

# *L'ombre et l'éclat*

*Introduction à la lecture de La Princesse de Clèves*

T. Gheeraert – Essai inédit en vue de l'habilitation





Par un mouvement de balancier qui n'est pas sans exemple dans l'histoire littéraire, le goût du public, dans les années qui suivirent la vogue de *l'Astrée*, se lasse quelque peu du roman sentimental et revient vers des formes de narration où l'action tend à reprendre le pas sur l'analyse psychologique<sup>1</sup>. S'ouvre alors, dans les années 1640-1660, l'âge d'or du roman d'aventures : les ouvrages de Gomberville ou de La Calprenède, où les innombrables épisodes romanesques servent à mettre en relief les grands sentiments des héros, serviront de source lointaine à ces romans de cape et d'épée qui, sortis de la plume d'Alexandre Dumas, enthousiasment encore aujourd'hui les lecteurs.

## ***PROLOGUE***

### ***ROMAN DES AVENTURES, AVENTURES DU ROMAN :***

#### ***LA FICTION EN PROSE VERS LE MILIEU DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE***

Après le succès de *L'Astrée*, lassé des excès de sentimentalisme, le public veut désormais davantage d'actions et de rebondissements. On peut distinguer plusieurs variantes du roman d'aventures, selon que, pour en définir l'écriture, l'on met l'accent sur la « générosité » des protagonistes, sur le cadre historique ou pseudo-historique, ou encore sur l'influence de la préciosité. Mais dans tous les cas, c'est un certain esprit Louis XIII qui triomphe dans ces histoires. On voit s'imposer dans le roman une morale héroïque qui exacerbe principes et valeurs hérités du monde féodal : la générosité, la bravoure, le sens de l'honneur sont fortement valorisés, comme en témoigne au théâtre le retentissant succès du *Cid* (1637). Cette époque où de flamboyants aristocrates partent en campagne, se rebellent contre le roi, ou s'entre-tuent pour un point d'honneur, ne pouvait que favoriser l'éclosion du roman héroïque. Ces récits se caractérisent par l'abandon aux

---

<sup>1</sup> Sur le succès du roman pastoral au début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous nous permettons de renvoyer à notre *Saturne aux deux visages. Introduction à l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006. Cet ouvrage constituait la première partie d'un cours originellement conçu en 2002, et dont nous donnons ici le second moment.

ressources du romanesque, accumulant exploits guerriers, voyages aux quatre coins du monde, tempêtes et enlèvements, en un mot tous les ingrédients éprouvés capables de mettre en scène grandes actions et beaux sentiments<sup>2</sup>.

### **Un maître du « suspens » : Marin Le Roy, sieur de Gomberville**

Marin Le Roy, sieur de Gomberville, est né en 1600 et mort en 1674. Ami de Port-Royal, poète à ses heures, il est surtout connu comme romancier, auteur du *Polexandre*.

Ce roman fut publié plusieurs fois, dans des moutures différentes. Dans la première version, datée de 1619 et intitulée *L'Exil de Polexandre et d'Ériclée*, le héros éponyme n'est que le personnage d'une intrigue secondaire : amoureux d'une suivante de Charles IX, Ériclée, il tue en duel un rival, est condamné au bannissement, s'enfuit avec la jeune femme ; pris comme esclaves à Alger, le couple s'évade et se sauve en Sicile. Persuadé, à la suite de diverses péripéties, qu'Ériclée est morte, Polexandre se jette à la mer, mais est repêché par les Turcs ; délivré, puis blessé par des brigands, il se retrouve au château de Naples. Le roman est inachevé.

La première édition complète et définitive est celle de 1637. Le roman se passe sous le règne de Charles VIII, au temps des guerres d'Italie, et raconte l'histoire de Polexandre, devenu roi des Canaries, à la recherche d'Alcidiane, ex-Ériclée promue au rang de reine de l'Île inaccessible. L'exotisme des décors fera rêver tout le siècle en mettant en scène un autre monde possible, une autre société.

L'ouvrage se caractérise par sa grande profusion d'événements, d'enlèvements, d'histoires de pirates, de pérégrinations, d'intrigues et de rebondissements, qui se multiplient à l'infini, tout cela sur des milliers de pages. Maurice Lever voit dans cette histoire jamais rééditée le prototype du roman d'aventures moderne : les pirates, les galions, les marins aux relents d'alcool et de tabac préfigurent, explique-t-il, les livres de Jules Verne<sup>3</sup>.

Les personnages sont fortement typés. Polexandre est ainsi la figure même du héros romanesque : prince, chevalier errant, « secours

<sup>2</sup> Sur le roman baroque, voir en particulier Laurence Plazenet, *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 1997.

<sup>3</sup> Maurice Lever, *Le Roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1981.

et protecteur général de tous les affligés », amoureux transi et combattant courageux. Quant à Alcidiane, elle a ce qu'il faut de pudeur, de sévérité et de souci de sa réputation pour être un modèle accompli des vertus féminines les plus traditionnelles.

À l'âge de 45 ans, Gomberville se rapproche de Port-Royal, et cesse d'écrire des romans : les « Solitaires » qu'il fréquentait professaient leur hostilité à toute fiction, qu'elle soit romanesque ou théâtrale.

Le passage qui va suivre (livre II, chapitre V) se déroule au temps du roi Charles VIII (1470-1498). Le roi des Canaries, fait route vers l'Île inaccessible pour tenter de retrouver sa princesse, Aldiadane ; après avoir subi aventures et mésaventures aux Caraïbes et en Afrique, Polexandre, que les vents ont poussé vers le nord, heurte en pleine nuit, au large de Calais, une sorte de vaisseau fantôme. Au matin, il décide de partir à l'abordage du mystérieux navire.

Au point du jour, le vaisseau ennemi parut, et fut presque aussitôt joint. Notre héros se jeta le premier dedans. Mais il fut bien étonné de n'y découvrir qu'une horrible solitude. Jamais il ne s'est présenté sur la mer, quoiqu'elle soit le théâtre des prodiges et des nouveautés, rien de si étrange que le spectacle dont il fut frappé. Lorsqu'il se fut avancé jusqu'au principal mât, il vit une femme fort belle et fort bien vêtue qui était attachée à ce mât par les pieds et par les mains. Devant elle, il y avait quatre poteaux, sur lesquels étaient clouées quatre têtes d'hommes ; si entières qu'il était aisé à juger qu'il n'y avait pas longtemps qu'on les avait coupées. La malheureuse spectatrice de ces objets épouvantables tournait pitoyablement les yeux, tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre ; et bien que Polexandre se présentât devant elle, elle n'interrompit point son funeste exercice. Ce prince, remarquant son extrême beauté au travers de ses afflictions et de ses larmes, fut touché de la voir en un si triste état et lui dit qu'il venait offrir tout ce qu'il pouvait pour sa consolation ou pour sa vengeance. Cette misérable ne fit pas semblant de l'ouïr et ne détourna point les yeux de dessus les têtes coupées. Cette attention et cette fermeté redoublèrent l'étonnement de Polexandre. Il commanda à ses gens de descendre dans les chambres du vaisseau, et voir s'il n'y avait personne à qui il pût se faire entendre. Alcippe et Dicée furent partout, et n'y trouvant ni vivants ni morts, vinrent assurer le roi

leur maître qu'il n'apprendrait rien de cette aventure, s'il ne l'apprenait de la bouche de celle qui était liée. Il se rapprocha d'elle et, employant les plus belles paroles que son désir lui fournissait pour la faire parler, la conjura de prendre courage et de penser à se venger de la cruauté de ses ennemis, d'employer en cette vengeance le secours que le ciel lui avait envoyé et se promettre de son bras une partie de la satisfaction que le ressentiment de ses douleurs lui devait faire souhaiter [...]. L'arrivée d'un grand vaisseau lui déclara la guerre, mais il se repentit bientôt de sa témérité car notre héros lui ayant fait deux décharges de cent pièces de canon qu'il avait dans son navire, le réduisit à implorer sa miséricorde.

