

Université de Tartu
Institut des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Ave Albert

La fonction narrative des duels dans le roman *Artamène ou le Grand Cyrus* de
Madeleine et Georges de Scudéry

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2025

Table des matières

Introduction	3
1. <i>Artamène ou le Grand Cyrus</i> – roman de longue haleine	5
1.1. L'évolution du genre romanesque français au XVII^e siècle	5
1.2. Le lecteur du XVII^e siècle et le lecteur du XXI^e siècle	7
1.3. Le rôle des salons littéraires	9
1.4. La clé du roman et l'écho de la Fronde	12
2. Les duels historiques et littéraires	14
2.1. Quelques différences entre le duel au XVII^e siècle et le duel « romantique »	14
2.2. Un marqueur social et identitaire	17
2.3. Une coutume interdite	19
2.4. Les genres des duels	22
3. Les duels dans <i>Artamène ou le Grand Cyrus</i>	24
3.1. Un outil narratif	24
3.1.1. Les amants exilés	25
3.1.2. Les combats de Cyrus	27
3.1.3. L'effet dévoilant	28
3.2. Rivaux, ennemis et amis	30
3.3. Les quasi-duels	32
Conclusion	36
Bibliographie	38
Annexe	40
Resümee	41

Introduction

Dans la littérature du XVIII^e et XIX^e siècle, le lecteur peut à plusieurs reprises croiser les scènes de duel entre les personnages. Parmi les plus célèbres sont *Les Trois Mousquetaires* et *Eugène Onéguine*¹. Ainsi, très souvent lorsque nous parlons de duels littéraires, nous parlons de ceux du romantisme. Même pour *Les Trois Mousquetaires*, bien qu'il raconte des événements du XVII^e siècle, il s'agit d'un roman du XIX^e siècle. Par conséquent, le duel, ou le combat singulier du XVII^e siècle – un phénomène très actuel à l'époque – est pourtant différent de celui du romantisme. De plus, pendant ce siècle du théâtre, les romans du XVII^e siècle ont eu moins d'attention que les pièces du théâtre. Ainsi, pour sortir les coutumes de duel et le genre romanesque du XVII^e siècle de l'ombre, nous avons décidé de nous concentrer sur les scènes de duel dans un roman du XVII^e, *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine et Georges de Scudéry.

Publié de 1649 à 1653 et rédigé principalement par Madeleine de Scudéry, il s'agit d'un roman à clé qui par définition présente une histoire vraie encodée en fiction. En tant que le plus long roman français, *Artamène* est divisé en dix parties dont chacun contient de trois livres. Il appartient dans la catégorie des romans de longue haleine comme d'ailleurs *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et *Le Roman comique* de Paul Scarron. Cependant ces romans, ayant connu un succès remarquable à l'époque, sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. En effet, de manière que le genre romanesque a évolué, le lectorat a également changé à travers des siècles.

L'objectif de ce mémoire est donc d'étudier *Artamène ou le Grand Cyrus* dans le contexte historique et analyser les particularités d'un roman de longue haleine du XVII^e siècle, ainsi que la représentation des duels dans le roman. Nous cherchons à répondre aux questions telles que quelle est la fonction narrative des combats singuliers dans l'œuvre, quelles sont les différences principales d'un duel du XVII^e siècle et d'un duel romantique et pourquoi les romans du XVII^e siècle sont négligés par les lecteurs modernes. Nous avons choisi ce roman puisque le duel n'y est pas un phénomène unique mais récurrent et il contient presque 30 scènes de duel, ce qui est suffisant pour créer le corpus.

¹ Les duels russes ont largement suivi le modèle français.

Le mémoire consiste en trois parties dont la première explique le contexte culturel à l'époque, en traitant le développement du genre romanesque et les différences entre le lectorat du XVII^e siècle et celui de nos jours. Nous y mettons l'accent sur les coutumes littéraires, en introduisant un phénomène aussi populaire que les duels à l'époque – les salons. L'aspect politique est également introduit car la publication d'*Artamène* coïncide avec les événements de la Fronde. De plus, comme il s'agit d'un roman à clé, plusieurs personnages sont tirés de la vie réelle et surtout parmi les frondeurs.

La deuxième partie est consacrée au combat singulier. Nous présentons à l'aide d'exemples historiques et littéraires les différences entre les coutumes de duel du XVII^e siècle et ceux du duel romantique. Ensuite, nous regardons quel rôle il occupe sur le plan socio-politique et par quels moyens les autorités ont essayé de réduire la fréquence de cet engagement. Finalement, les différents genres de duels sont évoqués.

La troisième partie explore les scènes de duel dans *Artamène* et montre comment ils peuvent servir en tant qu'outils narratifs en s'inspirant du schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas et de la théorie de la violence mimétique de René Girard. Nous traitons également la signification des termes *ennemi*, *rival* et *ami* et leurs différences. Dans un dernier temps, nous étudions les situations où le duel n'a pas eu lieu ou s'il s'agit d'un cas particulier, ainsi que les nombreux combats interrompus par un tiers.

1. *Artamène ou le Grand Cyrus* – roman de longue haleine

1.1. L'évolution du genre romanesque français au XVII^e siècle

Henri Coulet (1977 : 362), dans son article « Un siècle, un genre ? », utilise la notion de *tendance* pour indiquer les différences parfois subtiles entre les romans du XVII^e siècle. Il distingue quatre tendances qui correspondent à quatre périodes : l'étrangeté, le formalisme, le classicisme et le réalisme (Coulet 1977 : 362-365). Parallèlement, Thomas DiPiero (2005 : 135-44), dans son étude sur la fiction à l'époque, divise aussi le siècle en quatre étapes : la fiction pastorale, la fiction héroïque, la fiction plus courte ou les nouvelles et finalement le roman bourgeois. Ainsi, les deux approches se complètent. La tendance d'étrangeté, premièrement, met en avant l'ambiguïté et l'extravagance. Le romancier cherche à mêler le réel et l'imaginaire. Cet aspect est bien illustré par les premiers romans de longue haleine, les romans pastoraux où le langage poétique déguisait les références à l'aristocratie de l'époque. L'exemple le plus connu est sans doute *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, qui met en scène parmi d'autres personnages des bergers, des nymphes et d'objets plus ou moins merveilleux comme la Fontaine de la Vérité d'amour. (Coulet 1977 : 362-363 ; DiPiero 2005 : 135-137)

Deuxièmement, dans les années 1640–1660, la période à laquelle *Artamène* a été publié, c'est la tendance du formalisme et le temps des romans héroïques. En addition du fait que la longueur des romans augmente notablement, cette tendance signifie que les écrivains ont essayé de transposer les règles des autres genres, en particulier celles du poème épique, sur le roman. Coulet exprime son attitude sceptique envers cette approche en utilisant des mots comme « l'erreur » et « l'échec », et prétend que ces œuvres « montraient ce qu'il ne fallait pas faire – emprisonner le roman dans l'artifice auquel les autres genres devaient leur accomplissement » (Coulet 1977 : 363). Dans le même temps, Coulet (1977 : 363) reconnaît que l'imitation des règles des autres genres dans le roman indiquerait la nécessité d'égaliser la forme du roman. Cependant, pour adoucir la sévérité de Coulet, ce formalisme peut être simplement considéré comme une tentative littéraire plutôt qu'un échec. L'histoire montre qu'une telle expérimentation n'a pas empêché des romans comme *Clélie* de connaître une popularité remarquable.

Troisièmement, la tendance du classicisme, où les romans deviennent plus courts et aussi plus compréhensibles de manière qu'à la place des personnages et des intrigues lointaines et extraordinaires, le romancier cherche à imiter le réel, surtout psychologique (Coulet 1977 : 364). Il est essentiel de ne pas confondre cette imitation du réel avec la fusion d'imaginaire et de réel qui correspond à la tendance d'étrangeté précédemment décrite. Ainsi, dans les années 1660 et 1670, l'objectif principal était d'atteindre la vraisemblance, ou d'après Coulet (1977 : 364), faire de sorte que le réel romanesque semble réel pour tout le monde et pas seulement aux personnes en possession du clé de roman. Dans le même temps, la popularité du roman-clé diminue et il sera remplacé par une forme de récit plus court, la nouvelle. Selon DiPiero, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette offre un bel exemple de ce nouveau style. La Fayette crée dans son œuvre une tension entre les différents paradigmes interprétatifs qui est un phénomène frais dans la fiction du XVII^e siècle. Au lieu d'une clé, elle raconte des histoires qui, grâce à une certaine psychologie du personnage, deviennent intelligibles pour un lecteur de n'importe quel statut social. (DiPiero 2005 : 144)

Quatrièmement, la tendance du réalisme. Coulet souligne que cette notion est souvent utilisée incorrectement et qu'elle ne s'applique qu'à certains romans du fin du siècle comme ceux de Préchac ou de Madame de Villedieu (Coulet 1977 : 364). Il est vrai que le réalisme en tant que mouvement littéraire n'apparaît qu'un siècle plus tard et c'est aussi pourquoi Coulet lui-même l'utilise entre guillemets dans son article. Cependant, dans la société de l'époque, la bourgeoisie commence déjà à gagner en importance et s'inspire des coutumes nobles, dont celles qui concernent la littérature. DiPiero explique que ce sont les aspects du roman aristocratique qui, plus tard, seront repris par le roman bourgeois, ou en d'autres termes, le roman réaliste. Ce dernier est le résultat d'un mélange d'éléments bourgeois – notamment ceux jugés vraisemblables par la bourgeoisie – qui étaient intégrés au roman aristocratique. (DiPiero 2005 : 130)

Pour examiner plus précisément *Artamène*, nous revenons aux romans héroïques précédemment décrits. Le personnage principal fait ce que DiPiero décrit comme un acte noble, en agissant et en raisonnant selon des principes nobles. En d'autres termes, il ne se contente pas de revendiquer sa noblesse par sa naissance dans la haute société, mais prouve par ses actions qu'il est réellement digne du respect qui lui est accordé.

Ce trait distingue *Artamène* également des romans pastoraux, lesquels mettent en scène plutôt les sentiments ou l'essence nobles que les actions nobles. (DiPiero 2005 : 140)

Par ailleurs, l'aspect de vraisemblance mérite d'être mentionné aussi. Lorsque pendant la période du classicisme, les romanciers ont tenté rendre leur récit vraisemblable pour tout le lectorat, à la période du formalisme, les lecteurs devaient être en possession de la clé. Ainsi, en ce qui concerne la crédibilité des actions et des intrigues d'*Artamène*, Scudéry prétend dans sa préface au lecteur qu'elle n'invente pas davantage que les auteurs précédents qui ont produit eux-mêmes des versions très différentes à propos de la vie de Cyrus.

Vous pourrez, dis-je, voir qu'encore qu'une Fable ne soit pas une Histoire, & qu'il suffise à celui qui la compose de s'attacher au vray-semblable, sans s'attacher toujours au vray : neantmoins dans les choses que j'ay inventées, je ne suis pas si esloigné de tous ces Auteurs, qu'ils le sont tous l'un de l'autre. Car par exemple, Herodote décrit la guerre des Scithes, dont Xenophon ne parle point : & Xenophon parle de celle d'Armenie, dont Herodote ne dit pas un mot. [...] Ainsi j'ay suivy tantost l'un & tantost l'autre, selon qu'ils ont esté plus ou moins propres à mon dessein : & quelquefois suivant leur exemple, j'ay dit ce qu'ils n'ont dit ny l'un ny l'autre : car apres tout, c'est une Fable que je compose, & non pas une Histoire que j'écris. (I, 1 : np)²

De plus, Scudéry oppose l'*Histoire* à la *fable*. Ce choix lui confère une plus grande liberté créative puisqu'elle élimine l'obligation de respecter les textes des Anciens. Pour comparer, *Dom Carlos* de César Vichard de Saint-Réal³, qualifié de nouvelle historique, pourrait être traité presque comme une chronique de la cour espagnole sous le règne de Philippe II, tandis qu'*Artamène* ressemble plutôt à un conte ou à une légende d'un héros de l'Antiquité. D'ailleurs, nous verrons plus tard que Scudéry bénéficie de cette obscurité historique à propos de la vie de véritable Cyrus pour raconter sa propre histoire.

