

Mathilde de M^{lle} de Scudéry : une lecture croisée avec le théâtre de l'époque

Mathilde by Mlle de Scudéry: a reading in harmony with the theatre of the day

Nobuko Akiyama

Numéro 96, été 2011

Le théâtre de la nouvelle : de la Renaissance aux Lumières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1008851ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1008851ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Akiyama, N. (2011). *Mathilde de M^{lle} de Scudéry : une lecture croisée avec le théâtre de l'époque*. *Tangence*, (96), 51–64. <https://doi.org/10.7202/1008851ar>

Résumé de l'article

Depuis *Célinde* (1661) jusqu'à *La promenade de Versailles* (1669), la carrière de nouvelliste de M^{lle} de Scudéry coïncide avec la montée de Molière sur la scène parisienne, notamment marquée par la création des *Précieuses ridicules* (1659). En effet, *Mathilde* (1667) entretient des liens subtils avec *Le Misanthrope* ou *Les amants magnifiques*. Le théâtre de Molière n'est pas le seul à présenter des similitudes thématiques et génériques avec la nouvelle. Le discours des personnages de *Mathilde* semble aussi calqué sur le modèle de la tragédie. Non seulement l'engouement du public pour les spectacles musicaux s'y reflète-t-il, mais on y trouve encore quelques thèmes traités dans le théâtre de l'époque : que l'on songe, par exemple, au motif du « feu » de l'amour ou à celui de la fascination pour la « belle main ».

Mathilde de M^{lle} de Scudéry: une lecture croisée avec le théâtre de l'époque

Nobuko Akiyama,
Université Aoyama-Gakuin (Japon)

Depuis *Célinde* (1661) jusqu'à *La promenade de Versailles* (1669), la carrière de nouvelliste de M^{lle} de Scudéry coïncide avec la montée de Molière sur la scène parisienne, notamment marquée par la création des *Précieuses ridicules* (1659). En effet, *Mathilde* (1667) entretient des liens subtils avec *Le Misanthrope* ou *Les amants magnifiques*. Le théâtre de Molière n'est pas le seul à présenter des similitudes thématiques et génériques avec la nouvelle. Le discours des personnages de *Mathilde* semble aussi calqué sur le modèle de la tragédie. Non seulement l'engouement du public pour les spectacles musicaux s'y reflète-t-il, mais on y trouve encore quelques thèmes traités dans le théâtre de l'époque: que l'on songe, par exemple, au motif du « feu » de l'amour ou à celui de la fascination pour la « belle main ».

Il est presque devenu un lieu commun de dire que les références à M^{lle} de Scudéry et à son œuvre abondent dans *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière. En effet, selon certains ¹, Magdelon représenterait Madeleine de Scudéry, alors que Cathos se référerait explicitement à la fameuse carte de Tendre qui figure dans le tome I de *Clélie* (1654). Si des « petits soins » sont exigés pour aller de « Nouvelle Amitié » à « Tendre sur Reconnaissance », les « billets doux », les « billets galants, et jolis vers » ² que Cathos invoque constituent un passage obligé pour atteindre « Tendre sur

1. Entre autres, Roger Duchêne, *Molière*, Paris, Fayard, 1998, p. 212-213.

2. Molière, *Les précieuses ridicules*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 11. Toutes nos références aux différentes pièces de Molière seront tirées de cette édition.

Estime³». Plus encore, la référence aux « terres inconnues » — bien que Cathos les détourne de leur contexte — laisse supposer que Molière était un lecteur attentif de « Sapho l'Universelle⁴».

Rappelons que la renommée de M^{lle} de Scudéry n'a cessé de s'accroître avec la publication de *Clélie*, roman en dix volumes dont la publication s'échelonne jusqu'en 1660. Dès l'année suivante, elle entreprend d'écrire des nouvelles, telle *Célinte* (1661)⁵, suivie de *Mathilde* (1667) et de *La promenade de Versailles* (1669). Sa carrière en tant que nouvelliste recoupe donc celle de Molière qui, depuis *Les précieuses ridicules*, remporte de plus en plus de succès sur la scène parisienne ainsi qu'à la cour. Tout comme *La promenade de Versailles* évoque à maintes reprises la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) — festivités auxquelles la troupe de Molière a largement participé —, *Mathilde* entretient des liens, plus subtils peut-être, non seulement avec le théâtre de Molière, mais aussi avec l'esthétique théâtrale de l'époque. Dans le cadre de cette étude, nous proposons une lecture croisée de *Mathilde* avec le théâtre qui lui est contemporain, ce qui nous permettra d'envisager la nouvelle française du XVII^e siècle au carrefour des genres dramatiques.