Dans la suite du texte, Polexandre, conduit par la « clémence » à « pardonner à tous » ses assaillants, découvre que sa prisonnière avait été injustement persécutée par sa marâtre ; il s'empresse de l'informer que cette dernière a été démasquée, mais au moment où « l'innocente persécutée » se trouve justifiée, elle meurt entre ses bras : « Cette dame leva les yeux au Ciel, pour ce qu'elle ne pouvait y lever les mains ; et les ayant tenu quelque temps ouverts, les ferma doucement et laissa tomber sa tête contre son sein ».

Cette page comporte tous les ingrédients du « roman d'évasion », c'est-à-dire d'une littérature qui vise d'abord à donner à son lecteur des gratifications symboliques imaginaires.

*Polexandre* est, tout d'abord, un roman d'aventures à grand spectacle. La mer sert de cadre à des aventures grandioses : combats navals, vaisseaux abandonnés et princesses captives constituent des ressources habituelles du roman d'évasion. La convention des situations satisfait ainsi l'attente du lecteur qui souhaite l'enchaînement d'événements de ce genre. Le texte est conçu pour provoquer des émotions fortes chez le lecteur : les têtes coupées suscitent l'horreur, la générosité de Polexandre provoque l'admiration, et la mort pathétique de la princesse innocente soulève l'indignation.

Le héros qui vole au secours de la belle naufragée est sans doute un personnage fort conventionnel, mais il représente surtout un idéal humain caractéristique de l'âge Louis XIII, celui du *héros*, du *généreux*, forme radicalisée de l'idéal chevaleresque dont on connaît l'importance, par exemple, dans le théâtre de Corneille. Polexandre est un « généreux » parce qu'il met sa bravoure au service des démunis

qu'il croise, sans se soucier de son propre intérêt : il secourt l'innocence persécutée, il est facilement victorieux dans les combats, il est magnanime et pardonne ; c'est un héros accompli, reconnu comme tel par le narrateur qui, en l'appelant « notre héros », crée une complicité avec le lecteur et favorise ainsi l'identification avec le protagoniste éponyme : nous sommes censés le voir avec les yeux de la belle naufragée, dans toute sa gloire. Idéalisé, figé, sommairement caractérisé, Poléandre se contente de professer l'idéologie des grands Frondeurs, fondée sur la morale aristocratique de l'honneur et de la vengeance, celle-ci pouvant constituer, à ses yeux, une raison suffisante de continuer à vivre. La psychologie du personnage féminin n'est guère plus aboutie : elle cristallise sur elle tous les lieux communs habituels dont est revêtue généralement la captive : prisonnière, persécutée injustement, victime d'horribles machinations, et bien entendu parfaitement belle, ce qui suffirait à garantir son innocence, la naufragée est réduite à attendre passivement la suite des événements – sa libération ou sa mort.

Un tel type de roman ne se contente de personnages stéréotypés que pour mieux mettre l'action au cœur du récit : multipliant à plaisir les péripéties et les rebondissements, le romancier mise exclusivement sur une narration rapide, haletante même, et redoute tout ce qui pourrait en ralentir le cours. La narration est à peine construite, comme le montre la désinvolture dans l'enchaînement des actions, ainsi la survenue du bateau de secours. La bataille est expédiée en trois lignes (l. 42-45) à la faveur d'une narration elliptique. L'action, au rythme échevelé, tient davantage de la trame d'un scénario que d'un récit soigneusement construit : les événements sont entassés et emboîtés les uns dans les autres, comme le montre par exemple le passage sur le combat naval<sup>4</sup>. Le récit ne prend pas le temps de décrire, de mettre en place un décor digne de ce nom, qui donnerait une touche de couleur locale : c'est que, sur ce point encore, l'action prévaut sur toute autre considération. Cette négligence confine à l'invraisemblance, et, en fait, finit par gêner le récit : nous avons ainsi du mal à nous représenter, par exemple, la situation spatiale des différents navires et la circulation des personnages entre les embarcations.

Cet extrait suffit à percevoir combien le roman d'aventures diffère aussi bien d'un roman psychologique comme l'*Astrée* que de

---

<sup>4</sup> M. Lever parle à ce propos de « l'incroyable prolifération d'épisodes s'imbriquant les uns dans les autres » (*op. cit.*).



*La Princesse de Clèves* : en soumettant à la vivacité du récit tout le dispositif romanesque, le romancier est conduit à multiplier les rebondissements au point que l'on n'a plus même le temps de reprendre son souffle. Gomberville a dû aussi, à des fins d'efficacité narrative, sacrifier la délicate peinture des sentiments qui caractérisait l'*Astrée*, pour lui substituer une psychologie sommaire élaborée à partir des rêves héroïques qui étaient ceux de l'aristocratie à l'époque de Louis XIII<sup>5</sup>.

### **Histoire et mondanité : l'œuvre de Madeleine de Scudéry**

Dans ce court passage en revue des formes romanesques qui précéderent *La Princesse de Clèves*, il faut accorder une place particulière à Madeleine de Scudéry (1607-1701). « L'illustre Sapho », comme on l'appelait, tenait salon le samedi dans sa « ruelle », où elle recevait ses amis écrivains : Godeau, Conrart, M<sup>lle</sup> Paulet et Montausier, mais aussi M<sup>me</sup> de Lafayette, étaient parmi ses fidèles.

#### *Galanterie et préciosité*

Les contemporains masculins de Madeleine de Scudéry, parfois misogynes, souvent hostiles à une Préciosité qui était avant tout un mouvement féministe, se montrèrent sévères à l'égard de la romancière. Furetière, pour stigmatiser sa répugnance à l'égard de la sexualité, l'appelait ainsi « la Pucelle du Marais ». Ce n'est que depuis peu que l'on s'est avisé de prendre au sérieux les productions littéraires des « Précieuses ». Parmi les ouvrages pionniers concourant à cette réhabilitation, on peut retenir les travaux de Delphine Denis<sup>6</sup> et de Myriam Maître<sup>7</sup>. Nous aurons l'occasion de reparler de « préciosité » à propos de M<sup>me</sup> de Lafayette, qui évolue également dans cette « nébuleuse précieuse »<sup>8</sup>. Parmi les œuvres composées par M<sup>lle</sup> de Scudéry, ce seront ses deux longs romans qui retiendront ici

<sup>5</sup> Sur ces questions, voir par exemple *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Actes de colloque, éd. Noëmi Hepp et Georges Livet, Paris, Klincksieck, 1974.

<sup>6</sup> Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2000.

<sup>7</sup> Myriam Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 1999.

<sup>8</sup> *Ibid.*, chap. 3.

notre attention : *Artamène ou le Grand Cyrus* et *La Clélie, histoire romaine*.

*Artamène ou le Grand Cyrus* parut chez Augustin Courbé de 1649 à 1653, en dix volumes.<sup>9</sup> Le roman se passe en Perse, au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'action débute avec la tentative d'Artamène pour s'emparer de Sinope, en proie à un incendie, pour délivrer Mandane, qu'il aime et que le roi d'Assyrie garde prisonnière. Après un combat victorieux saisi dans un effet de clair-obscur, à la lueur de l'incendie, Artamène découvre que sa princesse a été kidnappée par le prince Mazare, « le plus infidèle de tous les hommes », et, comble de malchance, le roi d'Assyrie s'enfuit sur ces entrefaites. C'est alors qu'une fausse nouvelle, celle du naufrage de Mazare qui aurait entraîné la mort de Mandane, plonge Artamène dans le désespoir. Survient alors Ciaxare, commanditaire d'Artamène : il accuse son officier d'avoir volontairement laissé fuir le roi d'Assyrie, et le fait emprisonner. C'est alors que, coup de théâtre, les soldats découvrent que cet Artamène n'est autre que le grand Cyrus lui-même, roi des Perses. Le lecteur comprend alors que le grand roi s'est travesti et enrôlé sous la bannière de Ciaxare pour tenter de conquérir Mandane. Par la suite, Cyrus devra sillonner la Méditerranée dans le but d'arracher sa belle maîtresse des mains de divers rivaux. Le roman se termine par leurs retrouvailles et leur mariage.