1.2. Le lecteur du XVII^e siècle et le lecteur du XXI^e siècle

Artamène est considéré le roman le plus long en français, avec plus que deux millions mots. Cependant, bien qu'il s'agisse d'un œuvre très populaire parmi les lecteurs de

² Nous nous référons à l'édition originale chez Auguste Courbé (Scudéry 1654) en indiquant les numéros de partie, de livre et de page.

³ Il faut souligner que *Dom Carlos* est publié en 1672, pendant la tendance du classicisme. Cet exemple n'est pourtant pas moins pertinent à cause de la différence temporelle.

XVII^e siècle, il est plutôt exceptionnel que quelqu'un le lise entièrement de nos jours. Ainsi, pourquoi le public du XXI^e siècle ne lit plus *Artamène* ou d'autres romans de longue haleine de cette période ? La raison se cache-t-elle dans leur accessibilité ou longueur ou la cause réelle est-elle ailleurs ?

Il faut noter que le XVII^e siècle est d'abord le siècle du théâtre et encore aujourd'hui, les pièces de Corneille et de Molière sont généralement connues. En revanche, les romans comme *L'Astrée* ou *Clélie*, restent largement méconnus du public de XXI^e siècle. C'est en partie à cause de leur longueur et du coût élevé de leur impression qui sont sans doute parmi les causes pourquoi la version imprimée d'*Artamène* en 2005 ne contenait que des extraits. Toutefois, la numérisation – comme celle d'*Artamène* par Christophe Schuwey, Claude Bourqui, Alexandre Gefen et Barbara Selmecic au début des années 2000 – a résolu le problème d'accessibilité. Par ailleurs, en XVII^e siècle, l'accès de telles œuvres était limité par le statut social et la situation financière de lecteur. L'équipe d'*Artamène* souligne également les différences entre le lecteur du XVII^e siècle et celui du XXI^e siècle :

Elle reprend le texte et les données du site « Artamène » (2002-2019), qui renouvelait la manière de lire et d'explorer le plus long roman du XVII^e siècle français. Fidèle à cette orientation, l'objectif de cette nouvelle version est d'inviter lecteurs et lectrices du XXI^e siècle à (re)découvrir l'un des plus grands succès littéraires du XVII^e siècle, rendu difficile d'accès par l'évolution des codes culturels et typographiques. (Artamène.org)

Thomas DiPiero (2005 : 129) se réfère dans son article à Victor Cousin qui faisait partie des premiers critiques à employer le terme de *romans illisibles* à propos des romans-fleuves du XVII^e siècle. Premièrement, puisque cette conception de Cousin date déjà du XIX^e siècle, il est évident que les difficultés de lecture ne caractérisent pas seulement le public du XXI^e siècle. Il faut expliquer qu'ici, l'illisibilité désigne le fait que ces œuvres sont peu lus parce qu'ils sont difficiles à lire et à comprendre. Deuxièmement, comme DiPiero le remarque, l'illisibilité des romans de longue haleine concerne aussi les changements d'attentes du lecteur envers la fiction et donc du roman. De plus, il constate que les aspects qui rendent la fiction du XVII^e illisible pour les lecteurs d'aujourd'hui sont précisément les mêmes qui ont captivé les lecteurs à l'époque (DiPiero 2005 : 130).

DiPiero prétend que c'est moins la longueur des romans-fleuves qui rend ceux-ci illisibles mais plutôt la complexité de leur structure. Ils contiennent plusieurs récits,

avec des relations entre les personnages difficiles à appréhender et à retenir (DiPiero 2005 : 129-130). La complexité de la structure n'est d'ailleurs pas négligeable non plus dans *Artamène*, où l'histoire principale de Cyrus encadre une vingtaine de récits dont environ cinq sont à leur tour présentés en deux parties. L'un d'eux est par exemple l'*Histoire d'Aglatidas et d'Amestris* qui commence dans la première partie du roman et dont la seconde moitié ne se trouve que dans la quatrième partie du roman. Il est pourtant contestable que le problème de lisibilité ne soit pas du tout lié avec la longueur, car si le roman était moins long, les réseaux de relations qui s'y trouvent seraient probablement plus facilement compréhensibles.

La différence la plus grande entre le lecteur du XVII^e siècle et celui du XXI^e siècle réside dans leur statut social. De plus, au XVII^e siècle, non seulement le lecteur, mais aussi le romancier faisait partie de la noblesse, donc une société restreinte. Ainsi, en appartenant tous les deux au même groupe social, il était plus facile pour un lecteur de comprendre le sens encodé du récit. Effectivement, comme l'affirme Coulet (1977 : 367), la proximité et la communication entre romancier et lecteur pendant le XVII^e siècle assurait la compréhension des symboles et des métaphores, donc la lisibilité du roman. DiPiero (2005 : 135) ajoute que souvent, les personnages et les événements du roman n'étaient qu'une réflexion des contemporains de l'auteur, ce qui est aussi le cas d'*Artamène*. Il est quand même important de noter que l'aristocratie représentait moins de 2 % de la société à l'époque. Par conséquent, l'écriture et la lecture de la fiction du XVII^e siècle sont presque uniquement réservées à cette petite élite. En d'autres termes, le monde littéraire était assez exclusif.

Au XXI^e siècle, il n'existe pas de telle homogénéité socioculturelle et s'adresser au public pose des difficultés qui n'existaient pas auparavant. D'abord, le public est beaucoup plus large et extrêmement varié. Le destinataire du roman n'est plus aussi clairement identifiable et cette diversité complique le maintien d'un langage très codé ou d'allusions trop spécifiques, sauf si l'auteur connaît bien son groupe cible et ses intérêts.

1.3. Le rôle des salons littéraires

Au XVII^e siècle, les lecteurs et les auteurs étaient proches non seulement sur le plan social, mais aussi physiquement, puisqu'ils se rencontraient dans les salons littéraires.

Pour approfondir le sujet de la fonction et du rôle culturel des salons à l'époque, il est recommandé de consulter le travail de Roger Picard, *Les salons littéraires et la société française, 1610-1789*. En plus, Alain Viala commente également la formation du public dans le quatrième chapitre de son livre *Naissance de l'écrivain*.

L'espace destiné aux discussions sur les sujets artistiques n'est pas un concept nouveau au XVII^e siècle, comme le souligne Amandine Demême-Thérouin dans son article détaillé « Les salons littéraires de l'Ancien Régime : des espaces critiques atypiques ». Néanmoins, bien que les dames de la cour des Valois aient tenu des cercles humanistes, les premiers salons littéraires apparaissent au début du XVII^e siècle, dont Charlotte des Ursins était la pionnière. Parmi les salonnières les plus célèbres se trouve surtout la marquise de Rambouillet dont la salon, appelée Chambre bleue, était également visitée par les Scudéry. (Demême-Thérouin 2016 : 2-3)

C'est dans ces salons hebdomadaires que les auteurs et leurs lecteurs, les critiques et les amateurs se rencontraient. Ils créaient ainsi un environnement idéal pour les débutants, aussi que pour les auteurs plus expérimentés, qui pouvaient y recevoir des recommandations et tester la réaction du public à propos de leurs œuvres. C'est pourquoi Demême-Thérouin compare les salons à des comités rédactionnels. Un parallèle assez pertinent parce que beaucoup d'auteurs ont modifié ou amélioré leurs œuvres ultérieurement, selon la critique orale qu'ils y ont reçue (Demême-Thérouin 2016 : 12). D'un côté, il s'agit de la création collective mais de l'autre côté, celle-ci contribue également à l'illisibilité mentionnée auparavant. En effet, il existe sans doute des détails ou blagues d'initiés qui restent incompréhensibles pour un lecteur de nos jours parce que, pour les vraiment comprendre, il fallait simplement y être présent soi-même, comme la plupart des commentaires et remarques étaient oraux. En d'autres termes, ils n'étaient pas consignés par écrit, ce qui rend leur restauration difficile, voire impossible.

Nous pouvons ainsi supposer que c'est non seulement la stratégie narrative, mais aussi l'influence des salons qui a inspiré dans *Artamène* tant des scènes de narration. Un tel élément se trouve dans le premier livre de la troisième partie, où les amants infortunés content leurs histoires d'amour et essayent de décider qui d'entre eux est le plus malheureux amant du monde. De plus, l'histoire de Sapho dans le deuxième livre de la dixième partie décrit implicitement l'environnement d'un salon. Au moment de la

publication de cette partie du roman, le salon de Scudéry a déjà été ouvert plus d'un an, alors *Artamène* sert pour elle également d'une occasion de partager son expérience salonnrière. Il s'agit d'une sorte de mise en abyme qui devient encore plus visible dans *Clélie*, le prochain roman de Scudéry après *Artamène*, où se trouve également la célèbre carte de Tendre. Ainsi, les membres de cette société étaient à la fois narrateurs et écouteurs, similairement à l'organisation du salon où les invitées étaient souvent à la fois auteurs et lecteurs.

Un autre aspect non moins important, indiqué par Demême-Thérouin, c'est que les salons littéraires, créés et tenus par les femmes, étaient en même temps leur réponse aux institutions créées par les hommes comme l'Académie française que Richelieu a fondé en 1635. En effet, tandis que l'Académie française s'occupait principalement de la grammaire et du dictionnaire – ainsi de la précision du langage – les salonnrières mettaient l'accent sur le style et le génie littéraire (Demême-Thérouin 2016 : 7-8). Or, Viala (1992 : 134), de son côté, y voit plutôt une évolution en prétendant que, à mesure que les salons ont adopté une spécialisation plus claire⁴, nous pouvons les traiter comme les académies. Par conséquent, les deux environnements se complétaient : l'Académie en tant qu'un lieu formel et les salons avec leur ambiance libre.

Demême-Thérouin (2016 : 13-14) souligne le côté ludique et la liberté d'expérimentation, manquant chez les autres institutions littéraires qui permettaient l'apparition des genres novateurs comme les maximes ou les portraits, ces derniers étaient notamment créés par Scudéry. Or, en fondant son propre salon Société du samedi en 1652, Scudéry continue aussi à développer davantage le mouvement, dont les origines se trouvent dans la Chambre bleue de Madame de Rambouillet : la préciosité. Ce mouvement, populaire surtout parmi les femmes, propageait la purification de la langue des vulgarismes et faisait rayonner l'expression de soi plus élégante. Myriam Dufour-Maître explique que la connotation ridicule des précieuses, ce qui est en grande partie le service de Molière, n'est pas tout à fait justifiée. En effet, avant de devenir une moquerie, le terme *précieuse* correspondait plutôt à un compliment qui désignait une femme culturellement ambitieuse. De plus, Dufour-

⁴ Certains salons se focalisaient plutôt sur l'écriture et la lecture, tandis que les questions langagières dominaient dans les autres.

Maître souligne que le style galant de Scudéry et le jargon dans *Les Précieuses ridicules* ont très peu en commun. (Dufour-Maître 2022)

1.4. La clé du roman et l'écho de la Fronde

La publication d'*Artamène* coïncide avec un événement majeur, la Fronde. En tant que roman à clé, il est possible d'observer des parallèles entre les personnages et les contemporains de Scudéry. Par exemple, Madame de Longueville, à qui le roman est dédié et qui fréquentait souvent des salons, apparaît sous le nom de Mandane. Victor Cousin souligne que même les amis de Madame de Longueville l'appelaient souvent par ce nom (Cousin 1858 : 31). En effet, dans sa dédicace, Scudéry la flatte en la comparant au soleil, en louant sa beauté, son esprit et son amé. Par conséquent, il s'agit plutôt d'un hymne qu'une simple dédicace comme le constate aussi Cousin (1858 : 30).

