique", *Le langage littéraire au XVIIe siècle*, Christian Wenzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, p. 153-180
- Calder, Andrew. "La Fontaine and La Rochefoucauld: the other as reflection of the Self", *Seventeenth-Century Studies*, 17, (1995): p. 37-51
- Campion, Pierre. *Lectures de La Rochefoucauld*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1998
- Canziani, Guido. "La Rochefoucauld: l'individu entre amour-propre et esprit", *L'individu dans la pensée moderne*, Y. Ch. Zarka G. M. Cazzaniga, Pisa: Edizioni ETS, 1995, p. 439-459
- Cazes, Hélène. "La MS 1 et les admirables miroirs de l'amour-propre", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Chariatte, Isabelle. "Du vrai amant au vrai honnête homme : images de l'amour dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et les *Maximes* et *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Etudes de Lettres*, (1999): p. 87-98

- Chariatte, Isabelle. "Le frontispice des *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* de La Rochefoucauld : une clé de lecture à plusieurs niveaux", *RHLF*, No 4, (2002): p. 637-643
- Clark, Henry C. *La Rochefoucauld and the language of unmasking in seventeenth-century France*. Genève: Droz, 1994
- Coulet, Henri. "La Rochefoucauld ou la peur d'être dupe", *Hommage au Doyen Etienne Gros*, (1959): p. 105-112
- Culpin, David J. *La Rochefoucauld, Maximes*. London: Grant & Cutler LTD, 1995
- Delon, Michel. "De La Rochefoucauld à Sade, la morale d'un immoraliste", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 207-219
- Dens, Jean-Pierre. "Amour et amitié chez La Rochefoucauld", *L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650, Maximes, Madame de Villedieu*, B. R. Welle M. R. Margitic, Paris - Seattle - Tübingen: Wolfgang Leiner, 1987, p. 215-222
- Doubrovsky, Serge. "Vingt propositions sur l'amour-propre: de Lacan à La Rochefoucauld" *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980
- Escola, Marc. "Ceci n'est pas un livre. Prolégomènes à une rhétorique du discontinu", *XVII<sup>e</sup> siècle*, XLVI, (1994): p. 71-82
- Ferreyrolles, Gérard. "La Rochefoucauld devant la paresse", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 175-194
- Fraisse, Luc. "Proust et La Rochefoucauld", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 59-67
- Fumaroli, Marc. "Le Protée français et ses moralistes", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 341-375
- Gérard, Mireille. "Le catalogue de la bibliothèque de La Rochefoucauld à Verteuil", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 239-292
- Geyer, Paul. "Dekonstruktion der Cartesianischen Anthropologie durch La Rochefoucauld", *Historische Anthropologie und Literatur*, R. Galle R. Behrens, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 109-133
- Guellouz, Suzanne. "*Mémoires* et *Maximes* de La Rochefoucauld: une constante interaction", *Ecriture et exercice de la pensée*, Carole Dornier, Caen: Presses universitaires, 2001, p. 99-112
- Guion, Béatrice. "'Cette obscure clarté". Des secrets et de leur dévoilement dans les *Maximes*", *Littératures*, 39, (1998): p. 45-62
- Hartwich, Kai-Ulrich. *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997

- Helmich, Werner. "Einige neuere Arbeiten zum Werk Pascals und La Rochefoucauld", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, CVI, (1996): p. 156-165
- Hepp, Noémi. "L'amour dans les *Maximes*. Essai de parcours", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 69-73
- Hippeau, Louis. *Essais sur la morale de La Rochefoucauld*. Paris, Nizet, 1967
- Hodgson, Richard. "Délicatesse, justesse, politesse: qualités intellectuelles, morales et esthétiques dans les *Maximes* et les *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 195-206
- Hodgson, Richard. "La *Maxime Supprimée 1* de La Rochefoucauld, texte baroque?", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et soeurs, Les Muses soeurs*, Victoria, 1997
- Hodgson, Richard. "La sagesse humaine face à une "souveraine puissance": la prudence et la fortune chez La Rochefoucauld", *XVIIe siècle*, 211, (2001): p. 233-242
- Hodgson, Richard G. *Falsehood disguised*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1995
- Hodgson, Richard G. "Le "commerce des honnêtes gens": le Moi, l'Autre et les autres chez La Rochefoucauld", actes *L'autre au XVIIe siècle*, Miami, 1998
- Hodgson, Richard G. "Les "divers degrés de la chaleur du sang": le corps et les passions chez La Rochefoucauld", actes *Le corps au XVIIe siècle*, Santa Barbara, 1994
- Höfler, Annette & Reichhardt, Rolf. "Honnête homme, honnêteté, honnêtes gens", *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Rolf Reichardt & Eberhard Schmitt, München: Oldenbourg, 1986, p.
- Hope, Quentin M. "La Rochefoucauld and the Vicissitudes of Time", *PFSCS*, XXVIII, (2001): p. 104-120
- James, E. D. "Scepticism and positive values in La Rochefoucauld", *French Studies*, 23, (1969): p. 349-361
- Jaouën, Françoise. *De l'art de plaire en petits morceaux. Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère*. Saint-Denis: PUV, 1996
- Kruse, Margot. *Die Maxime in der französischen Literatur*. Hamburg: Ludwig Appel,
- Lafond, Jean et Mesnard, Jean (éd.). *Images de La Rochefoucauld*, Actes du Tricentenaire, 1680-1980, Paris: Presses Universitaires de France, 1984
- Lafond, Jean. *La Rochefoucauld: augustinisme et littérature*. Paris: Klincksieck, 1986
- Lafond, Jean. "Mandeville ou La Rochefoucauld, ou des avatars de l'augustinisme", *Gestaltung - Umgestaltung*, J. Lietz B. König, Tübingen: Gunter Narr, 1990, p. 137-150
- Lafond, Jean. *L'homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*. Paris: Champion, 1996
- Lafond, Jean. *L'homme et son image*. Paris: Honoré Champion, coll. Unichamp, 1998