*Clélie, histoire romaine* (1607-1701), fut publié à Paris chez Augustin Courbé, entre 1654 et 1660, et signé, pour les premiers livres, de Georges de Scudéry, frère de la romancière. Tite-Live, source « historique » de l'anecdote qui sert de point de départ au roman, ne nous dit que fort peu de chose de Clélie : elle aurait vécu en 509 avant Jésus-Christ, à l'époque des troubles qui, à Rome, ont abouti au renversement de la monarchie étrusque et à l'établissement de la République. L'historien latin raconte que cette héroïne a échappé aux Étrusques en traversant le Tibre à la nage. Mais le personnage de M<sup>lle</sup> de Scudéry n'a plus beaucoup à voir avec son modèle : la romancière prête à Clélie toutes sortes d'aventures imaginaires. Fille de Clélius, la jeune femme est ici amoureuse d'Aronce, lui-même fils du roi des Étrusques Porsenna. Mais Tarquin fait enlever Clélie, qu'Aronce finira par retrouver et épouser. Comme dans bien des romans de l'époque, nombreuses sont les intrigues secondaires qui viennent couper le fil de l'histoire principale.

---

<sup>9</sup> Ce roman a fait l'objet d'une édition en ligne, sous la direction de Delphine Denis : <http://www.artamene.org/>

Du point de vue générique, ces romans relèvent de l'épopée en prose et se caractérisent par un début *in medias res*, de nombreuses intrigues secondaires imbriquées, et un décor historique grandiose qui sert d'arrière-plan à de hauts faits militaires. Conformément au manichéisme des valeurs que suppose toute épopée, les héros y sont invariablement dotés de toutes les perfections physiques et morales. Mais ce n'est pas cette tonalité épique qui explique le succès de ces romans : leur véritable intérêt est ailleurs, dans la mise en scène de la culture mondaine et galante qui se développait alors au sein des salons précieux.

Car ces romans, sous couvert d'évoquer l'Antiquité, parlent en fait des contemporains de Madeleine de Scudéry, en particulier des artistes et des écrivains qui fréquentaient sa maison du Marais : *Le Grand Cyrus* comme la *Clélie* sont en effet des « romans à clef » ; nous pouvons identifier les protagonistes du premier de ces ouvrages, et nous découvrons alors que les Persans de M<sup>lle</sup> de Scudéry habitent, le plus souvent, dans les quartiers chics de Paris au grand siècle : Cyrus, c'est le grand Condé ; Mandane, la Duchesse de Longueville ; Timante, c'est Arnauld d'Andilly, solitaire de Port-Royal. C'était en fait toute la société mondaine de son temps que dépeignait l'auteur, avec ses promenades, ses bals, ses chasses et ses courses, ses danses et ses concerts. Boileau critiqua féroceement cette œuvre, reprochant avec perfidie à Madeleine de Scudéry d'avoir « mis en scène les bourgeois de son quartier ».

Aussi n'est-il pas surprenant que ces romans se fassent l'écho des jeux d'esprit qui occupaient les participants aux « samedis » de « l'illustre Sapho » : les portraits littéraires, par exemple, viennent interrompre le cours de la narration et fournir des descriptions où le réalisme psychologique compte davantage que l'action elle-même. Les deux ouvrages incorporent aussi des conversations que la romancière menait avec un tel brio qu'elles devenaient chez elle, véritablement, un *art*, avec ses règles et ses lois, et une visée proprement esthétique : comme ses invités hebdomadaires, les personnages du roman y débattent à l'infini de psychologie amoureuse et de « questions galantes » : peut-on aimer sans tendresse ? Peut-on parfaitement aimer sans être payé de retour ? Qui, du prisonnier de guerre ou du prisonnier d'amour, est le plus heureux ? Comment distinguer un infidèle d'un inconstant ? « Faut-il plus de constance à supporter une longue vieillesse qu'une longue absence ? » Telles sont quelques-unes des questions qui agitaient ces casuistes de l'amour ;

nous retrouverons dans la *Princesse de Clèves* le souvenir de ces « questions d'amour ». Cette attention à la psychologie amoureuse, qui possédait tant d'importance lors des célèbres « samedis », n'occupe pas une place moins grande dans les romans, où M<sup>lle</sup> de Scudéry se propose de « faire l'anatomie d'un cœur amoureux »<sup>10</sup>. Cyrus et ses héros respectent fort scrupuleusement le code d'amour précieux, sorte de morale courtoise hyperbolique qui prévoit la soumission parfaite de l'amant, la vertu ombrageuse de la maîtresse, la patience infinie du soupirant...

De même, le luxe du décor et des objets renvoie davantage au raffinement de la France des années 1650 qu'aux mœurs frustes des Perses anciens : les palais, les œuvres d'art, les galeries aux somptueux miroirs, les bijoux, les armes qui brillent d'un éclat sans pareil, tout y évoque le royaume de France au temps de la jeunesse de Louis le Grand. Nous surprenons les « honnêtes gens » dans leurs occupations quotidiennes.

Le roman fonctionne également comme un traité théorique, enseignant à la fois l'art d'aimer et l'art de la civilité. Des passages spéculatifs et didactiques viennent ainsi interrompre le récit et expliquer par exemple

que la nature mette [...] dans l'esprit et dans la personne de ceux qui doivent avoir l'air galant une certaine disposition à le recevoir [...] ; que le grand commerce du monde, et du monde de la cour, aide à le donner. [...] L'air galant ne consiste pas à avoir beaucoup d'esprit, [...] beaucoup de savoir [...]. Il faut que la conversation des femmes le donne aux hommes [...]. Il n'y a point d'agrément plus grand dans l'esprit que ce tour galant et naturel qui mêle le je-ne-sais-quoi qui plaît aux choses les moins capables de plaire, et qui mêle dans les entretiens les plus communs un charme secret qui satisfait et divertit.<sup>11</sup>

Les romans de M<sup>lle</sup> de Scudéry travaillent ainsi à promouvoir une nouvelle éthique, qu'on peut qualifier de galante et précieuse, destinée à une élite sociale, riche et cultivée, seule capable d'accéder à un mode de vie aussi raffiné.

<sup>10</sup> *Artamène ou Le Grand Cyrus*, X, 2, 1656, *op. cit.*, p. 334 ; réédition en ligne, url citée, p. 6906.

<sup>11</sup> *Grand Cyrus*, X, 2, *ibid.* Conversation également reproduite dans *Conversations nouvelles sur divers sujets*, 1684, I, p. 366 sqq.

### *Cartographie de l'amour tendre*

On s'est beaucoup gaussé de la *Carte de Tendre*, insérée et commentée dans le premier livre de la première partie de *La Clélie* ; la carte imaginée par M<sup>lle</sup> de Scudéry, amie proche de l'auteur de *La Princesse*, fournit pourtant une clef de lecture possible pour comprendre la place de la passion dans notre roman. L'illustration, restée célèbre, est accompagnée d'un commentaire inséré dans le texte<sup>12</sup>.



La carte se propose de mettre en scène la naissance de l'amour et les différentes formes que peut prendre la « tendresse » : « vous verrez qu'elle [Clélie] a imaginé qu'on peut avoir de la tendresse par trois causes différentes : ou par une grande estime, ou par reconnaissance, ou par inclination », écrit la romancière. Chacune de ces formes de l'amour est figurée par une ville : Tendre-sur-Estime, Tendre-sur-Reconnaissance et Tendre-sur-Inclination.