Par ailleurs, un tel éloge est plutôt une coutume qu'une exception, car la dédicace servait aussi d'outil de marketing et de moyen pour obtenir un soutien financier, étant donné que c'étaient principalement les dédicataires qui finançaient les frais d'impression. Il était donc nécessaire de plaire et de glorifier son mécène de la manière la plus flatteuse et la plus élogieuse possible. Scudéry ne fait pas exception : que ce soit pour Madame de Longueville dans *Artamène* ou pour Mademoiselle de Longueville⁵ dans *Clélie*, elle reste un serviteur « très humble et très obéissant ».

La clé fournie par Cousin indique également que le personnage principal, Cyrus, représente Louis II de Bourbon-Condé, ou le prince de Condé. Cousin (1858 : 5) précise que « ce Cyrus-là est le prince de Condé en sa brillante jeunesse, lorsqu'on le nommait le duc d'Enghien, et dans les premières années où il succéda au titre de son père et s'appelait M. le Prince ». Or, Condé joue un rôle assez ambigu : pendant la Fronde parlementaire, il défendait le parti de la cour, mais après les désaccords avec le cardinal Mazarin, il devient le chef de la Fronde des princes, qui s'est déroulée en 1650. La brillante jeunesse de Condé, présentée dans le roman comme celle de Cyrus, correspond donc plutôt à la période où le prince était allié de la cour.

⁵ À ne pas confondre Anne-Geneviève de Bourbon et Marie d'Orléans-Longueville, respectivement Madame de Longueville et Mademoiselle de Longueville. La dernière était la belle-fille de Anne-Geneviève de Bourbon.

Ainsi, la famille de Bourbon est bien présentée dans *Artamène*, puisque Madame de Longueville était la sœur du prince de Condé. Une différence notable réside dans le fait que, dans le roman, cette relation familiale directe est remplacée par une relation amoureuse entre Cyrus et Mandane⁶. Il faut donc se rappeler que, même si beaucoup de personnes, de lieux et d'événements peuvent être tirés de la vie réelle, le roman à clé reste de la fiction. En outre, nous pouvons y retrouver également la marquise de Rambouillet en tant que Cléomire, et même la romancière elle-même, Scudéry, qui apparaît dans la dernière partie du roman en tant que Sapho. En effet, Scudéry était déjà connue sous ce pseudonyme avant la parution d'*Artamène*, ce qui indique qu'elle s'y est insérée très consciemment. En revanche, pour Madame de Rambouillet, elle a inventé un nouveau pseudonyme au lieu d'utiliser celui existant – Arthénice⁷. Il est probable que c'est par la discrétion que Scudéry n'a pas voulu rendre évident qu'il s'agit de la marquise.

Il va de soi que la clé ne contient pas seulement des personnes mais aussi certains lieux. Par exemple, Paris est désigné sous le nom d'Artaxate. Parfois, une information supplémentaire à propos d'eux est également fournie : « le château où étoit Araminte est Charenton, que M. le Prince prit à la vue de cinquante mille hommes qui n'osèrent l'attaquer à la vallée de Fécamp où il s'étoit posté, et rentrèrent honteusement dans la ville » (Cousin 1858 : 366).

Joan DeJean souligne que l'aspect politique a longuement été mis de côté chez *Artamène*. Elle explique qu'avec chaque publication d'*Artamène*, le public et surtout les Condé y ont trouvé des messages politiques et cela a remarquablement contribué à la popularité du roman (DeJean 1989 : 44-45). Cousin note également que même les scènes de la guerre dans le roman sont presque des chroniques de l'histoire : la bataille imaginaire de Thybarra est celle de Lens et le siège de Cumes est celui de Dunkerque⁸. Les deux sont également des victoires glorieuses soit pour Cyrus, soit pour Condé.

⁶ Pourtant, Cyrus et Mandane étaient des cousins comme Ciaxare, père de Mandane, était l'oncle de Cyrus. Pour faciliter la compréhension des relations entre les personnages, voir le schéma dans l'annexe.

⁷ Anagramme de Catherine (de Vivonne), marquise de Rambouillet.

⁸ La bataille de Lens (en 1648) et le siège de Dunkerque (en 1646) ont eu lieu pendant la guerre de Trente Ans et se sont soldés par un succès des Français.

2. Les duels historiques et littéraires

2.1. Quelques différences entre le duel au XVII^e siècle et le duel « romantique »

En pensant aux duels, qu'ils soient factuels ou littéraires, ce sont souvent les duels dans le style du XIX^e siècle qui viennent à l'esprit premièrement. Il est donc important de noter qu'un duel au XVII^e siècle et un duel « romantique » ne représentent pas exactement la même chose. Bien que cette pratique devienne, au XVII^e siècle, moins complexe qu'auparavant, comme le note Alexis Tadié (2016 : 9), elle n'est pas aussi précisément réglementée que deux siècles plus tard. Ce dernier est bien présenté dans la partie « Code du Duel » du *Duel à Travers Les âges*, écrit par Gabriel Letainturier-Fradin et paru en 1892 (Letainturier-Fradin 2016).

Les premiers codes de duel écrits n'apparaissent pas avant le XVII^e siècle. Auparavant, les coutumes concernant le duel variaient plus mais le format écrit a permis l'harmonisation des règles. Par ailleurs, les auteurs de ces codes n'étaient pas toujours d'accord sur certains points, notamment sur la nécessité des témoins. Il est donc possible de trouver des opinions diverses en ce qui concerne le déroulement d'un duel. Diffusé en quatre livres en 1602, *Les loix militaires touchant le duel* de Scipion Dupleix fournissent un exemple des codes de duel de l'époque. En outre, dédié à Antoine-Arnault de Pardeillan, monsieur de Montespan, dont Dupleix est un aussi humble et aussi obéissant serviteur que Scudéry l'est pour Madame de Longueville, le livre a également un côté poétique : il contient plusieurs sonnets élogieux pour le dédicataire avant la table des matières.

Étymologiquement, le duel dérive de deux mots latins : *duo* (deux) et *bellum* (guerre) qui ont donné *duellum*. Cette notion renvoie donc littéralement à une guerre entre deux parties. Letainturier-Fradin (2016 : 12) souligne qu'en latin, *duellum* et *bellum* se distinguent par la nature des parties prenantes du conflit : le premier oppose deux

personnes⁹ concrètes, et le second deux nations. En français, la forme *duel* apparaît à la fin du XVI^e siècle puisque auparavant, le mot *combat* était utilisé (Tadié 2016 : 8).

Par *duel*, on doit entendre le combat consenti spontanément entre deux hommes qui règlent, avec des armes égales et au péril de leur vie, un différend survenu entre eux sur une question d'honneur, de cœur ou même simplement d'intérêt, – préférant ainsi cette solution à l'accommodement que, dans la plupart des cas, pourraient leur fournir les lois de leur pays. (Letainturier-Fradin 2016 : 12)

Le duel se distingue ainsi d'une simple rixe : il s'agit d'un acte ritualisé et réglementé. Paradoxalement, bien qu'il naisse d'un conflit – donc d'un désaccord – le duel se fonde quand même sur un consensus entre les deux parties comme le note Tadié (2016 : 6). En effet, pour qu'un duel ait lieu, il faut d'abord que l'invite au duel soit acceptée car dans certaines conditions, présentées dans le sous-chapitre suivant, il peut être refusé. Puis, les adversaires doivent s'entendre sur les conditions du combat : le lieu, le choix des armes, la présence des témoins (les seconds) ainsi que les conditions qui mettront fin au combat (jusqu'au premier sang, à la blessure grave qui empêche la suite du combat, ou à la mort). Cette convention révèle que le duel constitue un cadre négocié, où les codes sociaux dépassent l'impulsivité. Par ailleurs, quelques particularités à propos du XVII^e siècle peuvent être nommées. Généralement, le duel se terminait rarement avant qu'un des adversaires n'ait reçu une blessure grave, résultant donc souvent de la mort soit sur le champ, soit après le combat. Par conséquent, finir le duel après le premier sang a été introduit comme une tentative d'augmenter les chances de survie. Quant aux armes de duel, Alain Berbouche (2009 : 574) note que des armes blanches – habituellement des épées et parfois aussi des dagues – étaient exclusivement employées car les armes à feu n'étaient pas suffisamment évoluées à l'époque.

Il était habituel qu'aux côtés des duellistes se trouvent les seconds. Comme leur fonction à travers le temps a quelque peu changé, regardons d'abord ce qu'elle était vers la fin du XVIII^e siècle. À cette époque, le second a beaucoup d'obligations et il est responsable de presque tout le déroulement du duel, et ce dès le moment où cette position lui est offerte. En d'autres termes, si les duellistes sont des acteurs, les seconds composent leur équipe de soutien. Letainturier-Fradin explique que parmi les devoirs

⁹ En effet, un duel peut se dérouler aussi entre plusieurs personnes comme le note Billacois, pourvu que le nombre des individus soit égal entre deux parties (Tadié 2016 : 8).

d'un second, se trouve par exemple la rédaction d'un procès-verbal¹⁰ avant le duel, ainsi que la vérification des armes et du terrain, et la supervision du combat pour assurer le respect des conditions. Ils sont également les messagers des adversaires, puisque toute sorte de discussion entre les combattants avant le duel est interdite. Et surtout, le rôle d'un second est celui de conciliateur (Letainturier-Fradin 2016 : 154-156). Ceci fait de lui une sorte de diplomate, puisque l'objectif principal était d'éviter le duel. Il est également important de retenir que généralement, les duellistes choisissaient les seconds parmi leurs amis. Par conséquent, être un bon second peut être même plus compliqué que se battre :

En dehors d'une honorabilité parfaite et incontestée, le vrai témoin doit encore posséder au suprême degré le tact, si nécessaire dans ces questions. Il doit être sérieux, réfléchi, et posséder toute la confiance de son mandant. Il doit, en outre, connaître autant que possible la science des armes, avoir déjà assisté ou pris part à un duel. (Letainturier-Fradin 2016 : 154)

Scipion Dupleix (1602 : 178), en revanche, ne voit aucune nécessité de déranger ses amis avec une telle obligation : « Le duel proprement n'estant que de deux, pourquoy veut-il qu'on soit quatre ou plusieurs ? », une idée qu'il partage d'ailleurs avec Michel de Montaigne. De plus, Dupleix trouve cette pratique indiscrete et insensée. À première vue, cette idée peut susciter la question de savoir pourquoi il critique cette surveillance dont l'objectif est d'assurer le respect des règles. Pour cela, au XVII^e siècle, il faut d'abord distinguer les seconds et les porteurs de cartel¹¹. Comme l'indique Dupleix, le cartel peut être transmis par l'adversaire lui-même, son laquais¹² ou son second (1602 : 176-177). Or, les seconds pouvaient être seulement des nobles. La particularité des seconds au XVII^e siècle se trouve dans le fait qu'au lieu de surveiller le duel, ils prenaient aussi part au combat en se battant contre les seconds de l'adversaire. Dans ce contexte, l'avis de Dupleix devient bien compréhensible parce que ce ne sont pas uniquement les duellistes qui se mettent en danger : « Ainsi le duel est d'autant plus pernicieux qu'il enchaîne & entraîne bien souvent en la querele ceux qui n'y ont aucun interest » (1602 : 177). Ce n'est pas avant le second moitié du siècle

¹⁰ Un document indiquant les deux parties et les conditions du duel, signé par les seconds.

¹¹ L'invitation verbale ou écrite au duel.

¹² Selon Dupleix (1602 : 176-177), il est pourtant préférable que le porteur soit un homme d'honneur, ainsi un noble, et pas un laquais parce que ce dernier n'est pas toujours une personne fiable.

que les seconds ne se battent plus nécessairement, comme le note Berbouche (2009 : 579-580).