- Leconte, Michèle. "Recherche sur les dates de composition de *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld", *Revue des Sciences humaines*, (1965 avril-juin): p. 177-189
- Lockwood, Richard. "How to Read a Maxime", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et soeurs, Les Muses soeurs*, Victoria, 1997
- Macchia, Giovanni. "Massime come dardi", *La stanza delle passioni*, Giovanni; Fasoli Macchia, Dorian, Venezia: Marsilio Editori, 1997, p. 43-48
- Magne, Emile. *Le vrai visage de La Rochefoucauld*. Paris: Ollendorf, 1923
- Mesnard, Jean. "L'esthétique de La Rochefoucauld", *L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650, Maximes, Madame de Villedieu*, B.R. Wells M. B. Margitic, Paris - Seattle-Tübingen: Wolfgang Leiner, 1987, p. 235-250
- Morello, André-Alain. "Des *Maximes* aux modernes", *Littératures*, 39, (1998): p. 73-85
- Moret, Philippe. "Les *Maximes* et la question de la réflexivité", *Littératures*, 39, (1998): p. 63-71
- Moureau, François. "Imprimé malgré soi ou la coquetterie d'auteur à l'Âge classique: le cas de La Rochefoucauld", *Bulletin du bibliophile*, 2, (2002): p. 300-312
- Norman, Larry F. "La Rochefoucauld et le problème de la reconnaissance de soi", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et soeurs, Les Muses soeurs*, Victoria, 1998
- Plantié, Jacqueline. "A propos de La Rochefoucauld: Édition d'une correspondance du XVIIe siècle et "puissances trompeuses"", *RHLF*, (1969): p. 414--429
- Plantié, Jacqueline. "Une nouvelle *Réflexion* in La Rochefoucauld", *Revue des Sciences humaines*, (1965 avril-juin): p. 191-205
- Requemora, Sylvie. "L'amitié dans les *Maximes* de La Rochefoucauld", *XVIIe siècle*, 205, (1999): p. 687-728
- Rohou, Jean (éd.), *Introduction aux Maximes de La Rochefoucauld*. Paris: Librairie Générale Française, 1991
- Rohou, Jean. "La Rochefoucauld, témoin d'un tournant de la condition humaine", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 7-35
- Rosso, Corrado, *Procès à La Rochefoucauld et à la maxime*, Paris, Nizet, 1986
- Rosso, Corrado. "De Montaigne à La Rochefoucauld: automatisme éthique et morale conflictuelle", *Gestaltung - Umgestaltung*, B. König et J. Lietz, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990, p. 287-295
- Rosso, Corrado. "Il tema della fortuna da Montaigne a La Rochefoucauld", *Il tema della fortuna nella letteratura francese ed italiana del Rinascimento*, C. Rosso, Firenze: Olschki, 1990, p. 529-544

- Rosso, Corrado. "Sopra la massima 26 di La Rochefoucauld", *La "guirlande" di Cecilia*, Rosa G. Pellegrini, Fasano: Schena, 1996, p. 549-556
- Rousset, Jean. "La Rochefoucauld contre le classicisme", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Berlin: Schmidt, 1942, p. 107-112
- Roth, Oskar. *Die Gesellschaft der Honnêtes Gens*. Heidelberg: Carl Winter, 1981
- Roth, Oskar. "La morale de la retraite: le cas de La Rochefoucauld", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 61-72
- Roth, Oskar. "La Rochefoucauld et la conception de l'honnête homme", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 75-81
- Roth, Oskar. "L'honnête homme chez La Rochefoucauld", *L'honnête homme et le dandy*, A. Montandon, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993, p. 59-76
- Roth, Oskar. "Metamorphosen der Eigenliebe in La Rochefoucaulds *discours de la retraite*", *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, A. Neuschäfer H. Marek, S. Tichy, Wiesbaden: Harrasowitz, 2002, p. 177-194
- Sellier, Philippe. "La Rochefoucauld et la préciosité", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et soeurs, Les Muses soeurs*, Victoria, 1997
- Sellier, Philippe. "La Rochefoucauld, Pascal, Saint Augustin", *Port-Royal et la littérature*, Paris: Champion, 2000, p. 139-167
- Sellier, Philippe. "L'univers imaginaire de La Rochefoucauld", *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris: Champion, 2003, p. 271-279
- Sellier, Philippe. "Imaginaires de moralistes: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère", *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris: Champion, 2003, p. 295-311
- Starobinski, Jean. "La Rochefoucauld et les morales substitutives", *La N.R.F.*, (1966): p. p. 16-34 et p. 211-229
- Starobinski, Jean, "La Rochefoucauld et les morales substitutives" in *La nouvelle revue française*, Paris, 1966, p.16-34 et p.211-229
- Stone, Harriet. "The Play is the Thing: The Inscrutable Subjects of Molière, Descartes et La Rochefoucauld", *The Classical Model*, Harriet Stone, Ithaca - London: Cornell University Press, 1996, p. 95-129
- Thirouin, Laurent. "Réflexions sur un titre", *Littératures classiques*, 35, (1999): p. 93-108
- Todorov, Tzvetan. "La comédie humaine selon La Rochefoucauld", *Poétique* XIX, 53, février, (1983), p. 37-47
- Toffano, Piero. *Poétique de la maxime*. Orléans: Paradigme, 1998