Les jeux de correspondance entre *Le Misanthrope* (1666) et *Mathilde* (1667)

Daniela Dalla Valle souligne « le respect de l'unité d'action⁶ » comme l'un des traits distinctifs de la nouvelle, l'opposant en cela

-
3. Clélie montre à la compagnie « ces agréables villages de Jolis Vers, de Billet Galant, et de Billet Doux, qui sont les opérations les plus ordinaires du grand esprit dans les commencements d'une amitié » (Madeleine de Scudéry, *Clélie*, 1^{re} partie [1654], éd. Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001, t. I, p. 183).
 4. René Godenne, *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983, p. 11.
 5. Roxanne Roy considère l'année 1661 comme celle qui marque le début de la vogue de la nouvelle : « L'année 1661 correspond à l'abandon du roman au profit de la nouvelle par M^{lle} de Scudéry — celle qui devait sa réputation au succès de ses romans a senti le besoin d'ajuster sa plume et d'adapter ses pratiques littéraires au goût du jour » ; *L'art de s'emporter. Colère et vengeance dans les nouvelles françaises (1661-1690)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2007, p. 14-15.
 6. Daniela Dalla Valle, « *Mathilde*, Laure et Pétrarque : un nouveau roman, un amour précieux, un aspect de l'italianisme », dans Alain Niderst (dir.), *Les trois Scudéry. Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 512.

aux romans baroques de la première moitié du XVII^e siècle. Cette caractéristique formelle, comparable à la règle qui règne dans le théâtre classique de l'époque, est reprise dans *Mathilde* de M^{lle} de Scudéry et permet d'envisager des rapprochements entre les deux genres. D'ailleurs, on remarque d'emblée que cette nouvelle est placée sous le signe du théâtre car, dès les premières pages des *Jeux servant de préface à Mathilde*, l'un des personnages fait l'éloge de la comédie :

— Mais du moins pour la comédie, dit Thémiste, demeurez d'accord que c'est un plaisir de tous les âges, de toutes les saisons, et de toutes les humeurs : car il y a des poèmes sérieux, d'autres plus enjoués. C'est un tableau de toutes les passions ; les beautés de l'histoire et de la fable y sont bien souvent jointes ensemble ; le vice y est puni, et la vertu récompensée ; et chacun y peut trouver quelque chose selon son goût⁷.

La compagnie s'adonnant au plaisir des jeux de l'esprit, chacun prend la parole à tour de rôle pour discourir sur le sujet proposé par le billet qu'il a tiré. L'un de ces sujets, la « différence du flatteur et du complaisant » (*M*, p. 77), nous semble faire écho au *Misanthrope*⁸, puisque cette question y est débattue tout au long de la pièce. En effet, dès son entrée en scène, Alceste est fâché contre Philinte qui montre « d'un Cœur la vaste complaisance⁹ ». Dans la célèbre scène du sonnet d'Oronte, Alceste reproche à Philinte de se comporter en « vil Complaisant » (*LM*, I, 2, v. 326). Puis, lorsque Célimène déclare à Alceste que « [sa] Complaisance est sur tous épanchée » (*LM*, II, 2, v. 498), celui-ci accuse les flatteurs d'alimenter le défaut de Célimène :

[...] vos Ris complaisants
Tirent de son Esprit, tous ces traits médisants ;
Son Humeur Satirique est sans cesse nourrie
Par le coupable Encens de votre Flatterie ;
Et son Cœur, à railler, trouverait moins d'appas,

7. Madeleine de Scudéry, *Mathilde*, éd. Nathalie Grande, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2002, p. 67. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

8. Nathalie Grande voit dans ce sujet « un des échos de la querelle suscitée par le *Tartuffe* de Molière », ainsi que des rapports « avec les questions auxquelles touche *Le Misanthrope* » (« Introduction », *M*, p. 24).

9. Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, acte I, scène 1, v. 61. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *LM*, suivi de l'acte, de la scène et des vers, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

S'il avait observé qu'on ne l'applaudit pas.
 C'est ainsi qu'aux Flatteurs, on doit, partout, se prendre
 Des Vices où l'on voit les Humains se répandre.