Le duel, décrit par Letainturier-Fradin, qui opposait le comte de Bouteville au comte de Beuvron en 1627 est un exemple où les seconds ont subi un résultat beaucoup plus fatal que les duellistes. Les deux seconds de Beuvron ont reçu une blessure grave et l'un d'entre eux est décédé après le combat. Dans le même temps, cet exemple illustre le cercle vicieux de la vengeance car Beuvron voulait venger de la mort de son ami de Torigny que Bouteville avait auparavant tué en duel (Letainturier-Fradin 2016 : 111-112). En outre, l'aspect de vengeance se multiplie chez le duel du chevalier de Guise et du baron de Luz. Ce dernier vantait d'avoir pris part du Conseil du Roi où l'assassinat du duc de Guise avait été décidé¹³. Ainsi, le chevalier, désireux de venger son père, a tué le baron en duel. Par conséquent, le fils du baron avait le même motif que le chevalier de Guise pour se battre avec lui, et finit par avoir le même destin que son père (Letainturier-Fradin 2016 : 107-108).

2.2. Un marqueur social et identitaire

En ce qui concerne les duels littéraires, la scène de duel dans *Les Trois Mousquetaires* dans le chapitre *Anglais et Français* est historiquement assez crédible. Les coutumes de duel du XVII^e siècle sont bien respectées, puisque les seconds de d'Artagnan et de Winter se mettent également à combattre. Or, avant le combat, se pose le problème d'identité : les faux noms des mousquetaires ne suffisent pas aux Anglais. Il s'agit d'une question de statut, évoquée par lord de Winter : « On joue avec tout le monde, on ne se bat qu'avec ses égaux » (Dumas 2013 : 462). En effet, au XVII^e siècle, les salons littéraires et le pré-aux-clerics¹⁴ étaient souvent tous les deux fréquentés par la même société, la noblesse.

Ainsi, la condition la plus importante pour qu'un duel puisse avoir lieu, c'est l'égalité des adversaires. Dans l'exemple précédent, les mousquetaires se sont enfin présentés chacun à son adversaire sous ses vrais noms et les Anglais ont trouvés dignes de croiser le fer avec eux. Effectivement, comme l'explique Tadié (2016 : 11), il faut que les

¹³ Les circonstances de cet événement sont bien décrites par Henri Forneron dans le second tome de *Les ducs de Guise et leur époque : étude historique sur le XVI^e siècle*.

¹⁴ Un des lieux préférés des duellistes à Paris (Tadié 2016 : 9).

combattants se reconnaissent mutuellement comme égaux et qu'ils se trouvent dignes de l'un de l'autre. En d'autres termes, une sorte de consensus d'égalité doit être établie. Dans le cas où l'une des parties croit l'autre indigne, le duel n'aura pas lieu. Les causes pour un refus de duel, d'après Letainturier-Fradin (2016 : 21), peuvent être par exemple l'infamie ou le déshonneur du provocateur ou encore son statut de bâtard.

Il est naturel que celui qui lance l'invitation au duel, doit y participer personnellement. Pareillement, selon la règle générale, l'offensé doit se battre lui-même en duel et ne peut pas y envoyer quelqu'un à sa place. Cependant, il existe quelques exceptions :

L'offense est personnelle et ne peut être relevée que par celui qui l'a reçue. Toutefois, un fils peut se substituer à son père, si celui-ci est trop faible ou trop âgé, un neveu à son oncle, dans les mêmes conditions, enfin un frère peut prendre la place de son frère, si celui-ci est mineur. (Letainturier-Fradin 2016 : 151-152)

En résumé, lorsque l'insulté est trop jeune ou trop âgé pour se battre, il peut être substitué par son parent. Il s'agit ainsi toujours du principe d'égalité, puisque ces remplaçants approuvés servent encore l'objectif que les adversaires soient d'état équivalent. En outre, le lien de parenté entre l'offensé et son remplaçant indique qu'un duel n'est que rarement une affaire personnelle et concerne souvent la famille, sans mentionner les nombreux incidents où la cause du duel est dès le début le déshonneur du quelqu'un d'autre dans la famille dont il faut restaurer la réputation. Ainsi, le duel met en scène non seulement le statut social d'un individu, mais aussi son appartenance familiale.

Le duel concernait d'abord les hommes. Une femme qui se battait en duel constituait un cas assez particulier et scandaleux, comme c'était le cas de la vie de Julie d'Aubigny. Née à la fin du XVII^e siècle, et comme son père enseignait les pages de la cour, elle a reçu une formation à l'escrime (Letainturier-Fradin 1904 : 16). Elle s'est battue au cours de plusieurs duels et en est sortie habituellement victorieuse. Son sexe était sans doute son avantage – sinon au combat, du moins auprès du roi, qui lui pardonnait son manque de respect de l'interdiction des duels et qui trouvait amusant qu'une femme ait gagné un combat contre un homme : « si les lois sur le duel étaient rigoureuses, rien ne mentionnait qu'elles fussent applicables aux dames qui prétendaient régler des questions d'honneur » (Letainturier-Fradin 1904 : 100). Toutefois, comme le souligne Tadié (2016 : 8), bien que quelques femmes aient pu se battre, cette activité était dominée par les hommes. Généralement, le rôle des femmes

dans les duels était plutôt passif : elles en étaient souvent la cause mais n’y assistaient pas.

Pour revenir encore au statut de noblesse, il est utile de faire une petite remarque : Tadié prétend que la naissance noble n’était pas nécessairement une condition pour se battre en duel. Il s’appuie sur Billacois en indiquant qu’il s’agit plutôt d’une question des armes pratiquées par les adversaires (Tadié 2016 : 9-10). En d’autres termes, la formation au maniement des armes de la personne devient plus importante que son origine (ou bien son sexe). C’est ainsi que Julie d’Aubigny a pu se battre contre des hommes. Sa formation la rendait égale aux yeux de ses adversaires. De cette façon, le duel crée « une égalité là où elle n’existe pas nécessairement » (Tadié 2016 : 10). Cependant à l’époque, cette éducation était souvent accessible seulement à l’aristocratie. Par conséquent, comme l’exprime Lysis dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel : « jamais je n’ay veu qu’aucun berger se soit battu en duel » (1628 : 636). Cet engagement était donc *de facto* pour la noblesse.

Par ailleurs, la logique du duel est similaire à celle de la justice officielle : son objectif était de restaurer un équilibre moral ou social que l’un des adversaires estimait avoir été rompu. En d’autres termes, le duel apparaissait comme un mécanisme de régulation sociale, permettant de réparer symboliquement une atteinte à la réputation. Cette fonction explique la place notable du duel dans la société d’Ancien Régime, où l’honneur était considéré comme plus précieux que la vie. La notion d’honneur est ainsi centrale en ce qui concerne le duel et cet aspect ne change pas à travers les siècles. Dupleix lui-même consacre le second livre de son œuvre entièrement à l’honneur sous ses formes différentes. Défendre son honneur revenait alors à préserver son existence sociale, et le duel était le moyen le plus employé pour se venger d’une offense. C’est ainsi que « le duel révèle en outre à la fois un consensus de classe et un dissensus fondamental dans la société » (Tadié 2016 : 25).

2.3. Une coutume interdite

Si au cours de l’histoire, cette coutume était plus tolérée pendant certaines périodes, notamment les duels judiciaires au Moyen Âge, au XVII^e siècle, le duel a été un acte interdit par la loi. Néanmoins, au début du XVII^e siècle, plus d’hommes périssaient à cause des duels que dans les guerres. Ce fait était fort inquiétant pour le souverain car

perdre ses meilleurs hommes dans des duels signifiait perdre également sa force militaire. Berbouche présente une approche juridico-historique en offrant un aperçu des édits et des ordonnances concernant le duel. Il constate que la fréquence des duels a atteint son point culminant pendant le règne d'Henri IV. À cause de son manque de sévérité, le roi a failli d'appliquer son ordonnance en 1602 contre les duels. Par conséquent, 8000 gentilshommes étaient tués en duels pendant son règne. (Berbouche 2009 : 576-577)

Malgré plusieurs édits interdisant les duels sous le règne de Louis XIII, le problème persistait. Letainturier-Fradin constate que la différence principale entre ces nombreux édits était la méthode de punition. Il se réfère aux *Mémoires* de Richelieu, où ce dernier considère la peine de mort inefficace parce que, quand le but est de réduire les duels et de préserver les militaires du royaume, les condamner au mort n'est pas vraiment le bon moyen pour atteindre l'objectif, tandis que l'annulation des pensions et d'autres grâces par le roi était bien quelque chose à prendre en compte avant d'aller se battre. Cependant, selon l'édit du roi en 1626, les duellistes doivent être punis de mort et pour que cette loi soit prise au sérieux, il fallait une preuve. Louis de Montmorency, comte de Bouteville et un duelliste notoire, avec son ami Des Chapelles qui lui servait souvent de second, sont devenus l'exemple que le duel constitue en effet un crime dont les coupables seraient punis. Ils sont décapités au place de Grève le 22 juin 1627. (Letainturier-Fradin 2016 : 38-41, 114-115)

En revanche, les édits seuls ne résolvaient pas le problème des duels et bien que Richelieu y fasse beaucoup d'effort pour trouver une solution efficace, les punitions sont restées en réalité légères et la peine de mort assez rare. Finalement, c'est la mise en place du tribunal des maréchaux de France, ou tribunal du point d'honneur, sous le règne de Louis XIV, qui a réussi à empêcher un grand nombre de duels. Tadié constate que « le signe de la force d'un monarque est l'énergie qu'il met à vouloir interdire les duels » (2016 : 10). En effet, le déclin de cette coutume représente l'une des victoires les plus notables du règne du Roi Soleil. Cependant, la mort de Louis XIV a marqué un nouveau retour des duels. (Letainturier-Fradin 2016 : 40-42, 45)

Les souverains n'étaient pourtant les seuls à lutter contre les duels. Comme l'indique Tadié, la seconde moitié du siècle, y compris la période de Fronde, constitue par ailleurs l'époque où les arguments religieux se faisaient entendre plus distinctement.

Effectivement, ce n'est qu'au début du règne de Louis XIII que l'Église s'oppose clairement aux duels en France¹⁵. Pour l'Église, cette coutume était équivalente au libertinisme et était définie comme une déviation des valeurs chrétiennes, donc un péché. (Tadié 2016 : 12-13)

En addition aux édits, John Leigh indique qu'un moyen de « populariser » l'interdiction des duels a été de diffuser la parole sous toutes les formes possibles. Par exemple, la victoire remportée par le poème *Le duel aboli* de Bernard de La Monnoye lors de la première compétition de poèmes organisée par l'Académie française en 1662, a sans doute des raisons politiques (Leigh 2015 : 22). Pareillement, dans le dictionnaire d'Antoine Furetière, publié à la fin du siècle, le mot *duel* est traité comme un phénomène du passé¹⁶. Pourtant, cette opposition du duel à la scène littéraire ne caractérise pas seulement la seconde moitié du XVII^e siècle. Même l'œuvre de Dupleix, concernant les coutumes de duel, critique quand même sévèrement cet engagement. Les titres comme *Que le Monde & le Diable sont les conseillers, auteurs & promoteurs des querelles humaines : & qu'il faut toujours se disposer à l'accord et Dernier remede pour oster l'usage des duels* résument le ton de l'auteur. Ce dernier est probablement aussi la raison pour laquelle le livre a pu être publié « avec privilege du roy ».

La plus indigne & insupportable charge que puisse prendre un homme prudent & modeste, c'est celle de la parole du combat : par laquelle il faut ordinairement que l'amy mesme aille arracher son amy du milieu de la famille, d'entre les bras de sa femme & enfans, pour le conduire au coupe-gorge & à un desespoir certain du succès incertain des armes. (Dupleix 1602 : 173)

Effectivement, le fruit défendu est celui qui a le meilleur goût. Malgré les nombreuses tentatives d'interdire et de contester le duel, cette coutume tenace a persisté. Tadié (2016 : 10) ajoute que même les guerres, soit étrangères, soit civiles, n'ont pas empêché les duellistes de se battre¹⁷. C'est ainsi qu'encore en 1892, Letainturier-

¹⁵ Or, ce coutume avait été condamné au concile de Trente déjà en 1563 (Tadié 2016 : 12).