- Truchet, Jacques. "Le succès des "Maximes" de La Rochefoucauld au XVII<sup>e</sup> siècle", *CAIEF*, no 18, (1966): p. 125-137
- Truchet, Jacques. "Orientations de la recherche sur La Rochefoucauld au XX<sup>e</sup> siècle", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 59-64
- van Delft, Louis. "La Rochefoucauld en perspective", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 83-92
- van Delft, Louis. "La Rochefoucauld. Le style "soldat"", *Thèmes et genres littéraires au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: PUF, 1992, p. 173-178
- van Delft, Louis. "Pour une lecture mondaine de La Rochefoucauld", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 145-157
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. "Montaigne, Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère et les *Maximes* de Madame de Sablé", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Christian Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, p. 181-193
- Wild, Francine. "A propos des *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld. Approche d'un genre", *Op. cit.*, 11, (1998): p. 93-98

## **b) études sur le XVII<sup>e</sup> siècle et ses auteurs**

- Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948
- Bertaud, Madeleine. *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*. Genève: Droz, 1981
- Bertaud, Madeleine. *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*. Genève: Droz, 1981
- Beugnot, Bernard. "Des Muses ouvrières: considérations sur les instruments de l'invention", *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'oeuvre*, V. Kapp, Paris - Seattle - Tübingen: PFSCL, 1993, p. 27-38
- Beugnot, Bernard. *Le discours de la retraite au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1996
- Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe* Paris: Champion, 1992
- Bourgeois, Muriel. "La *Logique* de Port-Royal", actes *Recherche des jeunes dix-septiémistes*, Bordeaux: 1999
- Carrier, Hubert. *Les Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck, 1996

- Emelina, Jean. "Les comiques de l'esprit dans les comédies de Molière", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Ferreyrolles, Gérard. "Régimes religieux du littéraire, régimes littéraires du religieux", *Littératures classiques*, 39, (2000): p. 5-13
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972
- Fumaroli, Marc. "Sous le signe de Protée, 1594-1630", *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, J. Mesnard, Paris: PUF, 1990, p. 21-110
- Fumaroli, Marc. « Héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genève : Droz, 1990, p. 323-349
- Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Flammarion, 1994
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris: Bibliothèque de "L'Evolution de l'Humanité", 1994
- Gérard, Mireille. "Les auteurs port-royalistes de Verteuil", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1984, p. 229-237
- Giraud, Yves. "Le goût classique et la pointe", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ch. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, p. 95-108
- Kapp, Volker. "Le corps éloquent et ses ambiguïtés: l'action oratoire et le débat sur la communication non-verbale à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle", actes *Le corps au XVII<sup>e</sup> siècle*, Santa Barbara, 1994
- Lafond, Jean. "Des formes brèves aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles", *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)*, J. Lafond, Paris: J. Vrin, 1984, p. p. 101-122
- Lafond, Jean. "La pensée religieuse et la rhétorique de la sentence-maxime dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle", *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*, K.-H. Körner und H. Mattauch, München: Kraus, 1981, p. 115-128
- Lafond, Jean. *Lire, vivre où mènent les mots. De Rabelais aux formes brèves de la prose*. Paris: Champion, 1999
- Lagarde, François (éd.), *L'esprit en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. 101. University of Texas at Austin, 1996
- Lyons, John D. *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989
- Marmier, Jean. *Horace en France, au dix-septième siècle*. Paris: PUF, 1962
- Mesnard, Jean (éd.), *Précis de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1990