(LM, II, 4, v. 659-666)

Apparemment, Alceste a du mal à distinguer la complaisance de la flatterie, tant il est difficile de ne pas les confondre. C'est précisément ce que dit Philiste, pour qui « la basse complaisance, ou pour mieux dire, la flatterie, se déguise en tout » (M, p. 80). Philiste, qui prétend être devenue « [i]ncrédule » à force de se méfier de la complaisance déguisée, constitue un contrepoint amusant au personnage de Célimène qui se livre, elle, entièrement à la complaisance qui « unit », « adoucit » et « lie la société » (M, p. 80). Tout se passe comme si *Mathilde* prolongeait la controverse amorcée dans *Le Misanthrope*. Cette impression devient d'autant plus légitime que la compagnie qui se réunit dans la chambre de Théodore débat sur la notion de dissimulation et de sincérité, préoccupation qui est également au cœur du *Misanthrope*. De même, lorsque Dom Pedro pose la question suivante : « Mais si on était si excessivement sincère, [...] ne serait-on pas quelquefois ou imprudent, ou importun ? » (M, p. 159), cette interrogation ne manque pas d'évoquer l'image d'Alceste qui n'arrive pas à concilier la sincérité avec le jugement. Il s'oppose en cela aux recommandations de Mathilde, qui répond en ces termes : « — Nullement, [...] car je ne prétends pas qu'on ait une sincérité incivile, qui fasse reprocher les défauts des gens qu'on voit, ni qui fasse dire tout ce qu'on sait. Je ne veux pas, dis-je, que pour être sincère, on perde le jugement » (M, p. 159). Ce point de vue rejoint celui de Philinte, ainsi qu'on peut le noter dans ce passage :

Serait-il à propos, et de la Bienséance,
 De dire à mille Gens tout ce que d'eux, on pense ?
 Et quand on a quelqu'un qu'on hait, ou qui déplaît,
 Lui doit-on déclarer la chose comme elle est ?

(LM, I, 1, v. 77-80)

Enfin, les propos de Dom Félix :

Elles [les dames] naissent toujours, s'il faut ainsi dire, dans des intérêts différents ; toutes les excellentes qualités qui les rendent aimables, les divisent. Les blondes mettent les brunes au second rang ; les brunes, quoique avec moins d'éclat, pensent faire des conquêtes plus assurées que les blondes. Les belles comptent l'esprit pour rien ; celles qui ont plus d'esprit que de beauté, affaiblissent autant qu'elles peuvent ce charme puissant qui entraîne tant de cœurs (M, p. 163).

Toutes ces observations, en somme, font écho, mais sur un mode ironique, au célèbre éloge de l'amour prononcé par Éliante :

Ils [les Amants] comptent les Défauts pour des Perfections,
Et savent y donner de favorables Noms.

La Pâle, est aux Jasmins, en blancheur, comparable ;

La Noire, à faire peur, une Brune adorable ;

[...]

La Malpropre, sur soi, de peu d'Attraits chargée,

Est mise sous le nom de Beauté négligée ;

[...]

La Fourbe, a de l'Esprit ; la Sotte, est toute bonne.

(LM, II, 4, v. 715-718, v. 721-722 et v. 726)

On peut donc relever plusieurs similitudes thématiques entre une comédie comme *Le Misanthrope* et une nouvelle comme *Mathilde*. Or, ces jeux de correspondance, loin de se limiter à ce seul cas, semblent mettre en cause d'autres pièces de Molière, notamment *La Princesse d'Élide* et *Les amants magnifiques*, deux comédies-ballets galantes, ainsi que nous le verrons dans les pages qui suivent.

Les jeux de complémentarité entre *Mathilde*, *La Princesse d'Élide* et *Les amants magnifiques*

À Mathilde qui déclare n'aimer personne, Lucinde donne cet avertissement : « Ah ! Mathilde, [...] on change quelquefois de résolution malgré soi, et il ne faut jamais s'assurer trop en son propre cœur » (M, p. 165). Cette mise en garde rappelle à bien des égards celle qui a été donnée par Aglante à la Princesse d'Élide : « Prenez garde ; Madame, l'Amour sait se venger des mépris que l'on fait de lui, et peut-être¹⁰... » En fait, la pièce de Molière et *Mathilde* ont en commun d'être construites autour d'une héroïne qui, répugnant à l'amour, finit par tomber amoureuse d'un héros cherchant lui aussi à sauvegarder sa liberté au détriment de l'amour avant de tomber amoureux à son tour.