¹⁶ L'entrée de *duel* dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* : « Combat de particuliers assigné à certain lieu & heure, ensuite d'un appel ou d'un deffi. Les duels étoient autrefois permis pour deffendre ou accuser en Justice dans les cas dont on ne pouvoit avoir preuve ... » (Furetière 1690).

¹⁷ La Première Guerre mondiale étant une exception car la quantité de victimes de la guerre réduisait le duel au statut marginal. À cette époque, croiser le fer pour des querelles personnelles apparaît comme ridicule, voire absurde.

Fradin admet que « Souhaiter que le duel disparaisse, c'est, nous l'avons dit, dans l'état actuel de nos mœurs, souhaiter l'impossible » (2016 : 189).

2.4. Les genres des duels

Bien que le déroulement d'un duel, en particulier le moment du combat, suive généralement un schéma similaire, les motifs et la nature du duel permettent les catégoriser. Dans le cadre historique, Tadié (2016 : 8) note que deux formes principales doivent être distinguées : le duel judiciaire et le duel privé. Dans *Touché : The Duel in Literature*, Leigh distingue le duel judiciaire, le duel comique, le duel comme prise de conscience, le duel poignant, le duel romantique et le duel grotesque. Cette classification, adaptée à la fiction, reflète également des réalités historiques. Ce chapitre cherche à donner un résumé de trois genres de duels évoqués, essentiels pour mieux comprendre la partie suivante.

Tout d'abord, hérité de l'ordalie médiévale, le duel judiciaire était mené sous l'autorité du roi dans un champ-clos, qui en proclamait le vainqueur. Il s'agissait alors d'un jugement de Dieu, où l'objectif du combat était de révéler la vérité, en supposant que l'un des adversaires mente ou se trompe (Letainturier-Fradin 2016 : 12-13 ; Tadié 2016 : 8). L'approbation du roi rendait ce genre du combat légitime, contrairement aux duels privés. Toutefois, cette pratique s'observe principalement à l'époque des chevaliers médiévaux et n'occupe pas une place notable au XVII^e siècle. Même dans *Artamène*, seulement un duel judiciaire est mentionné, face aux nombreux duels privés.

Ensuite, le duel privé, beaucoup plus courant au XVII^e siècle, concernait des questions d'honneur personnel et était jugé par les combattants eux-mêmes ou par leurs seconds. Ce genre de duel est également celui dont nous avons précédemment présenté les coutumes et les règles et qui était interdit. Ainsi, une polarité se dessine : si les souverains n'avaient pas donné leur bénédiction pour le duel, ils s'y opposaient. En d'autres termes, tout duel pas judiciaire est un duel privé. Il faut aussi noter que la classification de Leigh traite surtout les duels privés.

Leigh montre d'ailleurs comment un duel peut être ridicule. Il prétend que sous l'Ancien Régime, plus le duel était irrationnel, plus il apparaissait noble.

Généralement, il s'agissait d'obsédés des duels dont le seul but était de se battre, peu importe la cause. Par conséquent, lorsqu'il n'existait pas de bonne raison pour ces duels, il n'y avait pas non plus de bonne raison pour ne pas se battre. Pourtant, un duel peut être comique si le duelliste ou la coutume est ridiculisé. Leigh donne pour exemple *Le Bourgeois gentilhomme*, dans lequel Molière se moque à la fois de Monsieur Jourdain et de son maître d'armes dans leur prétentions. Cependant, il est beaucoup plus facile de se moquer des personnages que de la coutume puisque cette dernière tentative génère le résultat inverse, en rendant cette pratique encore plus noble. (Leigh 2015 : 41-45)

3. Les duels dans *Artamène ou le Grand Cyrus*

3.1. Un outil narratif

Joséphine Gardon-Goujon constate que le duel est un motif fréquent dans les romans héroïques du XVII^e siècle et les romanciers adoptent un point de vue ambiguë envers des duels. Comme dans la société, les duels dans les romans peuvent être condamnés ou favorisés par les auteurs (Gardon-Goujon 2021 : 316, 318). Généralement, les romanciers étaient cependant plutôt réservés en valorisant les duels dans leurs œuvres et ne chantaient pas d'éloges pour cette pratique en raison de l'interdiction des duels. La même chose s'applique à *Artamène*. Tandis que l'action se déroule en Orient antique où cette interdiction n'est pas si évidente, le lecteur peut comprendre que les duels n'y sont pourtant pas vus favorablement par les souverains.

Il est par ailleurs important de noter que cette distance géographique et temporelle ne cherche pas à être exotique ou à introduire de la vérité historique quoi qu'elle soit. Scudéry aurait pu mettre l'action aussi bien en République romaine, comme elle le fait dans son roman suivant, *Clélie*. En effet, elle emploie cette distance – comme de nombreux autres auteurs à l'époque – pour écrire plus librement à propos de la société contemporain, sans les restrictions posées en vie réelle comme l'interdiction des duels. Ce secret public lui servait aussi comme chiffrement pour que l'œuvre soit vraiment un roman à clé. Ainsi, comme nous l'avons mentionné dans la première partie, les personnages ainsi que les événements reflètent la période où *Artamène* a été publié, y compris les duels.

Chose peu étonnante, les descriptions des duels dans le roman correspondent bien à des combats historiques du XVII^e siècle. Cela se manifeste notamment par l'absence fréquente de seconds. La plupart des duellistes se battent seuls, et lorsqu'ils sont accompagnés, leurs seconds participent eux aussi au combat. Les duels entre Agenor et Pholicion et entre Artaxandre et Belermis l'illustrent. Comme c'était une tendance de l'époque, la plupart des duels ne se termine pas avant que l'un ou les deux adversaires aient été grièvement blessés, et environ un tiers des duels dans le roman ont pour issue la mort d'un duelliste, soit à la fin du combat, soit quelque temps après à cause des blessures. De plus, comme beaucoup de duels ont été interrompus, il est

possible de présumer que sans cela, le nombre de victimes aurait été considérablement plus élevé.

Dans un roman, le duel permet un changement narratif décisif. Gardon-Goujon (2021 : 316) nomme quelques fonctions qu'un duel peut avoir. Il peut servir de source de tension, de preuve de la valeur du héros, de séparateur des amants ou de moyen pour libérer l'héroïne prisonnière. Tous ces fonctions sont également présentes dans *Artamène*. Par conséquent, sur le schéma actantiel de Greimas (1966 : 177), le duel, en tant qu'action, fournit l'actant de quête, puisque le sujet l'emploie comme un moyen pour obtenir l'objet. L'exemple le plus fréquent dans le roman : le héros (le sujet) se bat en duel (la quête) pour se débarrasser de ses rivaux chez une dame (l'objectif). Ainsi le duel se trouve au milieu d'axe du désir, ce qu'introduit donc également la théorie mimétique de Girard que nous regardons plus précisément dans les chapitres suivants.

3.1.1. Les amants exilés

Le duel se manifeste à plusieurs reprises comme séparateur des amants, et cela principalement à travers l'exil de l'amant plutôt que sa mort. Alors que cette dernière permet de faire périr un personnage en l'éliminant définitivement, l'exil offre plus d'options. Destiné à partir ailleurs, l'exilé peut introduire de nouveaux lieux et relations, voire des histoires entières, ce qui est aussi le cas du réseau immense de relations dans *Artamène*. Il faut pourtant noter que la richesse des lieux et des histoires dans ce roman n'est pas nécessairement due aux duellistes exilés et les raisons se trouvent plutôt ailleurs, la principale étant la poursuite de Mandane par Cyrus. En addition, le personnage peut retourner au lieu initial pendant ou après son exil, contrairement aux morts qui ne visitent pas les vivants dans ce roman. Ce que Scudéry fait à plusieurs reprises, c'est de donner l'impression (non seulement au lecteur mais aussi aux autres personnages) qu'un personnage est mort, lorsqu'en vérité, il est sain et sauf. Presque tous les personnages principaux ont été cru morts pendant une certaine période, y compris Mazare, Ciaraxe, Mandane et Cyrus.

Toutefois, l'exil en tant que conséquence du duel n'est pas toujours imposée par la décision du roi. Pour l'illustrer, la bien-aimée de Thimocrate l'a convaincu de partir après que l'homme avait tué Androclide en duel. Bien qu'il ait préféré de rester auprès

de Telesile, qui était d'ailleurs la cause de la querelle entre les rivaux, Thimocrate a fini par partir volontairement pour éviter la colère du roi. Cette décision peut être considérée comme une fuite de la loi, mais elle montre aussi un certain respect envers le souverain. En choisissant de s'éloigner, Thimocrate reconnaît les conséquences de son acte et renonce à alimenter d'autres rivalités, comme Telesile a des nombreux admirateurs. Selon Girard, le désir mimétique est la source du conflit (1972 : 205). Ainsi, en tuant Androclide, le rival qui devait devenir l'époux de Telesile, Thimocrate élimine son médiateur principal – d'un côté, le désir d'avoir l'amour de Telesile reste, à cause des nombreux autres médiateurs. De l'autre côté, il comprend que finalement, ses options sont de rester dans le cercle vicieux de la violence, ou d'en sortir et s'éloigner. Par cette capitulation, ou bien cette réconciliation, Thimocrate sort du triangle mimétique.

Cependant, l'exil n'agit pas uniquement en tant qu'un séparateur des amants. Un bon exemple se trouve dans la dernière partie du roman, où Sapho, encore incertaine des sentiments de Phaon, feint de préférer Nicanor pour susciter la jalousie de son véritable amour. Après un combat entre les rivaux, ils sont condamnés à l'exil pour un an.

Et bien Madame, luy dit Phaon en l'abordant, apres m'avoir veû le plus jaloux et le plus malheureux de tous les hommes, croirez vous enfin que je suis le plus amoureux de tous vos Amans ? et ce que la joye que j'avois d'estre aimé de vous ne vous a pû persuader, vous sera-t'il persuadé par la douleur que j'ay d'en estre abandonné ? Si vous en aviez esté abandonné, repliqua-t'elle, vous ne seriez pas en estat de me faire des plaintes, car je ne vous verrois jamais. (X, 2 : 580)

Ainsi, le duel avec Nicanor était nécessaire pour prouver ses sentiments à Sapho parce que, comme le note Leigh (2015 : 277), être prêt à mourir pour une femme constitue l'une des preuves de l'amour les plus inébranlables. Le duel apparaît donc presque inévitable. D'un côté, si Phaon ne s'était pas battu avec Nicanor, Sapho aurait pu douter de la sincérité de ses sentiments, ainsi l'homme aurait perdu sa bien-aimée. De l'autre côté, après avoir affronté son rival et prouvé son amour, Phaon est condamné à l'exil qui sépare les amants aussi. Or, l'exil d'un an n'est cependant pas une punition très grave. En effet, Phaon et Sapho sont réunis peu de temps après le jugement, quand Phaon rentre chez la femme sous un déguisement et ils décident de partir ensemble au pays des Nouveaux Sauromates. Ainsi, dans cet exemple, l'exil ne fonctionne pas comme séparateur des amants.

3.1.2. Les combats de Cyrus

Pour le héros, un duel est d'abord un moyen pour prouver sa valeur, comme le constate Gardon-Goujon (2021 : 318). Ce qui étonne, c'est que tout au long du roman, Cyrus ne bat que deux fois en duels. D'une part, ce petit nombre s'explique par les multiples exploits militaires comme la guerre de Lydie qui lui offre déjà suffisamment d'opportunités de présenter ses capacités physiques et intellectuelles. De l'autre, les circonstances ne sont pas toujours favorables pour une invitation au duel, puisque ses rivaux – souvent après avoir enlevé Mandane – s'enfuient avec la princesse et ainsi Cyrus passe plus de temps à les poursuivre qu'à se battre avec eux. Il faut également souligner que le nombre de situations où un duel aurait pu avoir lieu est bien plus élevé que celui des duels effectivement menés. À cela s'ajoutent des cas où l'affrontement est évité, comme celui avec Aryante, qui refuse de combattre car il n'aurait pas pu satisfaire les conditions de Cyrus concernant la libération de Mandane, sans mentionner le combat reporté plusieurs fois avec le roi d'Assyrie.