- Mesnard, Jean. "Langage littéraire et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ch. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr, 1990, p. 241-264
- Moreau, Pierre-François. "Les trois étapes du stoïcisme", *Le stoïcisme au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle. Le retour des philosophies antiques à l'Âge classique*, P.-F. Moreau, Paris: Albin Michel, 1999
- Nadal, Octave. *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*. Paris: Gallimard, 1948
- Norman, Larry. *The public mirror: Molière and the social commerce of depiction*. London: University of Chicago Press, 1999
- Papàsogli, Benedetta. *Il "fondo del cuore": Figure dello spazio interiore nel Seicento francese*. Pisa: Goliardica, 1991
- Papàsogli, Benedetta. "L'espace intérieur et l'anatomie de l'âme", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 125-134
- Parmentier, Bérengère. "Entre l'écrit et l'oral", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 136-146
- Pavel, Thomas. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard, 1996
- Prinz, Wolfram. "The *Four Philosophers* by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting", *The Art Bulletin*, (1973): p. 410-428
- Rohou, Jean. *Le XVII<sup>e</sup> siècle, une révolution de la condition humaine*. Paris: Seuil, 2002
- Rubidge, Bradley. "Psychological Atomism, *Amour-propre*, and the Language of Generosity", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Ricord, Marine. "Les *Caractères* de La Bruyère ou les exercices de l'esprit", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Ricord, Marine. *"Les caractères" de La Bruyère ou les exercices de l'esprit*. Paris: Puf, 2000
- Salazar, Philippe-Joseph. "*Philia*: connaissance et amitié", actes *L'esprit en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1996
- Sellier, Philippe. *Pascal et Saint Augustin*. Paris: Albin Michel, 1995
- Sellier, Philippe. *Port-Royal et la littérature*. 1. Paris: Honoré Champion, 1999
- Sellier, Philippe. *Port-Royal et la littérature*. 2. Paris: Champion, 2000
- Sellier, Philippe. *Essais sur l'imaginaire classique*. Paris, Champion, 2003
- Stackelberg, Jürgen von. *Senecas Tod und andere Rezeptionsfolgen in den romanischen Literaturen der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 1992
- Tournand, Jean-Claude. *Introduction à la vie littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Dunod, 1997
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Editions de Minuit, 1985
- Viala, Alain. "L'esprit galant", actes *L'esprit en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Austin, 1996

- Viala, Alain. "Le statut de l'écrivain à l'Âge classique: notes et remarques", *Littératures classiques*, 40, (2000): p. 77-86
- van Delft, Louis. "Du théâtre du monde à l'anatomie", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frère et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997
- Zuber, Roger. *La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1993
- Zuber, Roger. *Les émerveillements de la raison*, Paris: Klincksieck, 1997

### c) études sur les moralistes

- Bouvier, Michel. *La Morale classique*. Paris: Honoré Champion, 1999
- Bury, Emmanuel. "Humanisme et anti-humanisme dans les morales du Grand Siècle", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 47-59
- Bury, Emmanuel. "Le moraliste classique et ses modèles antiques", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 27-35
- Dagen, J. (éd.), *La morale des moralistes*. Paris: Champion, 1999
- Denis, Delphine. "Le discours moraliste: du style à l'inscription", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 55-66
- Dotoli, Giovanni. "L'autre du moraliste", actes *L'autre au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Miami, 1998
- Dotoli, Giovanni. "Réflexion morale et sociologie", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 67-73
- Galle, Roland. "Honnêteté und Sincérité", *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*, F. Nies et K. Stierle, 1985
- Geyer, Paul. "Zur Dialektik des Paradoxen in der französischen Moralistik", *Das Paradox*. éd. G. Paul, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1992
- Guion, Béatrice. "De l'anthropologie des moralistes classiques", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 75-88
- Kapp, Volker. "Les moralistes et la rhétorique", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 89-100
- Kruse, Margot. *Beiträge zur französischen Moralistik*. Berlin - New York, Walter de Gruyter, 2003
- Levi, Anthony. *French moralists. The Theory of the Passions 1585-1649*. Oxford: Clarendon Press, 1964
- Parmentier, Bérengère. *Le siècle des moralistes*. Paris: Seuil, 2000
- Pons, Alain. "Réflexion moraliste et sources italiennes", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 147-156
- Sellier, Philippe. "Les tulipes et la peinture; "vanités" littéraires et humus augustinien", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 139-148
- Stackelberg, Jürgen von. *Französische Moralistik im europäischen Kontext*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982

- van Delft, Louis. *Le moraliste classique*. Genève: Droz, 1982
- van Delft, Louis. *Littérature et anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, 1993
- van Delft, Louis. “*Memorie/Prudentia*: les recueils des moralistes comme arts de mémoire”, *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, V. Kapp, Paris - Seattle - Tübingen: PFSCS, 1993, p. 131-146
- van Delft, Louis. “Morale, anthropologie, anatomie”, *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 123-137
- van Delft, Louis et Lotterie, Florence. “Torquato Accetto et la notion de "dissimulation honnête" dans la culture classique”, *L'honnête homme et le dandy*, Alain Montandon, Tübingen: Gunter Narr, 1993, p. 35-58
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. *Lesen als Dialog: Französische Moralistik in texttypologischer Sicht*. Heidelberg: Winter, 1986