Plus encore, *Les amants magnifiques* semblent prolonger l'histoire de *Mathilde* par le biais du personnage de l'astrologue. En effet, l'astrologue joue un rôle crucial dans *Mathilde*, car cette nouvelle est structurée autour de ses prédictions qui finiront par se réaliser. À

10. Molière, *La Princesse d'Élide*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, acte II, sc. 1, p. 560.

titre d'exemple, pendant une promenade en bateau, Anselme déclare à la compagnie que Mathilde tombera amoureuse dans deux ans : « je lui prédis aujourd'hui que devant qu'il soit deux ans son cœur sera plus rebelle à sa volonté qu'elle ne le croit présentement » (M, p. 121). Mathilde se montre sceptique face à ces propos, y répondant de la sorte : « [...] je n'ai pas la vanité de croire que mes aventures soient écrites dans le ciel ; et si tout ce qui arrive sur la terre s'y voyait écrit, on pourrait dire que ce serait le plus bizarre livre qu'on n'eût jamais vu » (M, p. 121). Trois ans plus tard, cette remarque sera reprise par Ériphile dans *Les amants magnifiques*. Lorsque Anaxarque, l'astrologue, lui annonce « les félicités qui [la] suivront, si [elle épouse] l'un [des princes], et les disgrâces qui [l']accompagneront, si [elle épouse] l'autre », Ériphile réplique : « Mais comme il est impossible que je les épouse tous deux, il faut donc qu'on trouve écrit dans le Ciel, non seulement ce qu'il doit arriver, mais aussi ce qui ne doit pas arriver¹¹. » Sostrate prend ensuite le relais et s'exprime en des termes qui coïncident parfaitement avec la conviction de Mathilde : « [...] jamais il n'a été en ma puissance de concevoir comme on trouve écrit dans le Ciel jusqu'aux plus petites particularités de la fortune du moindre homme » (LAM, III, 1, p. 981).

Alors que la prédiction d'Anselme se révèle vraie, malgré la méfiance de Mathilde, et qu'elle fonctionne comme un moteur de l'intrigue, celle d'Anaxarque constitue une fausse piste dans l'économie générale de la pièce, car elle fait partie d'un stratagème pour favoriser l'un des princes, stratagème que Sostrate, un simple général d'armée, arrive à déjouer pour gagner l'amour de la princesse. En fait, tout au long de la nouvelle, Mathilde se souvient de la prédiction de l'astrologue qui ponctue l'histoire. Dès le début de la nouvelle, Anselme est présenté comme un personnage qui inspire beaucoup de confiance (« un homme d'un grand mérite, appelé Anselme, qui était très savant en astrologie », M, p. 109) ; au surplus, la narratrice insiste sur la véracité de ses prédictions, notamment celle selon laquelle « l'amour de Pétrarque et de Laure [sera] éternelle » (M, p. 109). Dès le départ, la nouvelle est placée sous l'égide de l'amour de ces deux amants¹². Mathilde suit le modèle

11. Molière, *Les amants magnifiques*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, acte III, sc. 1, p. 980. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle LAM, suivi de l'acte, de la scène et de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

12. Daniela Dalla Valle propose de lire cette nouvelle comme un roman de formation qui décrit le parcours initiatique de Mathilde, fille spirituelle de Laure et de Pétrarque (« *Mathilde* », art. cité, p. 514-517).

de conduite proposé par Laure, ce qui est annoncé au tout début de la nouvelle par leur ressemblance physique et morale : « [...] et comme Mathilde était infiniment aimable et qu'elle ressemblait même un peu à cette admirable fille, excepté qu'elle n'était pas si blonde, on l'appelait quelquefois la petite Laure » (*M*, p. 109). La prédiction d'Anselme nourrit donc l'intrigue tout en laissant les personnages libres de l'interpréter à leur guise. Par exemple, les interprétations contradictoires de Mathilde et de Dom Fernand accusent le fossé sentimental qui les sépare. À Dom Fernand qui lui déclare que « la prédiction d'Anselme sera à [son] avantage », Mathilde fait valoir un autre point de vue : « pour ce que vous me dites d'Anselme, je crois être obligée de vous dire que je suis très assurée qu'il se trompera » (*M*, p. 130).

Mathilde n'oublie pas la prédiction de l'astrologue et semble à tout moment consciente de la date d'échéance qu'il a avancée. On s'en aperçoit lorsqu'elle répond avec une précision inattendue à Lucinde qui lui demande si « [le] temps qu'il [Anselme] [lui] marqua est passé » (*M*, p. 165) : « Non, reprit Mathilde, mais il le sera dans six mois » (*M*, p. 166). Même si elle se méfie encore (« je ne suis pas persuadée que les astres s'amuse à parler de moi à Anselme », *M*, p. 166), la prédiction de l'astrologue, à laquelle Laure fait allusion dans une lettre (« le savant Anselme m'a assurée que dans fort peu de temps vous aimeriez une autre personne infiniment plus que moi », *M*, p. 166), fait « [rougir] » Mathilde qui prend « une résolution encore plus forte de défendre son cœur » (*M*, p. 166). Comme s'il cherchait à confirmer cette prédiction, Alphonse fait une déclaration d'amour à Mathilde (*M*, p. 167) dans les temps prescrits, déclaration que cette dernière reçoit avec une grande sévérité. Plus loin, la description des mouvements intérieurs agitant Mathilde, qui « commença de craindre que la prédiction d'Anselme ne fût trop véritable » (*M*, p. 183), introduit la scène où l'héroïne succombe à son inclination. Enfin, Mathilde, suivant les conseils d'Anselme, finit par choisir de vivre loin de la cour :