Le premier duel de Cyrus – où il se présente encore sous le nom d'Artamène, donc en tant que militaire, et pas en tant que prince de Perse qu'il est en réalité – l'oppose à Artane et constitue le seul duel judiciaire du roman. Il s'agit de décider du vainqueur de la guerre entre les rois de Pont et de Médie. Artane, dont la lâcheté en avait partiellement été la cause¹⁸, aurait préféré éviter le combat mais comme Artamène l'avait demandé aux juges et que les rois avaient consenti, il est contraint de se battre. En raison de l'incompétence d'Artane au combat, ainsi que sur le champ de bataille, la victoire d'Artamène est évidente presque dès le début. Pour cette raison, la victoire ne compte pas beaucoup pour lui. Déjà avant le duel, en consolant Mandane, il exprime une certaine honte de son adversaire : « Mais Madame, ne craignez rien pour moy en ce combat : et pleignez moy plustost, d'avoir un si foible ennemy » (I, 2 : 292).

Le second duel de Cyrus, qui cette fois l'oppose au roi d'Assyrie, a pour objectif de résoudre définitivement la question de la possession de Mandane. Ce duel, convenu déjà dans la première partie du roman, maintient une tension constante jusqu'à la

¹⁸ Le roi de Pont propose au roi de Médie de décider le vainqueur de la guerre par une bataille de deux cents hommes de chaque armée. Au jour de bataille, Artane, qui se trouve parmi les hommes du roi de Pont, feint d'être mort. Artamène, qui lutte pour le roi de Médie, arrive à tuer son dernier adversaire mais reçoit une grave blessure et perd la conscience. Artane se croit le dernier survivant et annonce la victoire du roi de Pont. Or, cette proclamation est contestée par Artamène et suivi d'un jugement.

huitième partie. Son accomplissement est constamment repoussé en raison de circonstances extérieures : tantôt la princesse est enlevée, tantôt le roi d'Assyrie est lui-même retenu prisonnier. Il est d'ailleurs remarquable que Cyrus accepte ce duel également sous le nom d'Artamène, et non sous son véritable nom. Il faut souligner que, malgré la révélation de sa véritable identité princière, il reste fidèle à sa promesse donnée au roi d'Assyrie. Cela met en évidence que la valeur du héros repose non seulement sur son statut, mais aussi sur la fidélité à ses engagements : ses promesses le lient en tant qu'individu, et non en fonction de son nom ou de son rang.

En même temps, certains aspects chez le duel avec le roi d'Assyrie le rendent presque un duel comique. Bien que Cyrus présente ses qualités héroïques en tenant la parole donnée au roi, cela monte parfois à l'extrémité. Par exemple, il est plutôt singulier qu'un personnage demande aide à son rival. Cependant, c'est le cas lorsque le roi d'Assyrie est emprisonné par Arsamone et envoie une lettre à Cyrus pour qu'il venait lui délivrer, afin de respecter leur accord de duel.

Cependant quoy que ce fust une cruelle aventure à Cyrus, que d'estre obligé à delivrer un Rival, et un Rival encore qui ne vouloit avoir la liberté, que pour luy disputer la possession de Mandane, où il ne pouvoit avoir aucun droit, il n'hésita pas un moment, à prendre une resolution digne de son grand coeur. [...] Non non, dit il à Mazare, il ne faut pas mettre le Roy d'Assirie en estat, de croire que sa valeur me soit redoutable : ny donner lieu à Mandane de penser que je veuille m'espargner un combat, pour m'assurer sa conquete. (VII, 3 : 552-553)

La raisonnement de Cyrus montre que noblesse l'oblige et afin de préserver son statut impeccable de héros, il doit mettre l'honneur et l'amour avant tout : même dans une situation d'ailleurs favorable pour lui, où son rival est gardé prisonnier.

3.1.3. L'effet dévoilant

Le duel fonctionne également comme un révélateur, mettant en scène les motifs et valeurs du personnage. Leigh (2015 : 2) va encore plus loin en prétendant que le duel n'est pas seulement un outil littéraire, mais aussi une manière de dévoiler les aspects de l'essence humaine, concernant son attitude envers soi-même, les autres, la peur et la mort. L'exemple de Phaon et Sapho montre comment le duel peut être un moment décisif pour la suite de l'histoire, en mettant en lumière la profondeur des sentiments.

De même, le duel entre Cyrus et Artane illustre comment un adversaire lâche peut susciter un sentiment de honte chez le héros.

Comme les affrontements entre rivaux constituent la majorité des duels dans le roman, il va de soi que cet effet révélateur sert principalement à dévoiler les sentiments amoureux. Et cela ne concerne pas uniquement les hommes mais aussi les dames. Ainsi le duel de Polydamas et du prince de Salamis provoque des émotions chez Parthenie qui révèle ses préférences à son autre admirateur Callicrate et l'envoie séparer les duellistes : « ce combat faisoit un effet dans son coeur, qui ne plut pas à Callicrate : car elle luy fit connoistre qu'elle en haïssoit le Prince de Salamis, et qu'elle en aimoit mieux Polydamas » (VI, 1 : 98).

Dans plusieurs cas, les personnages sont contraints de choisir entre l'amour d'une femme et les liens de parenté ou d'amitié. Néanmoins, ce renversement des priorités ne se fait jamais sans peine : les personnages cherchent d'abord à éviter l'affrontement et à trouver une solution pacifique. Toutefois, lorsque la condition imposée est le renoncement à l'amour de la dame – ce qui est souvent le cas –, aucun ne se résout à accepter une telle solution. Un exemple en est fourni par le duel entre Aglatidas et Megabise. Arbate, frère de ce dernier et ami d'Aglatidas, tente d'abord de séparer les duellistes. Or, en découvrant que la cause du conflit est l'amour d'Amestris, il admet de faire lui-même partie des admirateurs de la femme. Dès ce moment assez théâtral, le conciliateur initial devient l'un des rivaux et pendant un instant, tous les trois essayent d'évaluer la situation.

Vous estes Amant d'Amestris ? (s'ecria Megabise aussi bien que moy) Ouy, nous repliqua-t'il, je le suis : et de telle sorte, que nul ne la possedera jamais, tant que je seray vivant. Je vous laisse à juger Seigneur, de l'étonnement de Megabise et du mien : Mais admirez un peu le bizarre effet du discours d'Arbate ! un moment auparavant, j'aimois cét infidelle Amy, et haïssois Megabise : mais à peine eus-je entendu ce qu'il avoit dit, que l'amitié que j'avois pour luy cessa : et que la haine que j'avois pour l'autre, en fut comme suspenduë : cette nouvelle jalousie s'emparant de mon esprit, plus fortement que la premiere. Megabise de son costé, me regardant, comme estant également trompé aveque luy par Arbate, sembla aussi diminuer de l'aversion qu'il avoit pour moy, pour le haïr davantage : et Arbate dans sa violente passion, et dans son desespoir ; ne faisoit à mon advis nulle distinction, entre son Amy et son Frere. (I, 3 : 476)

La déclaration d'Arbate renverse les relations établies en supprimant d'un seul coup les anciennes hiérarchies affectives. Il met en avant l'amour pour Amestris et cela

devient ainsi plus important que la fraternité avec Megabise ou l'amitié avec Aglatidas. Le duel sert donc à démasquer les véritables motifs et valeurs du personnage.

3.2. Rivaux, ennemis et amis

La différence entre l'ennemi et l'ami est plus évidente que celle entre le rival et l'ami ou encore celle entre le rival et l'ennemi. Toutefois, certaines particularités peuvent être distinguées dans le roman à propos de chacun. D'abord, les amis partagent un sentiment de sympathie et d'affection. Pour cette relation, deux personnes sont suffisantes. L'amitié correspond généralement à la relation sujet-adjutant sur le schéma actantiel. Pourtant, dans le cadre narratif, c'est un statut peu fructueux comme il n'offrirait pas de causes pour un éventuel conflit. Par conséquent, l'histoire devient intéressante lorsque cette relation se transforme – soit que les amis deviennent des ennemis ou des rivaux.

Ensuite, l'ennemi est quelqu'un qui cherche à faire mal à son adversaire. Il s'agit donc de l'opposant. Sa seconde définition dans le dictionnaire Furetière indique le sens militaire, ce qui est très pertinent dans *Artamène*, puisqu'en addition aux duels, nous y trouvons plusieurs scènes de guerre et des descriptions des batailles, et des ennemis. En effet, les ennemis se confrontent directement, chacun cherchant à détruire ou à vaincre l'autre. Le conflit ne concernant que les parties opposées, elles n'ont nécessairement pas besoin d'une motivation externe ou d'un tiers pour rendre la relation possible, similairement à l'amitié.

Enfin, le rival est avant tout un concurrent, ce qui introduit une dynamique compétitive, puisque les rivaux poursuivent le même objectif. Dans le contexte d'*Artamène*, la majorité des rivalités sont motivées par l'amour de la même femme, ce qui constitue en même temps la cause principale des duels¹⁹. Contrairement aux ennemis, qui constituaient et résoudraient souvent eux-mêmes les parties du conflit, les rivaux dépendent d'un tiers qui les sert en tant que l'objectif ou le juge qui déclare le vainqueur. Ces trois parties nous conduisent encore vers le triangle du désir mimétique. Par exemple, d'abord un homme tombe amoureux de la femme car son rival en est amoureux (Girard 1972 : 204). Puis, ils peuvent bien se battre en duel mais

¹⁹ Il s'y trouve également des rivalités entre les femmes pour l'amour des hommes mais celles-ci sont généralement plus subtiles et ne se résoudraient jamais par un duel.

à la fin, ce n'est pas le résultat du combat mais la décision de la dame, qui détermine l'amant heureux. Ou elle peut rejeter tous les deux, comme le fait Arpasie avec Astidamas et Meliante. Ainsi, elle est à la fois l'objectif et le juge pour les rivaux.

Ces trois états ne sont ni fixes, ni exclusifs et la transition entre eux est un phénomène très courant dans la littérature. Cette fluidité reflète à la fois les tensions personnelles et les obligations politiques qui structurent les relations dans le roman. Dans *Artamène*, ces glissements sont nombreux. L'évolution de la relation entre Cyrus et Mazare illustre bien la transformation possible de la rivalité à l'amitié. D'abord amoureux de Mandane et faisant partie des personnes qui a enlevé la princesse, Mazare finit par abandonner tout espoir de la conquérir et devient un ami et un allié de Cyrus. L'autre exemple notable est la relation de Cyrus et du roi d'Assyrie. Elle montre que la rivalité ne va pas sans respect entre les parties opposées et que cette identité de rival n'annule pas les autres statuts sociaux : « Comme à mon Rival, je te dois refuser toute chose : mais comme au Roy d'Assirie, je te dois accorder tout ce qui n'offensera point le Roy que je sers, ou la Princesse sa fille » (I, 1 : 28).

Par conséquent, lorsque les ennemis ou les rivaux peuvent devenir des amis, cette transformation peut aussi être à l'inverse. Tel est le cas de Theanor et Leontidas : « De sorte que tout d'un coup ne regardant plus Theanor comme cet Amy officieux, avec qui j'avois du moins resolu de garder quelque bien-seance : je le regarday comme un Rival favorisé, c'est à dire comme un ennemy mortel » (III, 1 : 265). Cet exemple illustre d'abord la proximité des termes rival et ennemi, aussi présent chez Cyrus et le roi d'Assyrie : « ils recommencerent de se regarder comme auparavant : c'est à dire comme deux Rivaux, et comme deux Ennemis. » (I, 1 : 27). Toutefois, le fait que ces deux mots sont utilisés séparément, indique qu'il existe une différence et qu'ils ne sont pas des synonymes. Par ailleurs, cela montre également qu'il est possible d'appartenir à plusieurs catégories simultanément, de même manière qu'il est possible sur le schéma actantiel de Greimas (1966 : 177-178). Ainsi, au début du roman, pendant l'enlèvement de Mandane par Mazare, Cyrus (qui cache alors sa vraie identité derrière le nom d'Artamène) et le roi d'Assyrie sont d'accord à mettre temporairement leurs différends de côté pour sauver la princesse. Le bien de la femme aimée l'emporte alors sur la compétition et un adversaire commun, Mazare, amène les rivaux à collaborer.