#### **d) études sur l'honnêteté**

- Bury, Emmanuel. “De la *paideia* à l'honnêteté”, *Convivialité et politesse. Di gigot, des mots et autres savoir-vivre*, A. Montandon, Clermont-Ferrand: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1993, p. 27-47
- Bury, Emmanuel. “Les "lieux" de la sagesse humaine et la formation de l'honnête homme”, actes *les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Kiel, 1993
- Bury, Emmanuel. “Savoir-vivre ou savoir parler. Les ambiguïtés du modèle cicéronien de l'honnêteté”, *L'honnête homme et le dandy*, A. Montandon, Tübingen: Narr, 1993, p. 19-34
- Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris: PUF, 1996
- Chatelain, Jean-Marc. *La bibliothèque de l'honnête homme*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003
- Dens, Jean-Pierre, *L'honnête homme et la critique du goût*, Lexington, French Forum, 1981
- Mesnard, Jean. “‘Honnête homme’ et ‘Honnête femme’ dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle”, actes *Présences féminines. Littérature et société au XVII<sup>e</sup> siècle français*, London, Canada, 1985
- Mesnard, Jean. “L'âge des moralistes et la fin du cosmos”, *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 107-122
- Spica, Anne-Elisabeth. “Moralistes et emblématique”, *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 169-180

### e) études sur le salon et la littérature de salon

- Baader, Renate. *Dames de lettres: Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und modernen Salons, 1649-1698*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986
- Bertrand, Dominique. "Le bon usage du rire et de la raillerie selon le discours de la civilité au XVII<sup>e</sup> siècle en France", *Savoir-vivre I*, A. Montandon, Meyzieu: Césura Lyon, 1991, p. 63-84
- Bertrand, Dominique. "Raillerie", *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Age à nos jours*, A. Montandon, Paris: Seuil, 1995, p. 731-750
- Bertrand, Dominique. "Rire et satire de 1650 à 1700: de la théorie au jeu de miroirs", *Littératures classiques*, 24, (1995): p. 135-146
- Biancardi, Elisa. "Esthétique galante et Merveilleux", actes *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1991
- Biancardi, Elisa. "Madeleine de Scudéry et son cercle: spécificité socioculturelle et créativité littéraire", *PFSCCL*, XXII, (1995): p. 415-429
- Bochet, Henri. *L'Astrée. Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*. Genève: Slatkine Reprints, 1967
- Bourgeois-Courtois, Muriel. "Réflexion morale et culture mondaine", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 202, (1999): p. 9-19
- Bray, B. et Strosetzki, Ch. (éd.), *Art de la lettre, art de la conversation*. Paris: Klincksieck, 1995
- Bury, Emmanuel. "La "culture Fouquet": précieuses et galants", *Les Années Fouquet: Politique, Société, Vie Artistique et Culturelle dans les années 1650*, Ch. Grell et K. Malettke, Münster: LIT, 2001, p. 101-110
- Chabert, Nicole. "L'amour de discours dans *L'Astrée*", *Dix-septième siècle*, 4, (1981): p. 393-407
- Chartier, Roger. "Loisir et sociabilité: lire à haute voix", *Littératures classiques*, 12, (1990): p. 127-147
- Cuenin, Micheline. *L'idéologie amoureuse en France (1540-1627)*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1987
- Cuénin, Micheline. "Madame de Villedieu ou la gerbe romanesque", *Littératures classiques*, 15, (1991): p. 239-245
- Declercq. "La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675)", *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, M. Fumaroli, Paris: puf, 1999, p. p. 601-628
- Declercq, Gilles. "Bon sens et Bel Esprit", actes *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les Muses sœurs*, Victoria, 1997

- Denis, Delphine. *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 1997
- Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris: Champion, 2001
- Denis, D. et Spica, A.-E. (éd.), *Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*. Arras: Artois Presses Université, 2002
- Dethan, Georges. "Paris dans *Célinte*", actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991
- Duchêne, Roger. "De Sorel à Molière, ou la rhétorique des Précieuses", *Le langage littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ch. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen: Gunter Narr, 1990, p. 135-146
- Duchêne, Roger. *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*. Paris: Fayard, 2001
- Duchêne, Roger. "Lettre et portrait au XVII<sup>e</sup> siècle", *Le portrait littéraire*, G.-A. Pérouse K. Kupisz, J.-Y. Debreulle, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 121-129
- Duchêne, Roger. "Mlle de Scudéry, Reine de Tendre", actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991
- Duchêne, Roger. "Préciosité et galanterie", *La "guirlande" di Cecilia*, Rosa G. Pellegrini, Venezia: Schena, 1996, p. 531-538
- Fumaroli, Marc. "La conversation", *Les lieux de mémoire*, P. Nora, Paris: Gallimard, 1997, p. 3617-75
- Fumaroli, Marc. "L'art de la conversation, ou le Forum du royaume", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 283-320
- Fumaroli, Marc. *Le genre des genres littéraires français: la conversation*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, 1992
- Fumaroli, Marc. "L'empire des femmes, ou l'esprit de joie", *La diplomatie de l'esprit*, Paris: Hermann, 1994, p. 321-340
- Fumaroli, Marc. "Préface", *L'art de la conversation*, J. Hellegouarc'h, Paris: Classiques Garnier, 1998, p. I-XXIX
- Génetiot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Champion, 1997
- Gevrey, Françoise. "Clélie et La Princesse de Clèves", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 181, (1993): p. 643-656
- Giorgi, Giorgetto. "Tradition et innovation dans la poétique du roman de Madeleine de Scudéry", actes *Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2001
- Godenne, René. *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*. Genève: Droz, 1983
- Goldsmith, Elizabeth C. *Exclusive conversations: the art of interaction in seventeenth-century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988
- Goulet, Anne-Madeleine. "Les divertissements musicaux du Samedi", actes *Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2001