L'amour est un pays que l'on contemple d'abord d'en haut, sereinement, comme le montrent les personnages dans le coin en bas à

<sup>12</sup> *La Clélie. Histoire romaine*, texte établi par George Saintsbury, Clarendon Press, 1883, p. 191-194 ; le passage est aussi reproduit dans Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006, p. 92-98).

droite. La naissance du sentiment amoureux prendra ensuite la forme d'un parcours : on ne s'engage dans ce pays qu'en passant par la ville de départ Nouvelle Amitié, d'où l'on parvient à l'une des trois villes de destination – à moins que l'on ne s'égare. Les trois cités sont de plus traversées par des fleuves qui mènent à une « mer dangereuse », non autrement définie, et qui sépare le pays de Tendre de « terres inconnues » plus mystérieuses encore.

Pour accomplir ce trajet, plusieurs chemins s'offrent au voyageur : deux voies terrestres et une fluviale. Mais « comme il n'y a point de chemin où l'on ne se puisse égarer », le pèlerin imprudent risque d'emprunter des fausses pistes qui le mèneront dans la mer d'inimitié, « où tous les vaisseaux font naufrage », ou dans les « eaux tranquilles », trop tranquilles en fait, du lac d'indifférence.

Les routes qui mènent aux différentes villes ne sont pas équivalentes. Les deux cités où l'on parvient par voie de terre illustrent une conception de l'amour héritée de la courtoisie, et que la Préciosité a intégrée à sa vision du monde galante et mondaine : le sentiment amoureux y est fondé sur le respect de la femme, la fidélité, la spiritualisation du désir et la rigueur morale. Chacune des deux voies terrestres peut être conçue comme un chemin initiatique, conformément à l'ancien code chevaleresque. Comme dans les romans de chevalerie, la Dame est une ville à prendre ; elle se conquiert par un service d'amour ; la différence est que, dans le contexte de la civilité galante qui caractérise l'univers de M<sup>lle</sup> de Scudéry, les exploits militaires sont remplacés par des hauts faits mondains et littéraires – les « jolis vers » à écrire remplacent les dragons à combattre : le contexte est plus pacifique, voire pacifiste ; la ville où il faut parvenir n'a rien d'une place forte dont il faudrait s'emparer de haute lutte. C'est que les épreuves précieuses ne visent plus à faire de l'amant un soldat courtois, mais un être civilisé et poli par l'amour, propre à la vie de haute culture et de raffinement que cherchaient à promouvoir, au Grand Siècle, les cercles précieux.

Les chemins de traverse figurent les châtiments encourus par l'imprudent qui ne maîtrise pas les codes de l'honnêteté et du savoir-vivre dans la société mondaine, et qui, par là, ne répond pas aux exigences de sa maîtresse et se voit exclu de ce monde aux lois très strictes : si, sur la voie de l'estime, il prend la mauvaise route, il se perd alors dans l'indifférence, avec tous les risques de l'ennui que comporte une vie sans passion ; s'il ne parvient pas à s'acquérir la reconnaissance de sa nouvelle amie, il s'abîmera dans la périlleuse Mer d'Inimitié.

Cette vision paisible de l'amour est corroborée par la rigueur toute classique de la figuration cartographique, organisée selon le principe d'une symétrie axiale bien lisible : chaque élément de la partie ouest trouve sa contrepartie dans la partie est. L'axe de symétrie fait apparaître la proximité qui existe entre Reconnaissance et Estime, entre les chemins qui y conduisent, et jusqu'aux obstacles et fausses routes qui menacent le voyageur au cours de son itinéraire. La géométrie permet ainsi de saisir les affinités entre les deux voies terrestres et les écueils qui guettent ceux qui cherchaient respectivement Tendre sur Reconnaissance et Tendre sur Estime. L'inimitié apparaît comme le contraire de la reconnaissance : on aime qui rend service, on déteste qui dessert, il y a là une conception rationnelle ou du moins raisonnable de l'amour ; la proximité de « tendresse » et « d'inimitié », à l'ouest, suggère aussi qu'amour et haine ne sont pas si éloignés l'un de l'autre, mais qu'ils sont plutôt les deux faces d'un même sentiment. À l'est, l'écueil qui guette les quêteurs d'estime, c'est l'indifférence : ceux qui ne brillent pas par leurs vertus ne méritent pas même un regard.

En dépit des points communs entre Tendre-sur-Reconnaissance et Tendre-sur-Estime, et de l'effet de symétrie qui les unit en disposant chacune des cités de part et d'autre du fleuve Inclination, les deux villes ne sont pas exactement équivalentes ; l'axe nord-sud permet aussi de saisir les différences entre ces deux formes de tendresse : *Tendre-sur-Reconnaissance* représente un amour fondé essentiellement sur des qualités extérieures : « Petits soins, empressement, grands services » ; *Tendre-sur-Estime* récompense plutôt des qualités de cœur et des vertus morales : « probité, générosité, respect, bonté ».

Les deux chemins terrestres proposent, en tout cas, une conception de l'amour rassurante et tranquille : l'amoureux, de village en village, suit un trajet balisé, sans se voir opposer d'obstacle. La femme se conquiert par des moyens raisonnables, voire rationnels, puisque les grands services et l'assiduité apparaissent comme des qualités entraînant quasi automatiquement la récompense d'une Dame satisfaite de se voir ainsi adorée : l'amour a ses raisons et la raison les connaît, au point qu'il est possible d'en dresser une carte et de proposer des itinéraires.

Tendre-sur-Estime et Tendre-sur-Reconnaissance sont ainsi deux cités paisibles qui se reflètent en miroir à l'est et à l'ouest du fleuve de Tendre ; ils dessinent des amours qui s'expliquent et se méritent pour des raisons objectives, dans lesquels on peut se reposer (la route

s'arrête), et auxquels on parvient en cheminant le long des sentiers battus de la relation amoureuse.

Il n'en va pas de même pour la troisième ville : *Tendre-sur-Inclination* métaphorise la passion dans ce qu'elle a de plus mystérieux et de plus inexplicable. Située sur le fleuve qui sert d'axe de symétrie, la cité échappe ainsi à la construction binaire du plan et n'est donc pas pourvue de double ni de contrepartie. Le fleuve, la ligne selon laquelle se partage la carte, est ainsi par là même à la fois ce qui permet de penser la structure de l'amour précieux, et ce qui échappe à sa formalisation : la rivière Inclination fonctionne comme un reste que l'opposition symétrique ne parvient pas à penser, et qui n'est pas maîtrisable par la raison. La marge, la périphérie, l'élément irrécupérable par la composition rationnelle, s'installent comme un défi au centre même de la représentation, et viennent mettre en péril la belle ordonnance psychologiquement raisonnable et géométriquement rationnelle de la composition. Ce qui se trouve ainsi inscrit au centre de la carte, c'est l'amour non-mathématisable, non pensable peut-être, non réductible aux lois de la géométrie comme à celles de la préciosité, c'est le mystère d'une passion injustifiée, incapable de rendre raison(s) d'elle-même. Au centre de la représentation surgit l'irreprésentable de la folie amoureuse.

Le fleuve, où l'on est emporté d'une traite, sans possibilité de retour en arrière, sans étapes intermédiaires, figure la rapidité foudroyante de l'amour au premier regard. Ici, nulle épreuve initiatique, nul relais de poste, nulle pause dans le progrès de cette passion qui entraîne d'un coup sa victime. Tout le dispositif précieux et, si l'on veut, un peu mièvre, qui assurait, sans solution de continuité, l'heureuse transition vers Reconnaissance et Estime, se trouve balayé et renvoyé à la vanité dérisoire d'un jeu de salon. La présence du fleuve Inclination vient, paradoxalement, miner toute possibilité d'une cartographie de l'amour puisque, dans sa forme la plus pure, celle du *coup de foudre*, il ne connaît ni justifications ni causes : *Tendre sur Inclination*, c'est la véhémence du cœur qu'un courant impétueux (le fleuve est incontrôlable) mène directement à destination, sans moyen de reculer : comment naviguer à contre-courant ?