Certaines situations insistent pourtant de préférer un état aux autres, notamment si le personnage est à la fois un ami et un rival. En effet, plusieurs exemples présentaient, comment les relations ami-ennemi-rival entre personnages suivent une sorte de lois mathématiques. Lorsque l'ami est un « plus », l'ennemi et le rival sont un « moins », il devient clair qu'une plus et un moins donnent un moins et que deux moins peuvent donner un plus. Nous l'avons vu, comme un double moins peut amener à un plus sur l'exemple de Cyrus et Mazare : ennemis et rivaux d'abord, ils deviennent amis après. Pour illustrer le rapport entre un plus et un moins : Arbate, en interrompant le duel de son frère Megabise et son ami d'Aglatidas, apprend que la cause du combat est Amestris dont Arbate est également amoureux. Ici, la rivalité l'emporte sur les liens de l'amitié et même ceux de parenté car, d'abord conciliateur, il est désormais prêt à battre contre les deux hommes.

3.3. Les quasi-duels

Artamène présente également plusieurs situations où le personnage juge les conditions pas suffisamment respectées et le duel n'a pas lieu. Cela peut se produire même si les deux adversaires souhaitent se battre. Souvent, ce n'est pas la condition principale, celle de l'égalité des adversaires quant à leur statut et armes, qui pose des problèmes. La raison peut se cacher par ailleurs dans le véritable motif de duel. Ainsi, Artamène refuse de se battre contre son rival Mazare qui avait enlevé Mandane et la croyait noyée. Tous les deux étant tristes à cause de la mort possible de leur bien-aimée princesse, Mazare, ne trouvant désormais aucune raison de vivre, implore Artamène de « la gloire de mourir de votre main » (I, 1 : 50). Artamène, de son côté, ne veut pas lever son épée contre une personne en si misérable état. L'exemple montre que pour un duel, il est recommandé que les adversaires aient un similaire désir de vivre. En d'autres termes, si l'un d'entre eux est ouvertement plus suicidaire que l'autre, cela les rend inégaux.

Une autre raison peut aussi être qu'il n'y a simplement pas de raison pour un duel ou que cela est irrationnel. Cyrus, qui avait entendu que Telephane était « un homme d'une valeur extraordinaire parmi les Lydiens » (V, 2 : 294), aurait bien voulu comparer son valoir en tant que militaire au celui de sien dans un combat. Pourtant, malgré l'envie de Cyrus, les hommes ne se rencontrent pas et Cyrus décide finalement

de ne pas chercher l'occasion parce qu'il avait suffisamment de rivaux, et de plus, qu'il s'agissait d'une situation de guerre. Par ailleurs, Cyrus apprend bientôt qu'apparemment, Telephane n'est personne d'autre que Mazare. Il n'y aura pourtant pas de duel entre eux parce que, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Mazare ne se présente plus en tant que rival. L'exemple inverse est cependant celui de Thimocrate qui a trop des rivaux. Il serait insensé, voire fou de vouloir les combattre tous, comme le lui explique Melesandre. L'idée du duel perd alors sa cohérence et sa rationalité.

À plusieurs reprises, les duels sont interrompus. Le plus souvent cela n'arrive qu'à la fin du combat, au moment où le résultat est déjà plus ou moins déterminé. Par exemple, dans le cas de Thimocrate et d'Androclide, c'est seulement après la mort de ce dernier que Menecrate arrive par hasard et découvre Thimocrate encore l'épée à la main. Cependant, Menecrate ne peut pas l'identifier à cause de l'obscurité et Thimocrate s'enfuit. De la même manière, Cleandre et Artesilas sont séparés après que ce dernier a été blessé.

La suite des événements dépend alors de l'identité de la personne et du moment de son intervention. Si le combat n'en était qu'à ses débuts et que l'intervenant n'était pas un représentant du pouvoir, le duel pouvait parfois être repris plus tard comme l'ont fait Aglatidas et Megabise. En revanche, souvent les duellistes seront exposés à une procédure judiciaire généralement menée par le souverain. Il est important de noter qu'aucune peine de mort n'a été imposée dans l'œuvre et que la punition ordinaire était l'exil : soit pour un seul des deux adversaires, comme dans le cas de Méliante qui avait blessé Astidamas, soit pour les deux, comme pour Phaon et Nicanor.

Une scène particulière montre Cyrus lui-même dans le rôle du juge. Il s'agit du duel de Belesis et d'Hermogene, interrompu par Orsane qui les conduit devant Cyrus, où les duellistes commencent leur énième long récit de leur histoire. En tant que chef militaire, Cyrus avait tout à fait raison de décider sur les querelles internes dans son armée. Or, en addition à sa haute naissance, cet épisode au milieu du roman le met symboliquement déjà en position de roi, comme en indiquant la fin de l'œuvre, où Cyrus devient le maître de l'Asie.

Enfin, lorsqu'une femme découvre le duel, elle n'intervient jamais elle-même directement. Bien que la vue d'un duel puisse susciter des fortes émotions en elle,

physiquement, la femme reste une spectatrice passive dans *Artamène*. Pourtant, elle peut déléguer cette action à un homme. Tel est le duel d'Abrodate et de Mexaris, où Panthée implore Perinthe d'aller les séparer, même s'il est lui-même leur rival : « de sorte que le pauvre Perinthe malgré luy, fut pour separer deux hommes qu'il eust voulu combatre tous deux s'il eust osé » (V, 1 : 208).

Un cas particulier est celui de Cyrus et Thomiris, la reine des Massagettes. D'abord, elle contraste avec les autres personnages féminins en se montrant comme une reine guerrière qui est elle-même prête à combattre avec Cyrus. Il faut cependant noter qu'il s'agissait plutôt d'une bataille inattendue entre les deux troupes qu'un duel éventuel.

D'autre part ce Prince à qui une honte heroïque, donnoit quelque repugnance à tirer l'Espée contre une Femme ; et contre une Femme dont il avoit este aimé, et dont il l'estoit encore, quelque irritée qu'elle fust [...] Thomiris, lors qu'un sentiment de fureur et de jalousie tout ensemble, obligea cette Princesse de s'avancer vers luy l'Espée haute. Mais Cyrus ne se vit pas plustost devant elle, que baissant la pointe de la sienne, et suspendant sa valeur ; eh de grace Madame, luy cria-t'il, ne me forcez pas d'employer mon Espée contre une Reine que je voudrois servir si elle n'estoit pas injuste. (IX, 2 : 491-492)

À nouveau Cyrus ressent la honte « héroïque » mais cette fois, il ne s'agit surtout pas de la lâcheté de son adversaire, ce qui était d'ailleurs le cas d'Artane. C'est la singularité de la situation qui conteste à la fois le rôle des femmes et les moyens conventionnels avec lesquels elles résoudraient les problèmes de cœur. Thomiris, jalouse de sa prisonnière Mandane, n'accepte de la libérer qu'à la condition que Cyrus devienne son esclave. Ainsi, ce « duel » n'oppose pas des rivaux mais une femme amoureuse et un homme qui en aime une autre. Or, quoique qu'elle soit amazone, Cyrus choisit la courtoisie. Il ne la renonce pas simplement en tant que femme, mais comme reine qui ajoute l'aspect de hiérarchie sociale. Par ce geste, Cyrus la reconnaît comme un adversaire presque²⁰ égal à lui et se montre d'ailleurs aussi prêt à combattre, si tel est le vœu de la reine. Cependant, au lieu de se combattre, ils négocient les conditions sur lesquelles l'un ou l'autre serait d'accord à mettre fin à la guerre, ce qui était en même temps une tactique de Thomiris afin d'attendre l'arrivée de la troupe d'Aryante.

²⁰ La sexe de son adversaire est quand même la raison principale du rejet de Cyrus, indiqué au début de l'extrait du texte.

Ce quasi-duel est d'ailleurs la troisième duel pour Cyrus et très différent des autres pour plusieurs raisons. Non seulement, parce qu'il s'agit d'une femme comme adversaire et que le genre du combat est contestable, mais c'est aussi le premier où Cyrus se présente dès le début sous son véritable nom, celui du prince de Perse. Nous pouvons y voir aussi un certain élévation de Cyrus au statut du futur roi car les souverains dans le roman sont généralement contre les duels comme mentionné auparavant.

Finalement, ces trois combats de Cyrus peuvent être pris pour les trois épreuves de héros, selon la théorie de Greimas. Le premier duel contre Artane sert ainsi l'épreuve qualifiante, où le lecteur apprend la nature de héros en tant que duelliste. Le deuxième contre le roi d'Assyrie est l'épreuve principale dont les préparations commencent déjà au début du roman et dont le point de culmination se trouve dans la huitième partie. Le troisième qui oppose Cyrus et Thomiris est l'épreuve glorifiante qui met le héros dans une situation singulière et pose des difficultés particuliers, absents chez les deux premiers combats. (Greimas 1966 : 196)

Conclusion

Nous voyons que dans le duel entre d'Artagnan et d'Artamène, « Le Vainqueur de toute l'Asie » est cependant lui-même vaincu par le mousquetaire. Lorsque l'un est célèbre, l'autre est oublié. Il devient donc évident que les coutumes romantiques, qu'elles soient littéraires ou militaires, triomphent de celles du XVII^e siècle dans la mémoire du lectorat moderne. Les longs romans pastoraux ou héroïques, dont le public à l'époque attendait la suite avec impatience pour la dévorer d'une haleine, suscitent aujourd'hui plutôt un lourd soupir.

Toutefois, ce que le genre romanesque et les duels ont en commun, c'est que le XVII^e siècle était une période d'évolution pour les deux. Nous avons constaté les tentatives différentes d'écrire un roman, ainsi que celles d'écrire un édit d'interdiction des duels qui soit efficace, et que, malgré tout, la première a connu, jusqu'à la fin du siècle, un plus grand succès que la seconde. Le même aspect du développement s'applique d'ailleurs aux codes des duels qui obtiennent la forme écrite au début du siècle.

Similairement, nous avons noté que la plume et l'épée étaient des instruments principalement tenus par la noblesse. Cependant, l'écriture étant généralement une activité plus féminine que le combat, il y a quand même quelques femmes qui ont laissé leur empreinte avec le sang au lieu d'encre. Mademoiselle Scudéry, préférant elle-même ce dernier liquide, montre d'ailleurs avec l'exemple de Thomiris, qu'une femme ne doit pas servir uniquement une cause de duel mais peut également se présenter en tant que guerrière. Cela provoque donc un conflit des intérêts pour le héros, Cyrus, qui doit décider comment traiter une adversaire si extraordinaire. De plus, le fait qu'habituellement dans les romans, les adversaires du héros deviennent successivement plus difficiles à vaincre, et que Thomiris est le dernière obstacle empêchant la réunion de Cyrus avec Mandane, indique alors que parmi tous les rivaux et ennemis de Cyrus, la femme est la plus dangereuse. Cette idée est également soutenue par l'incompétence d'Artane, le première adversaire de Cyrus.