- Grande, Nathalie. "L'instruction primaire des romancières", actes *Femmes savantes, savoirs des femmes*, Chantilly, 1995
- Grande, Nathalie. "Quand le roman œuvre en moraliste: Madeliene de Scudéry et *Clélie*", *Dalhousie French Studies*, 27, (1994): p. 31-49
- Grande, Nathalie. *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves*. Paris: Champion, 1999
- Hepp, Noémi. "La Notion d'Héroïne", *Onze études sur la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, W. Leiner, Tübingen - Paris: Gunter Narr Verlag - Editions Jean-Michel Place, 1984, p. 11-24
- Hubert, J. D. "Le jeu de l'amour et de l'honnêteté", *L'Esprit créateur*, 15, (1975): p. 49-58
- Ivanoff, Nicola. *La marquise de Sablé et son salon*. Paris: Les Presses Modernes, 1927
- Kroll, Renate. "'Nouvelle Sapho". La recherche des terres inconnues", *Genre - Sex - Roman*, B. Heymann et L. Steinbrügge, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, p. 11-32
- Kruse, Margot. "*Le Banquet des sept Sages*: Mlle de Scudéry, Plutarch und die "Questioni d'Amore"", *Romanistisches Jahrbuch*, 11, (1960): p. 204 - 226
- Kuizenga, Donna. "'La lecture d'une si ennuyeuse histoire". Lectures et livres dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*", actes *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain - Anvers, 1994
- Lafond, Jean. "Madame de Sablé et son salon", *Images de La Rochefoucauld*, Paris: PUF, 1981, p. 201-216
- Lallemant, Marie-Gabrielle. *La lettre dans le récit. Etude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000
- Langer, Ulrich. "De l'amitié à la complaisance: réflexions autour d'une "conversation" de Madeleine de Scudéry", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 205, (1999): p. 679-686
- Lathuillière, Roger. *La Préciosité*. Genève: Droz, 1966
- Laugaa, Maurice. "Madame de Lafayette, ou l'intelligence du cœur", *Littératures Classiques*, 15, (1991): p. 195-226
- Lecoq, Jean-François. "Le romancier moraliste", *La morale des moralistes*, J. Dagen, Paris: Champion, 1999, p. 155-174
- Lever, Maurice. *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1981
- Lyons, John D. "*Clélie* et la pratique sociale de l'imagination", *Littératures classiques*, 45, (2002): p. 207-216



- Maclean, Ian. *Woman triumphant: feminism in French literature, 1610-1652*. Oxford: University Press, 1977
- Magne, Emile. *Le Cœur et l'Esprit de Mme de Lafayette*. Paris: Editions Emile-Paul Frères, 1927
- Maître, Myriam. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 1999
- Maître-Dufour, Myriam. "Une anti-curiosité: la discrétion chez Mlle de Scudéry et dans la littérature mondaine (1648-1696)", *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, S. Houdard N. Jacques-Chaquin, Paris: ENS, 1998, p. 333-358
- McKenna, Antony. "Mademoiselle de Scudéry et Port-Royal", actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991
- Mesnard, Jean. "Du réel au romanesque: Port-Royal dans la *Clélie* de Madeleine de Scudéry", *Aspects du classicisme et de la spiritualité*, A. Cullière, Paris: Klincksieck, 1996, p. 353-372
- Mesnard, Jean. "Mademoiselle de Scudéry et la société du Marais", *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 169-188
- Mesnard, Jean. "Pour une clef de *Clélie*", actes *Les trois Scudéry*, Le Havre, 1991
- Mongrédién, Georges. *La vie de société au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette, 1950
- Morlet-Chantalat, Chantal. *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry*. Paris: Champion, 1994
- Morlet-Chantalat, Chantal. "Parler du savoir, savoir pour parler", actes *Femmes savantes, savoirs des femmes*, Chantilly, 1995
- Nativel, C. (éd.), *Femmes savantes, savoirs des femmes*. Genève: Droz, 1999
- Niderst, A. (éd.), *Les trois Scudéry*. Paris: Klincksieck, 1993
- Niderst, Alain. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*. Paris: PUF, 1976
- Niderst, Alain. "Madeleine de Scudéry: construction et dépassement du portrait romanesque", *Le portrait littéraire*, G.-A. Pérouse K. Kupisz, J.-Y. Debreuille, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 107-112
- Niderst, Alain. "Pour une édition des *Chroniques du Samedi*", actes *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1991
- Nies, Fritz. *Les Lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*. Paris: Champion, 2001
- Pelous, Jean-Michel. *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*. Paris: Klincksieck, 1980
- Penzkofer, Gerhard. "*L'art du mensonge*": *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr, 1998