De plus, alors que la route s'arrêtait dans les deux autres villes, le fleuve qui conduit de Nouvelle Amitié à Tendre sur Inclination poursuit son cours inexorable : bien ironique apparaît alors cette « tendresse » qui conduit les imprudents vers les eaux d'une mer aussi dangereuse qu'inquiétante, dans les profondeurs d'une passion



inconnue propre à ravager le cœur en balayant tout sur son passage. Au près de la fulgurance de l'Inclination, le mérite et l'estime font piètre figure, avec leurs villages médiocres et leur allégorisme de pacotille qui peut d'autant plus légitimement prêter à sourire qu'il n'a peut-être été conçu que pour donner du relief à cette autre forme d'amour, la passion irrésistible.

La critique s'est abondamment moquée des minuties mièvres et des spéculations sentimentales de la Carte de Tendre. Henri Coulet y voit un « exemple fameux de cet art de couper les sentiments en quatre. On peut sourire de cette géographie du cœur et n'y voir que l'ergoterie précieuse poussée à la caricature<sup>13</sup> ». Certes, le succès de cette carte a dû paraître inattendu même à ceux qui l'ont conçue : écrite « en une demi-heure<sup>14</sup> », ni M<sup>lle</sup> de Scudéry ni ses amis ne devaient certainement imaginer quelle fortune devait connaître cette géographie amoureuse.

### De la gloire au déclin

Le roman d'histoire (fût-elle approximative) et d'aventures connu au milieu du siècle un vif succès. M<sup>me</sup> de Sévigné décrit ainsi le plaisir qu'elle prend aux romans de La Calprenède :

Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits ; de grandes périodes de roman, de méchants mots, je sens tout cela... et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu ; la beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements et le succès considérable de leurs redoutables épées : tout cela m'entraîne comme une petite fille.<sup>15</sup>

Mais ces romans, que les théoriciens et les moralistes s'obstinaient à considérer comme un divertissement pernicieux indignes des belles-lettres, trouvaient aussi un public parmi les écrivains et les érudits, ainsi La Fontaine ; non content de goûter l'*Astrée*, il avouait son penchant coupable pour la littérature d'évasion : « Le roman d'*Ariane* est très bien inventé / J'ai lu vingt et vingt fois celui de *Polexandre*<sup>16</sup> ».

<sup>13</sup> Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2 volumes, 1967 et 1968 ; neuvième édition revue en 2000, p. 176.

<sup>14</sup> Maurice Lever, *Le Roman en français au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> M<sup>me</sup> de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, lettre du 12 juillet 1671.

<sup>16</sup> *Ballades*, 1669. *Ariane* est un roman de Desmarets de Saint-Sorlin.

Le roman héroïque de 1650 est d'une certaine façon le précurseur d'une forme de roman populaire qui triomphera deux siècles plus tard. Bien des traits le rattacheraient à ce genre à succès, comme l'abandon aux ressources du romanesque et la recherche systématique des émotions fortes ; la volonté de favoriser l'évasion du public ; l'art du suspense ; la psychologie sommaire (M<sup>lle</sup> de Scudéry exceptée), qui tend à présenter des héros positifs idéalisés, et des « méchants » perfides et caricaturaux ; le souci de flatter le principe de plaisir plutôt que de donner à réfléchir ou de montrer la complexité et la richesse de la vie ; enfin la soumission au « politiquement correct » de l'époque : les romans de Gomberville sont teintés d'anti-hispanisme à l'époque où la France était en guerre avec l'Espagne.

Comme le roman sentimental, le roman d'aventures, avec ses conventions et ses stéréotypes, mais aussi et surtout en raison de son succès, était une cible de choix pour les amateurs de parodie comme Sorel (*Nouvelle histoire de Francion*), ou, dans une certaine mesure, pour un « réaliste » comme Scarron, qui construit ainsi son *Roman comique* (l'histoire d'une troupe de comédiens en tournée au Mans) en prenant le contre-pied systématique des principes sur lesquels s'étaient fondés les romans d'aventures : au lieu de héros au rang élevé, il met en scène des acteurs, considérés, à l'époque, comme la lie de la société ; la multiplicité des aventures et des voyages grandioses se voit remplacée par quelques péripéties bourgeoises et comiques au Mans ; de même, les anachronismes systématiques d'un La Calprenède et les erreurs portant sur la géographie, les mœurs et les coutumes sont remplacées par le réalisme précis et souvent sordide de notations saisies dans la vie courante contemporaine ; enfin, l'invraisemblance des intrigues et la monotonie des situations cèdent la place à de perpétuelles surprises.

Le déclin du roman d'aventures provient sans doute moins des impertinences des réalistes que de l'évolution rapide d'un lectorat dérouté par les événements politiques récents : l'échec de la Fronde et l'ascension de la bourgeoisie ont emporté les mirages d'héroïsme auxquels aspirait l'aristocratie ; les rêves d'honneur et de gloire ont sombré avec les dernières illusions féodales ; l'amertume et la désillusion d'une noblesse dépouillée de tout rôle politique ne parviennent plus guère à nourrir un imaginaire romanesque conçu comme le miroir de ces aspirations.



## **« RIEN DE ROMANESQUE » ? LA PRINCESSE DE CLÈVES**

### **L'ÉCLOSION DE LA NOUVELLE**

Après un déclin pendant la Fronde, la production romanesque reprend ses droits après 1660 : malgré le mépris persistant des doctes, elle dépasse désormais celle des pièces de théâtre, alors que la poésie s'effondre. Son public est de plus en plus féminin, comme l'attestent les nouvelles publiées régulièrement dans *Le Mercure galant*, mensuel d'actualité littéraire lu surtout par les femmes et les mondains. Mais la fiction renaît profondément transformée. Sur les ruines du roman croît le genre de la nouvelle, « historique », ou « galante », volontiers ancrée dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle ; les récits sont le plus souvent linéaires et à fin malheureuse, tandis que les protagonistes sont peu nombreux et souvent empruntés à l'Histoire. C'en est fini des héros vaillants et valeureux, triomphant des obstacles pour conquérir leur dame : l'analyse psychologique, marquée par l'influence augustinienne, participe d'une démolition du héros dont on sait qu'elle est caractéristique de l'époque<sup>17</sup>. C'est dans ce nouveau contexte désenchanté, et alors que le goût est en pleine évolution, que fut publié le chef-d'œuvre de la fiction classique que fut *La Princesse de Clèves*.

### **ÉNIGME ET « BROUILLARD » : LA QUESTION DE L'AUTEUR**

M<sup>me</sup> de Lafayette est un personnage mystérieux ; non tant parce qu'on ne disposerait pas de renseignements sur sa vie<sup>18</sup>, mais parce

---

<sup>17</sup> Sur cette notion, voir le chapitre correspondant que lui consacre Paul Bénichou dans son ouvrage désormais classique, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948. Sur la nouvelle galante, voir Saint-Réal, *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, édition présentée, établie et annotée par Roger Guichemerre, Paris, Gallimard, Folio-classique, 1995. Sur l'éclosion de la nouvelle à partir des années 1660, voir *ibid.*, « Préface », p. 16-18.

<sup>18</sup> Voir par exemple Roger Duchêne, *Madame de La Fayette*, Paris, Fayard, 1988, réédité en 2000.

que le peu que l'on sait d'elle ne nous permet que fort médiocrement de saisir quelle fut sa personnalité. Les spécialistes de ce personnage opaque s'interrogent sur le corpus exact qu'il convient de lui attribuer.