Elle en reçut aussi [...] une [lettre] d'Anselme, qui lui mandait que pourvu qu'elle sortît de Castille, tous ses malheurs seraient passés. Cette lettre la confirma puissamment dans le dessein qu'elle avait : car après ce qui lui était arrivé, elle ne pouvait plus mépriser ses prédictions (*M*, p. 270).

Ainsi, les prédictions d'Anselme ponctuent-elles la nouvelle pour lui donner un rythme soutenu qui dépasse la simple fonction

décorative des épisodes romanesques et qui s'apparente davantage à la dynamique de l'action dramatique.

Discours tragique

Tout comme les protagonistes de la tragédie, Mathilde et Alphonse ont chacun un confident et les dialogues qu'ils nouent avec ces derniers leur permettent de dévoiler leurs sentiments avec une efficacité « théâtrale », donnant au lecteur l'impression d'être un spectateur. Ainsi Alphonse, répondant à la question de son confident, explique pourquoi il résiste à l'idée même de voir Mathilde :

— Mais enfin, lui dit-il [Dom Félix] un jour, vous avez du moins l'avantage qu'on dit que celle qu'on vous veut faire épouser, est extrêmement belle. Voyez-la donc, si vous m'en croyez : car peut-être quand vous l'aurez vue, perdrez-vous une partie de l'aversion que vous avez pour le mariage ?

— C'est pour cela même, dit Dom Alphonse, que je ne la veux pas voir, de peur que je n'eusse la faiblesse de me laisser séduire par sa beauté (*M*, p. 140-141).

L'auteur va encore plus loin dans l'insertion de discours tragiques au sein de sa nouvelle. Par exemple, Alphonse, désespéré par la rivalité qui l'oppose au roi de Castille, se lance, avant de partir combattre les Maures (*M*, p. 250-251), dans un monologue comparable à celui que profère Rodrigue dans *Le Cid*¹³. Dans les deux cas, un cri de désespoir, qui peut être marqué par une exclamation, débute le discours délibératif : « Percé jusques au fond du cœur/D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle », pour *Le Cid* (*C*, I, 7, v. 293-294) ; et « Ah ! Infortuné Alphonse, [...] te voilà plus malheureux que tu n'as jamais été », pour *Mathilde* (*M*, p. 250). Dans un deuxième temps, on assiste à l'analyse de la situation conflictuelle dans laquelle se trouve le protagoniste : chez l'un, « Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,/L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras » (*C*, I, 7, v. 305-306) ; chez l'autre, « Tous tes rivaux ne sont rien en comparaison de celui qui fait aujourd'hui ton infortune » (*M*, p. 250). Puis, on arrive au

13. Pierre Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, t. I, acte I, sc. 7, v. 293-352. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *C*, suivi de l'acte, de la scène et des vers, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

troisième temps fort, soit celui où le personnage essaie de prendre une décision : « Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,/ Mourons du moins sans offenser Chimène », s'exclame Rodrigue (C, I, 7, v. 331-332) ; et « Songe donc, Alphonse, songe si tu serais assez généreux pour t'éloigner pour toujours, et pour laisser Mathilde dans la liberté d'être reine », déclare Alphonse (M, p. 250). Ces paroles sont immédiatement suivies d'un démenti violent : « Mourir sans tirer ma raison ! » (C, I, 7, v. 333) ; « Ah non ! ajoutait-il en soupirant » (M, p. 250) ; mais elles finissent par les mener à la résolution d'aller combattre, fût-ce pour y trouver la mort dans le cas de Rodrigue (« Que je meure au combat, ou meure de tristesse,/Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu », C, I, 7, v. 345-346), ou pour être regretté dans le cas d'Alphonse (« Vainquons et mourons, s'il se peut, afin d'être du moins regretté de ma maîtresse et de mon maître », M, p. 251). Le monologue d'Alphonse reprend donc explicitement, étape par étape, le modèle rhétorique du discours délibératif proposé par le théâtre de l'époque, en particulier lors des dilemmes moraux et héroïques des personnages.