Ainsi, la fonction narrative des duels dans *Artamène* est le plus souvent de dévoiler les véritables sentiments du personnage et prouver la gravité de son amour. Le duel principal du roman, celui de Cyrus et du roi d'Assyrie, sert d'une source de tension

presque pendant tout le long d'œuvre. Pourtant, finissant par un interruption, il n'arrive pas à résoudre la question de possession de Mandane. En effet, la fonction la plus importante des duels est surtout celle de preuve de la valeur de Cyrus. Il est facile de négliger le fait que les trois duels du héros peuvent être traités comme ses trois épreuves, à travers lesquels le lecteur peut suivre l'évolution identitaire d'Artamène, un simple militaire, jusqu'au Cyrus, le maître de toute l'Asie.

Le grand nombre de personnages et le vaste réseau de relations permettent d'ailleurs d'obtenir un ensemble de données qui pourrait offrir des résultats intéressants s'ils étaient traités avec les méthodes des humanités numériques. Comme il existe déjà une version numérique du roman, elle pourrait être utilisée davantage. Par exemple, visualiser tous les liens entre les personnages contribuerait remarquablement à la compréhensibilité du roman, puisque sa lisibilité pose toujours des problèmes pour un lecteur de XXI^e siècle, malgré les résumés sur le site web. En outre, une analyse plus profonde à propos des relations entre ennemis, rivaux et amis serait également captivante, tout comme l'étude des mouvements entre ces groupes, car le chapitre dédié à ce sujet dans ce mémoire n'est en aucun cas exhaustif.

Comme nous nous sommes concentrés sur les duels dans *Artamène*, une étude similaire dans les autres romans de Scudéry contribuait à l'augmentation du corpus. Cela permettrait de voir, si le moyen de la romancière de décrire cette pratique a changé à travers le temps. De plus, une analyse comparative avec les scènes de duel dans les autres romans du XVII^e siècle peut donner des résultats intéressants, comme certains auteurs ont adopté une attitude assez satirique envers cette coutume, notamment Scarron. Nous pouvons ainsi y trouver plus de matériel pour étudier davantage aussi le duel comique qui n'est que légèrement présent dans *Artamène*. Bien qu'il existe des travaux qui comparent les romans de cette époque, peu d'entre eux mettent l'accent sur les duels.

Bibliographie

ARTAMENE.ORG = édition numérique du roman *Artamène ou le Grand Cyrus*. En ligne : <https://artamene.othone.org/index.php?partie=edition>. Consulté le 5 mars 2025.

BERBOUCHE, A. 2009. « Duel : la preuve et la réparation par les armes. Le droit et l'usage du combat singulier en France du VI^e au XIX^e siècle », in *Revue historique de droit français et étranger* [1922] 87(4), p. 571-597.

COULET, H. 1977. « Un siècle, un genre ? », in *Revue d'Histoire littéraire de la France* 77(3/4), p. 359-372.

COUSIN, V. 1858. *La société française au XVII^e siècle d'après « Le grand Cyrus » de Mlle de Scudéry*. t. I. Paris : Didier et Cie.

DEJEAN, J. 1989. « The Politics of Genre: Madeleine de Scudéry and the Rise of the French Novel », in *L'Esprit Créateur* 29(3), p. 43-51.

DEMEME-THEROUIN, A. 2016. « Les salons littéraires de l'Ancien Régime : Des espaces critiques atypiques », in *Postures*, Actes du colloque « Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire », 24. En ligne : <https://revuepostures.com/fr/articles/dememetherouin-24>. Consulté le 17 mars 2025.

DIPIERO, T. 2005. « Unreadable Novels: Toward a Theory of Seventeenth-Century Aristocratic Fiction ». in *NOVEL: A Forum on Fiction* 38(2/3), p. 129-146.

DUFOUR-MAITRE, M. 2022. « L'invention de la préciosité ». BnF Essentiels. En ligne : <http://essentiels.bnf.fr/fr/article/47904be5-24e3-4748-ae7f-f073fd4bc50c-invention-la-preciosite>. Consulté le 9 avril 2025.

DUMAS, A. 2013. *Les Trois Mousquetaires*. Paris : Pocket - educabooks.

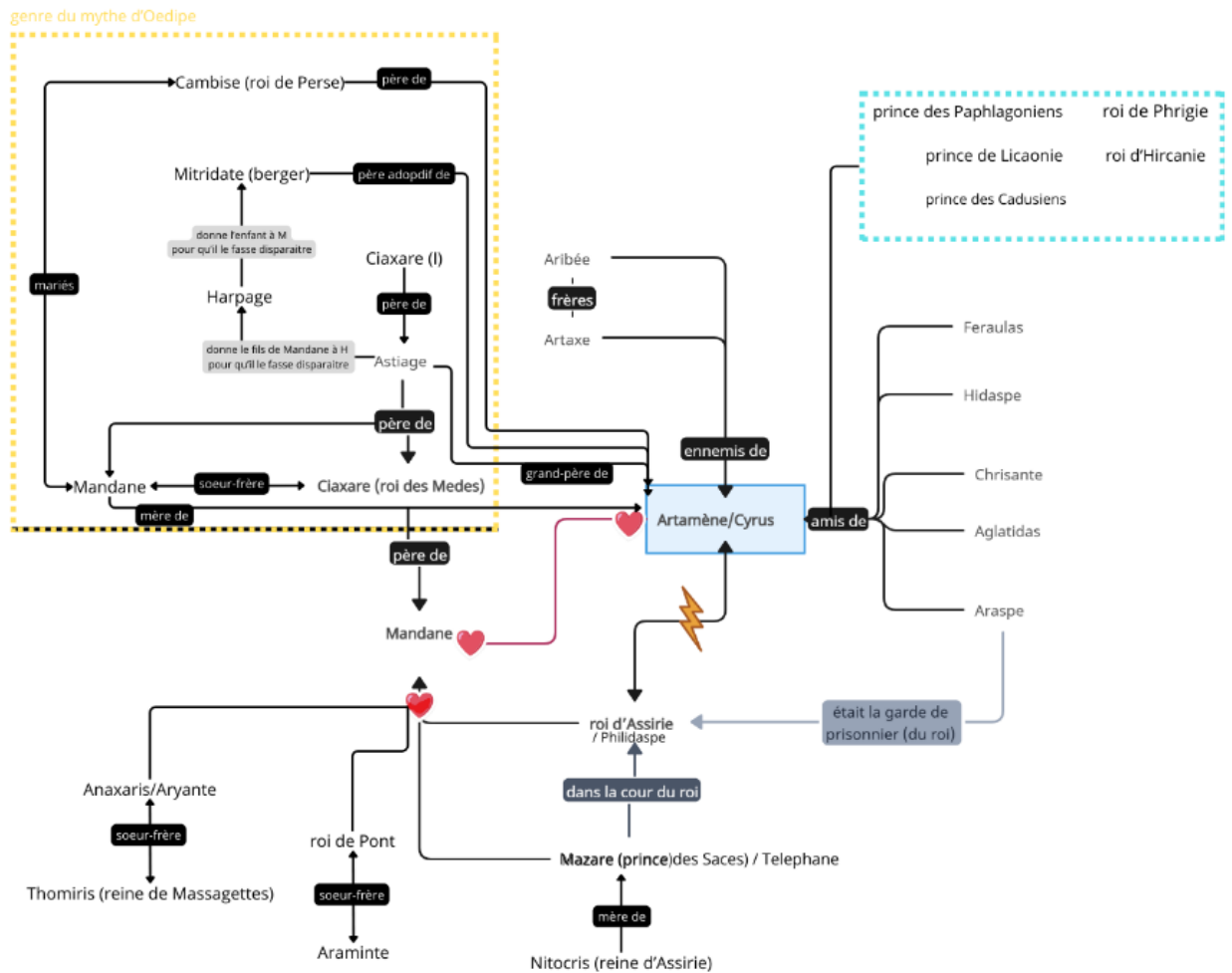
DUPLEIX, S. 1602. *Les Loix militaires touchant le duel, divisées en quatre livres*. Paris : Dominique Salis

FURETIERE, A. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. t. I. La Haye : Arnout et R. Leers

- GARDON-GOUJON, J. 2021. « La Question politique dans les romans du XVII^e siècle ». Sorbonne Université. DOI : tel-03850562
- GIRARD, R. 1972. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset.
- GREIMAS, A. J. 1966. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- LEIGH, J. 2015. *Touché: The Duel in Literature*. London : Harvard University Press.
- LETAINTURIER-FRADIN, G. 1904. *La Maupin, 1670-1707, sa vie, ses duels, ses aventures*. Paris : E. Flammarion.
- LETAINTURIER-FRADIN, G. 2016. *Le Duel à Travers Les âges : Histoire et législation - Duels Célèbres - Code du Duel*. [1892] Ligarán Éditions.
- SCUDÉRY, M. ; SCUDÉRY G. 1649-1653. *Artamène ou le Grand Cyrus*. 1654. Paris : Auguste Courbé.
- SOREL, C. 1628. *Le Berger extravagant*. Paris : Toussaint dy Bray.
- TADIE, A. 2016. « Comment Termine-t-on Les Querelles ? À Propos Du Duel », in *Revue de Synthèse* 137(3-4), p. 373-397. DOI : 10.1007/s11873-016-0307-5
- VIALA, A. 1992. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Minuit.

Annexe

La carte des relations entre les personnages principaux.



Resümee

Bakalaureusetöö „Duellide narratiivne funktsioon Madeleine ja Georges de Scudéry romaanis „Artamène või Kyros Suur““ uurib duellide kujutamist ja nende narratiivset rolli 17. sajandist pärinevas pikimas prantsuskeelses romaanis. Samuti antakse nimetatud teose najal ülevaade romaanižanri arengust vastaval ajastul ning sellest, kuidas erinevad 17. sajandi duellid ajaloolises ja kirjanduslikus plaanis romantismiperioodi omadest, kuna sageli meenub tänapäevasele lugejale eeskätt just 19. sajandi duellikombestik.

Ehkki 1649–1653 ilmunud romaan oli toonaste lugejate hulgas erakordselt populaarne, on teos tänapäeval suuresti unustuse hõlma vajunud. Selles mängivad oma rolli muutused, mille on aja jooksul läbi teinud nii romaanižanr kui lugejaskond. Kümneosaline „Artamène“ on ühtlasi võtmeromaan, mis tähendab, et enamiku teoses esinevate tegelaste prototüüpideks olid reaalselt eksisteerinud inimesed ehk Scudéry kaasaegsed.

Töö on jagatud kolmeks peatükiks, millest esimene annab aja- ja kultuuriloolise ülevaate romaani kui žanri arengust 17. sajandil. Samuti käsitletakse toonase ja tänapäevase lugejaskonna vahelisi erinevusi, tutvustades ühtlasi salongikultuuri, mis sajandi alguses õitsele puhkes. Kuna „Artamène“i ilmumine langes kokku Fronde'i sündmustega ning mitmed tegelased põhinevad selles olulist osa mänginud ajaloolistel isikutel, avatakse töös mõningal määral ka Fronde'i ajaloolist tausta, niivõrd kui see on oluline romaani mõistmiseks.

Teises osas juhitakse ajaloost ja kirjandusest pärinevate näidete abil tähelepanu duellikombestiku erinevustele 17. sajandil ning romantismiperioodil. Seejärel osutatakse töös kahevõitluse positsioonile sotsiopolitiilisel tasandil ning tuuakse näiteid meetoditest, millega duellide populaarsust vähendada on püütud. Viimaks käsitletakse mõningaid viise duellide liigitamiseks.

Kolmandas osas analüüsitakse „Artamène“is esinevaid duellistseene ning näidatakse, kuidas duellid narratiivse vahendina toimivad, kasutades Algirdas Julien Greimasi aktantmudelit ja René Girard'i mimeetilise vägivalla teooriat. Ühtlasi vaadeldakse,

mis vahe on mõistetel *vaenlane*, *rivaal* ja *sõber*. Lõpuks vaadeldakse ka olukordi, kus duell kas ei toimunudki, katkestati või oli tegu mõnel muul viisil erakordse juhtumiga.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Ave Albert,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „La fonction narrative des duels dans le roman *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine et Georges de Scudéry“ mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Ave Albert

20.05.2025