### **Deux ou trois choses que l'on sait d'elle**

Marie-Madeleine Pioche de la Vergne naquit à Paris en 1634, dans un milieu relativement modeste : son père était « écuyer » et appartenait à la petite noblesse. C'est en fait sa mère, Isabelle Pena, qui la poussa dans le monde ; elle fréquenta ainsi le salon de l'hôtel de Rambouillet, et devint l'amie de M<sup>me</sup> de Sévigné. En 1651, Marie-Madeleine devient demoiselle d'honneur de la reine, et se lie en 1654 avec Henriette d'Angleterre, fille de la reine d'Angleterre Henriette-Marie, alors en exil en France. En 1655, Marie-Madeleine épouse le frère de la Supérieure du couvent de Chaillot où résidait son amie Henriette. Son mari, François de Lafayette, est âgé de dix-huit ans de plus qu'elle, mais il est riche et de grande noblesse ; elle le suit dans ses terres d'Auvergne et aura de lui deux enfants. Six ans plus tard, sans rompre formellement avec son mari, elle s'en sépare et se réinstalle à Paris, dans son hôtel de la rue Férou, construit du temps de son père. Le mariage d'Henriette avec Philippe d'Orléans, frère du roi (« Monsieur »), ouvre à Marie-Madeleine les portes de la cour : elle saura mener une brillante carrière mondaine. Dès 1657, elle rencontre M<sup>me</sup> Du Plessis-Guénégaud et devient familière de l'hôtel de Nevers (haut-lieu janséniste, où furent lues les *Provinciales*) ; bientôt, elle tient elle-même un salon où elle reçoit tout ce que Paris compte de beaux esprits, en particulier ses amis Gilles Ménage et le duc de La Rochefoucauld. L'année 1659 peut être considérée comme le début de sa grande carrière mondaine.

Il peut paraître surprenant que la grande analyste de la passion amoureuse affectait de mépriser ce sentiment. L'amour lui paraît une « chose incommode », et celui de son mari ne l'embarrasse guère. Comme les autres Précieuses, M<sup>me</sup> de Lafayette entretient un rapport complexe à l'amour ; elle écrit à Ménage :

Je suis ravie que vous n'ayez point de caprice. Je suis si persuadée que l'amour est une chose incommode que j'ai de la joie que mes amis et moi en soyons exempts.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Lettre du 18 septembre 1653, reproduite dans Madame de Lafayette, *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014, p. 843.

Elle entretint néanmoins des relations, de nature imprécise, avec Gilles Ménage, puis, surtout, avec le duc de La Rochefoucauld ; elle renoua avec Ménage à la fin de sa vie. On ne peut tracer un portrait, même sommaire, de M<sup>me</sup> de Lafayette, sans rappeler qu'elle fait partie, avec Pascal ou Proust, de nos grands écrivains malades : enfermée dans une chambre, fuyant la lumière, accablée de migraines et recevant sur son lit, elle ne se rendit qu'une fois à Versailles. De quel mal souffrait-elle ? Philippe Sellier parle de « névrose précieuse » pour désigner les affections curieuses qui frappaient plusieurs des grandes dames intellectuelles de l'époque<sup>20</sup>. Très émotive, prompte à pleurer ou à s'émouvoir face à la musique, elle est une femme mystérieuse, à la fois sensible et prude, dévote et intrigante, dédaignant l'amour et écrivant sur ce sentiment les pages les plus profondes, mariée et s'affichant avec La Rochefoucauld, malade et hyperactive, c'est la femme des paradoxes – on la surnommait « le brouillard ».

Avec le temps et les années, M<sup>me</sup> de Lafayette se déprit peu à peu du monde. La mort de La Rochefoucauld (1680), puis celle de son mari en 1683, la conduisirent à la « conversion » au sens que l'on donnait à ce mot au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire le passage d'une foi tiède à un rapport à Dieu plus fervent. Elle correspond alors avec des proches de Port-Royal et avec l'abbé de Rancé. Elle décède en mai 1693 « avec », d'après Racine, « une piété admirable ».

### Un écrivain sans signature

Si la vie de notre auteur e est en partie méconnue, son œuvre est encore plus énigmatique<sup>21</sup>. M<sup>me</sup> de Lafayette n'a rien signé, du moins si l'on excepte un portrait de M<sup>me</sup> de Sévigné daté de 1660. Ses romans ont sans doute été relus, voire réécrits en commun avec ses amis Segrais et La Rochefoucauld. Parmi les ouvrages qu'on lui attribue, les plus marquants sont la *Princesse de Montpensier* (1662), dont l'héroïne serait une princesse de Clèves qui aurait manqué de vertu, et subit un destin tout aussi funeste que l'autre princesse ; il n'y a pas d'issue à l'amour, dans le monde de M<sup>me</sup> de Lafayette : que l'héroïne se campe dans le respect de son devoir, ou qu'elle cède à

<sup>20</sup> « La névrose précieuse : une nouvelle Pléiade ? », éd. Ian Richmond et Constant Venesoen, in *Actes de London (Canada). Présences féminines au XVII<sup>e</sup> siècle*, Biblio 17, 36, 1988, p. 95-125.

<sup>21</sup> Voir l'ensemble du corpus de M<sup>me</sup> de Lafayette dans les *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de La Pléiade », *op. cit.*

l'attrait de l'amour, comme dans la *Princesse de Montpensier*, le sentiment amoureux mène nécessairement à la déchéance morale. En collaboration avec Segrais, Mme de Lafayette publia également *Zaïde* (1668-1671), roman hispano-moresque dans la veine des romans d'aventures du milieu du siècle ; elle est également l'auteur d'une *Histoire d'Henriette d'Angleterre*, écrite en 1670, mais trop audacieuse pour être publiée dès ce moment : M<sup>me</sup> de Lafayette y évoque en effet des intrigues amoureuses dans le couple royal et celui de Monsieur. L'ouvrage ne verra le jour qu'en 1720. Enfin, en 1689-1690, elle rédige les *Mémoires de la cour de France* qui témoignent de son intérêt pour la diplomatie.

Les goûts littéraires de M<sup>me</sup> de Lafayette la portent ainsi à la fois vers le roman et vers l'Histoire, plus particulièrement vers les mémoires ; nous verrons que, dans la *Princesse de Clèves*, qui date de 1678, elle brouille habilement les frontières entre les différents genres.

### Qui est l'auteur de la *Princesse de Clèves* ?

La date de composition, tout comme le nom de l'auteur de *La Princesse de Clèves*<sup>22</sup>, restent jusqu'à aujourd'hui entourés d'un halo d'incertitude. Le roman paraît anonymement chez Barbin, en mars 1678, le privilège ayant été pris deux mois auparavant. L'ouvrage, sans doute écrit à une date bien antérieure, peut-être dès 1671, était très attendu. M<sup>lle</sup> de Scudéry en annonçait la parution à Bussy-Rabutin à la fin de 1677 ; elle le considérait comme « admirablement écrit » et prétendait qu'il était l'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette et de La Rochefoucauld.

Qui a écrit la *Princesse* ? « L'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer », affirme « l'avertissement » du « libraire au lecteur », alléguant que le nom obscur ou méprisé de l'écrivain pourrait nuire à la carrière du livre (p. 35). M<sup>me</sup> de Lafayette, de son côté, a toujours nié en être l'auteur : « je vous assure que je n'y ai aucune part », affirmait-elle ainsi à Lescheraine à l'époque de la publication<sup>23</sup> ; à la fin de sa vie (1691), à demi-mot et sur le ton de la confidence, elle

<sup>22</sup> « L'histoire de la publication [de *La Princesse de Clèves*] est obscure », estime Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Domat, 1954, t. IV, p. 183-185).