M^{lle} de Scudéry ponctue à nouveau sa nouvelle d'un monologue tragique, mais sur un mode plus caricatural cette fois. Il s'agit du roi de Castille qui délibère à la manière d'un personnage de tragédie, afin de savoir quel parti prendre, soit celui de l'amour, soit celui de la gloire. Mais sa réflexion tourne court et le mène rapidement à cette conclusion : « Cesse donc d'être injuste, pour commencer d'être heureux ; renonce enfin à l'amour et ne renonce plus à la gloire. C'en est fait, ajouta-t-il, je me veux vaincre moi-même » (M, p. 268). Si une hésitation l'assaille (« Mais le pourrai-je, faible et malheureux que je suis ? »), elle est rejetée aussitôt après, incitant le roi à se décider (« Oui, il le faut, et par amour pour Mathilde et par reconnaissance pour Alphonse et par un intérêt de gloire pour moi-même »). S'ensuit alors la justification de son choix en regard des conséquences qu'il engendre : « Si tu épousais Mathilde, disait-il, tu aurais contre toi et ton propre fils et celui à qui tu dois toutes choses » (M, p. 268). On le voit, si M^{lle} de Scudéry respecte les règles de compositions dramatiques du discours délibératif, elle se permet tout de même quelques libertés en abrégeant considérablement la longueur des hésitations du protagoniste qui opte pour une décision sans conséquence tragique pour les autres personnages.

L'engouement pour les spectacles musicaux

Dans sa nouvelle, M^{lle} de Scudéry insiste plusieurs fois sur la beauté de la voix de Mathilde (« la jeune Mathilde était belle [...] ayant [...] une belle voix », *M*, p. 110), qui est en tout point comparable à celle de Laure : c'est notamment l'avis du duc d'Anjou qui la qualifie de « seconde Laure » (*M*, p. 115). De même, Mathilde récite les vers de Pétrarque avec une telle aisance et une telle grâce qu'elle suscite l'admiration de tous et, en particulier, celle du poète lui-même : « Pétrarque disait-il quelquefois qu'il ne trouvait ce qu'il avait fait supportable que dans la bouche de Mathilde » (*M*, p. 111). Comme elle dote son héroïne de qualités qui la rendent apte à chanter et à déclamer, M^{lle} de Scudéry insère donc dans sa nouvelle plusieurs scènes musicales qui indiquent une prédilection pour les arts de la scène : « La lune éclairait et le silence de la campagne donnait un nouveau charme à la voix de Mathilde, qui chanta admirablement bien ce couplet » (*M*, p. 124), lit-on par exemple. Sans doute l'auteure cherche-t-elle par ce moyen à satisfaire ses lecteurs qui témoignent de plus en plus d'intérêt pour les spectacles en musique. Cet engouement correspond à l'essor des comédies-ballets de Molière et, après la fondation de l'Académie royale de musique en 1669, à la vogue des pastorales en musique, telle *Pomone* (1671) de Perrin et de Cambert, ainsi qu'aux tragédies en musique de Quinault et de Lully, comme l'atteste notamment *Cadmus et Hermione* (1673). Tout comme le feront Angélique et Cléante dans *Le Malade imaginaire* (II, 5), Mathilde et Alphonse échangent des paroles d'amour en chantant à l'improviste devant la compagnie. Or, cette scène musicale (*M*, p. 198) joue un rôle important dans l'intrigue de la nouvelle, car elle sert à attiser la jalousie de Dom Pedro contre Alphonse qu'il ne soupçonnait pas d'être son rival jusqu'alors. En fait, cette scène musicale incite Padille à voler les tablettes de Mathilde sur lesquelles se trouve une élégie écrite de sa main. À la lecture d'un poème composé par un « cœur bien amoureux » qui se dit « [mourir] toujours enflammé » (*M*, p. 199), Dom Pedro, sentant « un furieux redoublement d'amour pour Mathilde » (*M*, p. 201), comme si sa flamme amoureuse était attisée par celle de l'élégie, décide de mettre le feu à la maison de l'amie de cette dernière pour se faire aimer. Madeleine de Scudéry met donc à profit le goût du jour pour les spectacles musicaux et les scènes chantées, afin de nourrir et relancer l'intrigue de sa nouvelle.