- Pezzini, Isabella. "Astrazione e figura nella rappresentazione delle passioni: la "carte de Tendre" in *Clélie* di Madeleine de Scudéry", *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*: Longo Editore, 1992, p. 313-319
- Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France*. Paris: Champion, 1994
- Rosso, Corrado. "I "Quiz" di Marie Linage. Un processo all'amore nel Seicento", *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano: Mondadori, 1983, p. 131-143
- Rosso, Corrado. "In giallo-galante nel Seicento francese: Da Marie Linnage a Charles Jaulnay", *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, A. Principato G. Giorgi, E. Biancardi, M. C. Bertolotti, Fasano: Schena, 1983, p. 251-265
- Rouben, C. "Un jeu de société au Grand Siècle: Les *Questions* et les *Maximes d'Amour*. Inventaire chronologique", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 97, (1972): p. 85-104
- Schlumbohm, Christa. *Jocus und Amor. Liebesdiskussion vom mittelalterlichen "joc partit" bis zu den präziösen "questions d'amour"*. Hamburg: Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1974
- Sellier, Philippe. "La Névrose précieuse: une nouvelle pléiade ?", actes *Présences féminines. Littérature et Société au XVII<sup>e</sup> siècle français*, London, Canada, 1985
- Sellier, Philippe. "'Se tirer du commun des femmes": la constellation précieuse", actes *L'autre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Miami, 1998
- Spica, Anne-Elisabeth. *Savoir peindre en littérature: la description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle: Georges et Madeleine de Scudéry*. Paris: Champion, 2002
- Spica, A.-E. et D. Denis (éd.), *Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Artois Presses Université, 2002
- Strosetzki, Christoph. *Rhétorique de la conversation*. Paris - Seattle - Tuebingen, 1984
- Sweetser, Odile. "De l'idéal galant à l'héroïsme amoureux", actes *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2001
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion, 1993
- Yon, Bernard. "'Honoré d'Urfé ou le conseiller des vrais Amants'", *Littératures classiques*, 15, (1991): p. 59-67
- Zérafra, Michel. "Raisons du coeur et raison de *L'Astrée*", *Le récit amoureux*, éd. D. Coste et M. Zérafra, Seyssel: éd.mdu Champ Vallon, p. 39-52

#### **e) Histoire du livre**

- Barberi, Francesco. *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*. t. II. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1969
- Bassy, Alain-Marie. "Le texte et l'image", *Le livre conquérant*, Henri-Jean Martin: Promodis, 1982, p. 140-171
- Beauvais, Lydia (éd.), *Inventaire général des dessins, école française, Charles Le Brun*. t.II. Paris, 2000
- Berger, Günter. "Empirische Rezeptionsforschung in historischer Dimension (Quellen und Methoden)", *Zur Geschichte von Buch und Leser im Frankreich des Ancien Régime*, G. Berger, Rheinfelden und Berlin: Schäuble, 1993, p. 1-22
- Berger, Günter. "Romanproduktion und literarisches Publikum im Frankreich des 17. Jahrhunderts", *Zur Geschichte von Buch und Leser im Frankreich des Ancien Régime*, G. Berger, Rheinfelden und Berlin: Schäuble, 1993, p. 23-51
- Canivet, Diane. *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1957
- Chartier, Roger. "La culture de l'imprimé", *Les usages de l'imprimé*, R. Chartier, Paris: Fayard, 1987, p. 7-20
- Chartier, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1987
- Chartier, R. (éd.), *Les usages de l'imprimé*. Paris: Fayard, 1987
- Duportal, Jeanne. *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601-1660*. Genève: Slatkine Reprints, 1992
- Frese, Annette. *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570-1700)*. Köln: Böhlau Verlag, 1989
- Grivel, Marianne. *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Droz, 1986
- Kintzinger, Marion. *Chronos und Historia*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995
- Martin, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant*. t. II. Paris: Promodis, 1984
- Martin, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles)*: Electre - Editions du Cercle de la librairie, 2000
- Martin, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. t.II. Genève: Droz, 1969
- McKenzie, D.F. *La bibliographie et la sociologie des textes*: Editions du Cercle de la Librairie, 1991
- Mödersheim, Sabine. "Herzemblematik bei Daniel Cramer", actes *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe*, Glasgow, 1990
- Plantié, Jacqueline et Yérémián, Josette. "Un "théorème" de plus: le frontispice des *Théorèmes* de Jean de La Ceppède", *XVII<sup>e</sup> siècle*, 143, (1984): p. 89-106