<sup>23</sup> Lettre du 13 avril 1678 au chevalier de Lescheraine, premier secrétaire de « Madame Royale », princesse de Nemours-Savoie. In M<sup>me</sup> de Lafayette, *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein, *op. cit.*, p. 988-989.

laisse toutefois entendre à son ami Gilles Ménage que la *Princesse* est en grande partie son œuvre :

Je ne crois pas que les deux personnes que vous nommez [Segrais et La Rochefoucauld] y aient nulle part, qu'un peu de correction. Les personnes qui sont de vos amies n'avouent point en avoir. Mais à vous que n'avoueraient-elles pas ?<sup>24</sup>

Geneviève Moulignon, naguère, contestait vigoureusement l'attribution de *La Princesse de Clèves* à M<sup>me</sup> de Lafayette<sup>25</sup>. Moins catégorique, Camille Esmein, dans l'édition qu'elle a procurée depuis peu dans la « Bibliothèque de la Pléiade », émet elle aussi certaines réserves. Étant donné les habitudes littéraires des milieux où évoluait M<sup>me</sup> de Lafayette, il faut renoncer à attribuer à tout prix un auteur unique à notre roman : dans les salons, l'on n'hésitait pas à montrer son manuscrit, à demander des corrections, sans revendiquer avec un esprit de propriétaires des ouvrages qui, au demeurant, n'étaient pas toujours signés. Il est probable que la *Princesse de Clèves* est le fruit d'une collaboration dans laquelle le rôle de M<sup>me</sup> de Lafayette aura été prépondérant. Rappelons, pour en finir avec cette question qui, au fond, n'est que de peu d'importance, le mot savoureux de M<sup>lle</sup> de Scudéry :

M. de La Rochefoucauld et M<sup>me</sup> de Lafayette ont fait un roman de galanterie de la cour d'Henri second, qu'on dit être admirablement bien écrit. Ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble.<sup>26</sup>

## DU ROMAN À LA NOUVELLE

La *Princesse de Clèves* est un roman aujourd'hui tellement connu, si bien inscrit dans notre paysage littéraire, et dont l'influence a été telle sur le roman d'analyse à la française, que l'on doit procéder

<sup>24</sup> Lettre à Ménage, novembre 1691, *ibid*, p. 1080.

<sup>25</sup> Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1980.

<sup>26</sup> Cité dans M<sup>me</sup> de Sévigné, *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 1385-1386. Sur l'attribution du roman, voir le dossier dans l'édition GF (M<sup>me</sup> de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, édition de Jean Mesnard, dossier de Jérôme Lecompté, Paris, Flammarion, 2009). Sur la question de l'auteur de *La Princesse de Clèves* considérée parallèlement à *La Princesse de Montpensier*, voir Roger Duchêne, « Les deux Princesses sont-elles d'un même auteur ? », *Littératures classiques*, 1990, supplément, p. 7-19.



à un réel effort d'imagination pour concevoir l'originalité et la nouveauté de cet ouvrage, lorsqu'il sortit de l'imprimerie en mars 1678. Ce n'est pourtant pas par hasard que le livre suscita une abondante polémique, aussi virulente peut-être que la querelle qui suivit les premières représentations du *Cid* en 1637. Parmi les critiques ayant participé à ce débat, l'un des plus avisés, à défaut d'être le plus bienveillant, fut Jean-Baptiste de Valincour, qui publia des *Lettres à M<sup>me</sup> la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*<sup>27</sup>. C'est à la nouveauté de cette écriture romanesque, qui frappait le lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous allons nous intéresser d'abord.

### **Roman, mémoires, nouvelle<sup>28</sup> ? un genre incertain**

La rupture entre ce que nous appellerons le roman « baroque » et le roman « classique » est si profonde que les contemporains répugnaient à encore se servir du mot de roman pour désigner des œuvres aussi différentes de l'*Astrée* ou du *Polexandre*.

#### ***Ceci n'est pas un roman***

Remarquons d'abord que la *Princesse* ne se présente pas comme un roman : l'avis au lecteur mentionne seulement, à deux reprises, le terme « d'histoire ». M<sup>me</sup> de Lafayette, interrogée à propos de cet ouvrage, déclare, sans d'ailleurs aucunement l'avouer pour sien :

Il n'y a rien de romanesque et de grimpe<sup>29</sup> ; aussi n'est-ce pas un roman : c'est proprement des mémoires, et c'était, à ce qu'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé.<sup>30</sup>

De quel terme userons-nous alors pour définir cet ouvrage ? Nous verrons qu'il serait plus exact de parler de mémoires fictifs, comme le suggère la comtesse, ou encore de nouvelle.

<sup>27</sup> Jean-Baptiste de Valincour, *Lettres à la marquise \*\*\* sur le sujet de La Princesse de Clèves*, présentation par Christine Montalbetti, Paris, GF Flammarion, 2001 ; également reproduite dans l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. 532-610.

<sup>28</sup> Claudette Delhez-Sarlet, « La *Princesse de Clèves* : roman ou nouvelle ? », in *Romanische Forschungen*, 80, 1968, p. 53-85.

<sup>29</sup> C'est-à-dire, prétentieux, pompeux.

<sup>30</sup> Lettre du 13 avril 1678 au chevalier de Lescheraine, premier secrétaire de « Madame Royale », lettre citée.

### *Histoire et Mémoires*

Notre « roman » tient tout d'abord de la nouvelle historique, qui rencontrait beaucoup de succès auprès des contemporains ; en effet, M<sup>me</sup> de Lafayette situe son ouvrage non dans un passé lointain et essentiellement mythique, comme l'*Astrée*, mais au contraire dans le passé récent de la France : la cour de Henri II dans les années 1558-1559. Les allusions historiques sont nombreuses et toujours exactes.

Pourtant, il ne s'agit pas pour M<sup>me</sup> de Lafayette de nous faire la chronique de la nation française dans la dernière année du règne de « Henri second » : les personnes historiques, bien que présentes dans l'action et dans les récits intercalés (l'histoire de Diane de Poitiers et celle d'Anne Boleyn), sont reléguées au rang de personnages secondaires et n'interviennent que très peu dans l'intrigue principale – sauf peut-être lorsque le roi pousse les deux héros dans les bras l'un de l'autre. La plupart des protagonistes ont d'ailleurs un modèle historique, plus ou moins romancé par l'auteur : si M<sup>me</sup> de Chartres et sa fille n'ont pas existé, il n'en va pas de même pour Nemours, ni pour le prince de Clèves – qui, dans les faits, ne se maria pas. La grande Histoire sert ainsi de toile de fond grandiose, de majestueux décor à l'histoire d'amour malheureuse de M<sup>me</sup> de Clèves et de Nemours.

Par ailleurs, l'Histoire de France est considérée par M<sup>me</sup> de Lafayette sous son angle le plus étroit. Ce qui l'intéresse, ce sont moins les événements marquants du règne que les intrigues qui se nouent à la cour ; il faudrait dire en fait, pour être plus exact, que c'est l'entremêlement inextricable des affaires et des amours qu'elle met en scène. Elle n'est pas la seule à procéder de la sorte : dans les années 1670, en effet, se développe une forme particulière de récit historique, « l'histoire secrète », telle que la pratiquait par exemple l'historien Varillas : celui-ci cherchait les mobiles des décisions politiques dans les anecdotes et la vie privée, et singulièrement dans les désordres personnels et sentimentaux des prétendus grands hommes<sup>31</sup> ; les

<sup>31</sup> Au seuil des *Anecdotes de Florence*, et pour expliquer sa méthode, Varillas explique les raisons, fort peu politiques, qui ont poussé Justinien à rappeler son général Bélisaire, pourtant indispensable dans sa lutte contre les Vandales : « tout n'était, à proprement parler, qu'une intrigue d'amour d'Antonienne, la femme de Bélisaire, qui se hâta de retourner à Constantinople pour y revoir l'infâme objet de sa passion » (*Anecdotes de Florence*, La Haye, Adrian Moetjens, troisième édition, 1679, préface non paginée). Sur les anecdotes, voir Karine Abiven, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai. De Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », 2015.

ressorts anecdotiques de l'existence des Grands fournissaient, à la satisfaction du lecteur, les motivations inavouées des actions des princes. De même, la *Princesse de Clèves* ne cesse de trouver, comme dans l'histoire secrète, les raisons des choix politiques dans les intrigues amoureuses et les querelles de personnes :

Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour. (p. 53)

Aveuglés par la passion comme les autres hommes, les rois et les princes sont incapables de se gouverner selon le bien du royaume, mais utilisent leur position pour tenter de satisfaire leurs désirs. Élisabeth d'Angleterre elle-même, grande reine s'il en fût, projette de se marier par amour, et son refroidissement s'expliquera simplement par son dépit, sans qu'elle s'interroge sur les avantages ou les désavantages que son pays pourrait trouver à cette union. L'histoire secrète a ainsi pour conséquence la disqualification de la grande Histoire, dans laquelle on ne trouve plus de modèles à imiter, mais bien plutôt la représentation au naturel d'une humanité corrompue et pervertie, incapable de dominer ses passions.