Le *topos* du feu «dénaturé»

Le théâtre classique, on le sait, privilégie l'emploi métaphorique du vocabulaire évoquant le « feu » ou la « flamme », qui sont présentés comme les signes par excellence de l'amour. Dans *Le Cid*, par exemple, l'Infante de Castille essaie d'« éteindre » ses feux : « j'allumai leurs [de Rodrigue et de Chimène] feux pour éteindre les miens » (C, I, 3, v. 98), en espérant que ceux-ci « [s'éteignent] faute de nourriture » (C, I, 3, v. 103). En revanche, dans la nouvelle de M^{lle} de Scudéry, le *topos* du feu de l'amour est traité d'une tout autre manière. En effet, le feu tyrannique qui consume Dom Pedro, prince de Castille, s'embrase littéralement et entraîne un véritable incendie criminel. Dom Pedro fait mettre le feu à une maison pour tuer son rival et cherche à profiter de cet incendie pour porter secours à sa maîtresse, espérant ainsi gagner l'amour de cette dernière (M, p. 210). Mais cet acte, indigne d'un prince, révèle surtout qu'il manque de délicatesse et qu'il est inapte à comprendre les codes de l'amour galant. Ainsi que le fait observer l'Infante de Castille, « [l]e seul mérite a droit de produire des flammes » (C, I, 3, v. 88). Dans la nouvelle *Mathilde*, au contraire, l'auteure met en scène un prince à la fois indigne d'être aimé et ravagé par le feu de l'amour.

L'intensité de ce feu est telle qu'il ne se contente pas de brûler une maison, mais qu'il risque de se propager à la ville entière : « on mettrait le feu en plusieurs endroits de la ville » (M, p. 264). Par ce recours au *topos* dramatique du feu, M^{lle} de Scudéry souligne le danger et la démesure de la passion amoureuse de ce prince cruel qui est à l'origine de bien des maux : « cette entreprise venait de Dom Pedro qui, sans rien considérer que sa passion, voulait faire tout périr » (M, p. 264). Ce *topos* du feu, loin d'être épuisé, est repris quelques mois plus tard, dans la tragédie *Andromaque* de Racine, soulignant du coup la porosité qui semble exister entre la nouvelle et le théâtre. Le personnage de Pyrrhus suit un chemin similaire à celui de Dom Pedro, mais qui le conduit à rebours du feu qu'il a allumé pour détruire Troie au feu dévorant de son amour pour Andromaque. Tourmenté par cette passion qui le consume, Pyrrhus se décrit en ces termes : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai¹⁴. » M^{lle} de Scudéry s'inspire donc à l'évidence du *topos* du feu de l'amour, qui abonde dans le théâtre classique,

14. Racine, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. I, acte I, sc. 4, v. 320.

mais l'emploie au sens littéral, ce qui lui confère une autre fonction dans sa nouvelle.

Le *topos* de la « belle main »

Le *topos* de la belle main semble être un autre élément thématique qui permet d'envisager l'influence des genres dramatiques sur la nouvelle française du XVII^e siècle. Dans la nouvelle de M^{lle} de Scudéry, on assiste à la méprise de Pétrarque qui, trompé par la belle main de Mathilde, prend son gant pour celui de sa bien-aimée Laure : « voyant une main fort belle, et croyant que c'était un des gants de Laure dont il voyait une partie du visage, le fut relever, et le garda » (M, p. 127). Cette erreur est d'autant plus justifiable que « Mathilde avait les mains aussi belles que Laure » (M, p. 127). Cette importance accordée aux mains féminines est bien présente lorsque la nouvelliste décrit la beauté de Mathilde, telle qu'elle se présente aux yeux du roi de Castille : elle avait « de très beaux yeux, un beau teint, une belle bouche, la taille admirable, la gorge bien faite, les mains belles, et très bonne grâce » (M, p. 136). Cette fascination pour la belle main pourrait bien être la réminiscence d'un thème récurrent dans le théâtre de l'époque. Par exemple, dans *La jalouse d'elle-même* (1650) de Boisrobert, Léandre est irrésistiblement attiré par la belle main d'une femme masquée : « Une main qui m'a charmé les yeux;/C'est une main de lis, ce sont des doigts de rose ¹⁵ ». Les attraites de la main sont tels qu'ils engendrent l'amour, comme l'affirme Léandre : « une main divine où mon feu prend sa source » (J, I, 5). Malgré la beauté de sa fiancée, qu'il rencontre pour la première fois (et qui est en réalité celle dont la belle main l'a captivé), Léandre refuse de l'épouser, car la belle main d'une femme inconnue l'obsède au point qu'il s'adresse à la main comme si elle était une personne adorée : « Je ne puis t'ôter de ma mémoire,/Blanche et divine main qui fais honte à l'ivoire » (J, II, 3). Afin de prouver la sincérité de son amour, l'amant doit pouvoir reconnaître la belle main de celle qu'il aime. Aussi Léandre demande-t-il à deux femmes masquées de lui montrer leur main :

Si je voyais la main qui m'a charmé, peut-être
Que par là je pourrais ma maîtresse connaître,

15. Boisrobert, *La jalouse d'elle-même*, Paris, Augustin Courbé, 1650, acte I, sc. 3. Nous avons modernisé l'orthographe. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle J, suivi de l'acte et de la scène, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Mesdames, pour calmer mon esprit incertain,
De grâce, montrez-moi toutes deux votre main.
Oui, oui, je le veux bien, la preuve sera claire (*J*, IV, 6).