- Poirot, Albert. "Frontispices d'atlas", *Bulletin du bibliophile*, (1991): p. 487-491
- Reed, Gervais E. *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*. Genève - Paris: Droz, 1974
- Retsch, Annette. *Paratext und Textanfang*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000
- Tapié, A. (éd.), *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*. Caen: Musée des beaux arts, 1990
- Venetucci, Beatrice Palma. "Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il putto con la maschera", *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, Rome: Stucchi, 1991, p. 223-236
- Vlieghe, Hans. *Flemish art and architecture*. Hong Kong: Ehrhardt by Best-set, 1998

#### **f) autres études modernes**

- Belin, Christian. *La Conversation intérieure*. Paris: Champion, 2002
- Boase, Alan M. *The Fortunes of Montaigne*. London: Methuen & Co., 1935
- Brunschwig, Jacques. "Les Stoïciens", *Philosophie grecque*, Monique Canto-Sperber, Paris: PUF, Coll. "Premier Cycle", 1998, p. 511-562
- Curtius, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: 1948
- Eichel-Lojkine, Patricia. "Seneca se necans", *Nouvelle revue du Seizième Siècle*, 19, (2001): p. 107-147
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Berlin: Luchterhand, 1969
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkley and Los Angeles: The Regents of the University of California, 1988
- Huchon, Mireille. « Définition et description: le projet de l'Heptaméron entre le Caméron et le Décaméron », *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre*. Colloque de Duke University, 10-11 avril 1992, Paris : Klincksieck, 1995, p. 51-65
- Köhler, Erich. "Intensification et transformation de la tension entre idéal et réalité dans l'amour", *L'aventure chevaleresque*, Paris: Gallimard, 1974, p. 160-207
- Kytzler, Bernard. *Horaz: Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1996
- Le Goff, Jacques. *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1957
- Leuschner, Eckhard. *Persona, Larva, Maske*. Tübingen: Peter Lang, 1997
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, coll. "Pluriel", 1998
- Moret, Philippe. *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Genève: Droz, 1997

- Moss, Ann. *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Droz, 2002
- Prinz, Wolfram. *Die Storia oder die Kunst des Erzählens*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000
- Schapira, Charlotte. *La maxime et le discours d'autorité*. Liège: SEDES, 1997
- Stanton, Domna C., *The Aristocrat as Art*, New York, Columbia University Press, 1980
- Zuber, Roger. "Satire", *Encyclopedia universalis*, p. 691-692

#### IV. THEORIE LITTERAIRE

- Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987
- Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996
- Hampton, Timothy. *Writing from history: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*.  
New York: Cornell University Press, 1990
- Herman, J. et Pelckmans, P. (éd.), *L'épreuve du lecteur*. Louvain-Paris: Editions Peeters, 1994
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München: W. Fink, 1994 (IV<sup>e</sup> éd.)
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1979
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, coll. tel, 1978
- Macé, Marielle. *Le genre littéraire*. Paris, GF Flammarion, 2004
- Spitzer, Leo. *Etudes de style*. Paris: Gallimard, coll. tel, 1970
- Suleiman, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: Puf, 1983
- Suleiman, S. R. et Crosman, I. (éd.), *The Reader in the Text*. Princeton: Princeton University Press,  
1980
- Vierne, Simone. *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000

#### V. DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE REFERENCE

- Dictionnaire de l'Académie française*. Paris: Coignard, 1740 (3<sup>e</sup> éd., 1<sup>ère</sup> en 1694)
- Encyclopaedia universalis*, éd. R.Aron, Paris, 1968
- Abbott, Kenneth Morgan; Oldfather, William Abbott; Canter, Howard Vernon. *Index verborum in Ciceronis rhetorica*. Urbana: University of Illinois Press, 1964
- Barchilon, R. Holman et J. (éd.), *Concordance to the Maximes of La Rochefoucauld*. Niwot, Colorado: University Press of Colorado, 1996
- Beaumarchais, J.-P. de et Couty, D (éd.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de la langue française*, Paris, Bordas, 1994
- Beauvais, Lydia. *Inventaire général des dessins, école française, Charles Le Brun*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000
- Bluche, François. *Dictionnaire du Grand Siècle*. Paris: Fayard, 1990
- Brémond, Henri. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*. t. I-XI. Paris: Colin, 1967
- Canto-Sperber, Monique. *Philosophie grecque*, Paris: PUF, Coll. "Premier Cycle", 1998

- Fumaroli, M. (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*. Paris: PUF, 1999
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye: Arnout, 1690
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye: Pierre Husson, 1727
- Henkel, A, Schöne, A. *Emblemata*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967
- Montandon, A. (éd.), *Dictionnaire raisonnée de la politesse et du savoir-vire du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1995
- Olbrich, Harald (éd.), *Lexikon der Kunst*. Leipzig: Seemann, 1989
- Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: Puf, 1998
- Tchémerzine, Stéphane et Avenir. *Répertoire de livres à figures rares et précieux en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1991
- Villier, M. (éd.), *Dictionnaire de spiritualité*. t. XI. Paris: Beauchesne, 1981
- Zuber, Roger & Cuénin, Micheline. *Littérature française. 4. Le classicisme*. Paris: Arthaud, 1984

**site internet:**

<http://www.artamène.org>