Suivant cette règle, Mathilde reproche à Pétrarque sa méprise :

[...] si j'étais Laure, je trouverais fort mauvais que vous n'eussiez pas connu que ce n'était point la sienne [sa main]. Après cela, ne vantez plus tant la fidélité de votre muse pour Laure ; car qui prend une autre main pour celle de sa maîtresse, pourrait aussi prendre quelque autre cœur au lieu du sien (*M*, p. 128).

Tout comme la nouvelle se nourrit de thèmes en vogue dans le théâtre contemporain, il n'est pas rare de trouver des allusions au genre narratif dans les pièces de l'époque. À preuve ce passage tiré de *La jalouse d'elle-même*, où Filipin critique tout bas son maître Léandre à qui Angélique vient de reprocher de « [savoir] mal les règles des amants » : « Que diable lui sert-il de lire les romans, / Où l'on dit que d'amour on voit toutes les ruses ? » (*J*, V, 3). Les recoupements thématiques entre les deux genres littéraires sont donc nombreux et M^{lle} de Scudéry n'échappe pas à cette pratique, loin de là, lorsqu'elle rédige *Mathilde*.

L'entrée triomphale

Un dernier élément de théâtralité retiendra notre attention : il s'agit de l'entrée royale. La description de deux magnifiques entrées, spectacle que par ailleurs M^{me} de Villedieu se plaît à intégrer dans son univers romanesque, semble jouer dans *Mathilde* un rôle symbolique. Elle permet d'amplifier l'éloge de l'amour idyllique qui est au cœur de cette nouvelle, cet idéal de l'amour qui a pour cité la cour d'Avignon, cette « patrie de tous les honnêtes gens » (*M*, p. 116), sise « entre les rochers de Vaucluse » (*M*, p. 274), où s'épanouit le parfait amour entre Pétrarque et Laure¹⁶. À la sobriété de la description de l'entrée triomphale du roi de Castille dans la ville de Séville pour célébrer la victoire qui attriste Mathilde malgré les réjouissances populaires (« Jamais on n'a vu une joie ni plus grande ni plus universelle ; et la seule Mathilde avait une

16. En fait, Mathilde aspire à y retourner dès qu'elle a quitté cet endroit utopique, comme le suggère la phrase suivante : « [elle] avait le portrait de Laure dans sa chambre, et tous les vers de Pétrarque dans son cabinet ; de sorte qu'au milieu de tous les divertissements d'une grande cour [de Castille], elle faisait ses plus grands plaisirs du souvenir de deux personnes absentes » (*M*, p. 137).

douleur incroyable de voir tant de marques de victoire et de ne voir pas celui qui l'avait véritablement remportée, puisque sans Alphonse on n'aurait pu vaincre», *M*, p. 254), correspond la description plus détaillée d'une autre entrée, celle du couple que forment Mathilde et Alphonse, qui «rentra en Avignon comme en triomphe» :

En effet toutes les dames de qualité de cette cour-là sachant que Mathilde devait arriver furent au devant d'elle. Tous les cardinaux furent aussi au devant d'Alphonse, suivis des comtes d'Anguillara et de Tende, d'Anselme et de tous les gens de qualité. Et comme on sut qu'il devait offrir des présents magnifiques pour toute la cour de Rome, que sa réputation était la plus belle du monde, qu'on le regardait comme le vainqueur des Maures, tout le peuple fut dans les rues pour le voir passer avec sa chère Mathilde (*M*, p. 271).

Alors que la première entrée reflète l'état d'esprit de l'héroïne qui préfère Alphonse au roi, la deuxième entrée souligne, de façon symbolique, le triomphe de l'amour des protagonistes.

À la suite de ce rapide parcours, il nous semble que *Mathilde* de M^{lle} de Scudéry laisse entrevoir divers jeux de correspondance entre la nouvelle et le théâtre, que les deux genres s'enrichissent en puisant aux mêmes thèmes et au goût pour la scène qui marque la période. Sans doute ces échanges incessants participaient-ils au plaisir des lecteurs/spectateurs de l'époque en faisant appel à leurs compétences, tout en leur permettant de savourer pleinement ces renvois subtils qui sont perceptibles entre une nouvelle comme *Mathilde* et des tragédies comme *Le Cid* et *Andromaque*, de même qu'avec des comédies telles que *Le Misanthrope*, *La Princesse d'Élide* ou *Les amants magnifiques*.