Mais le genre historique duquel la comtesse de Lafayette rapproche explicitement son roman, ce sont les mémoires. Composés par un témoin ayant participé aux événements, les mémoires étaient à la mode dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Les acteurs de la Fronde, comme le cardinal de Retz ou M<sup>me</sup> de Motteville, y relataient le rôle qu'ils avaient joué dans ces événements. Philippe Sellier estime que tout se passe comme si le narrateur du roman était un (ou une) mémorialiste de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Cette hypothèse rend compte de bien des ambiguïtés de l'œuvre : elle permet par exemple de comprendre pourquoi la première phrase est écrite au passé composé et non, comme aurait préféré Valincour, au plus-que-parfait<sup>34</sup> : le critique aurait souhaité que la romancière rendît hommage à la cour de

---

<sup>32</sup> Sur le genre et la poétique des mémoires au XVII<sup>e</sup> siècle, voir en particulier Emmanuelle Lesne-Jaffro, *La Poétique des Mémoires (1650-1685)*, Paris, Champion, collection « Lumière classique », 1996. Voir aussi Frédéric Charbonneau, *Les Silences de l'histoire. Les Mémoires français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'université de Laval, 2000.

<sup>33</sup> Voir Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, présentation et notes par Philippe Sellier, Le Livre de Poche, 1999, p. 27.

<sup>34</sup> Valincour, *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur La Princesse de Clèves, op. cit.*, « première lettre », p. 35.

Louis XIV, plus élégante encore que celle de Henri II, mais l'objection est levée si on considère que la narratrice a vécu au XVI<sup>e</sup> siècle. La supposition de Philippe Sellier présente un autre intérêt : elle permet en effet de comprendre la raison d'être de ces archaïsmes qui émaillent de temps à autre le roman, en particulier lors de la convocation du tournoi :

L'on fit publier par tout le royaume, qu'en la ville de Paris le pas était ouvert au quinzième juin, par Sa Majesté Très Chrétienne, et par les princes Alphonse d'Este, duc de Ferrare, François de Lorraine, duc de Guise, et Jacques de Savoie, duc de Nemours pour être tenu contre tous venants : à commencer le premier combat à cheval en lice, en double pièce, quatre coups de lance et un pour les dames (p. 126).

Cette langue, inusitée dans les années 1670, était encore en usage un siècle plus tôt.

#### *Une « nouvelle galante »*

Fontenelle parle de *la Princesse de Clèves* comme d'une « nouvelle galante »<sup>35</sup>, inscrivant ainsi le roman de M<sup>me</sup> de Lafayette dans un genre qui se développait dans les années 1660. Le terme de « nouvelle », ou « d'histoire vraisemblable », désignait des textes du format et de la facture de *la Princesse de Clèves*, et non ce qu'aujourd'hui nous désignons sous ce vocable.

Le genre est à l'origine quelque peu graveleux, comme l'*Histoire amoureuse des Gaules* (1665) dans laquelle Bussy-Rabutin, sous couvert de mettre en scène des Gauloises, rapporte en fait tous les scandales sentimentaux de la cour. Puis les nouvelles galantes deviennent de simples histoires de « galanterie », c'est-à-dire d'intrigues amoureuses à la cour où le soupirant tente de conquérir, par son panache ou ses vertus, la belle dont il est amoureux. M<sup>me</sup> de Villedieu écrit ainsi un recueil de trois nouvelles galantes, intitulées *Les Désordres de l'amour* (1675), et dont la seconde raconte une histoire très proche de celle de M<sup>me</sup> de Clèves. Ces histoires ont la particularité d'être plus soucieuses de la réalité que les romans de l'âge précédent, explique l'abbé de Charnes, défenseur de *La Princesse* :

Ce ne sont pas de ces pures fictions où l'imagination se donne

<sup>35</sup> Bernard de Fontenelle, « Lettre sur la *Princesse de Clèves* », in *Le Mercure galant*, mai 1678, t. 5, 1678, p. 109-128. Web : [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/mercure-galant/MG-1678-05/MG-1678-05\\_109](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/mercure-galant/MG-1678-05/MG-1678-05_109)

une libre étendue, sans égard à la vérité. Ce ne sont pas aussi de celles où l'auteur prend un sujet de l'histoire pour l'embellir ou le rendre agréable par ses inventions.<sup>36</sup>

Par galanterie, on entend tout d'abord ces innombrables affaires de cœur qui émaillent le livre, et auxquelles M<sup>me</sup> de Chartres espère voir échapper sa fille. Mais le terme de galanterie renvoie plus généralement à un mode de vie et une esthétique mondaine dont notre roman se fait l'écho. L'on y débat ainsi de « questions galantes » qui faisaient l'objet de discussions dans les salons, ou dans les colonnes du *Mercur galant* : faut-il qu'une maîtresse paraisse au bal où se trouve son amant ? S'interroge ainsi Nemours, pour répondre, non sans paradoxe, par la négative. Autre exemple : un amant doit-il être davantage touché de la mort de sa maîtresse ou de sa trahison<sup>37</sup> (p. 98-100) ?

### Un roman historique ?

La *Princesse de Clèves*, qui s'appuie sur des sources documentaires abondantes et de qualité, comporte une dimension historique évidente, mais ce roman peut-il prétendre au titre de « roman historique » ? La réponse ne peut qu'être complexe. Le roman, certes, a volontiers puisé dans une Histoire plus ou moins teintée de fantaisie, comme la Gaule de *l'Astrée*, ou l'histoire romaine mise en scène dans la *Clélie*. D'une certaine façon, et à considérer le terme à partir d'une définition un peu large, le champ du roman historique s'élargit jusqu'à embrasser presque toute la production romanesque. Inversement, l'expression « roman historique » employée en un sens plus technique est réservée souvent à des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, alors que la bourgeoisie s'empare du pouvoir politique, et au moment où l'Histoire s'est constituée en discipline scientifique<sup>38</sup>. À cette époque, le roman historique met en scène les rapports de tel ou tel individu à une histoire où la mobilité sociale, les

<sup>36</sup> J.-A. de Charnes, *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, Tours, université François Rabelais, 1973, p. 129-130. Reproduit également dans M<sup>me</sup> de Lafayette, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*, p. 611-706.

<sup>37</sup> Sur les différentes acceptions du terme « galanterie », voir Camille Esmein, « Notice », *ibid.*, p. 1316-1317. Voir aussi l'édition de Jean Mesnard (*La Princesse de Clèves*, Imprimerie nationale, 1980, « Introduction », p. 33) : « Le mot désigne tout ce qui fait l'agrément de la vie en société, l'élégance, l'esprit, la politesse, l'honnêteté ».

<sup>38</sup> Sur le roman historique, voir Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, « cinquante questions », 2006.

antagonismes de classes, de peuples, de religions créent, en abaissant ou en éliminant les uns, en portant au pouvoir les autres, des situations dramatiques. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont presque tous les romanciers qui s'essayent au roman historique, sous des formes très diverses : des *Chouans* à *Quatre-Vingt-Treize* en passant par *Salammbô*. Le XVII<sup>e</sup> siècle devient le sujet favori des auteurs de romans historiques : Paul Féval ou Alexandre Dumas se délectent de cet âge d'or qu'ils estiment riche en pittoresque et en « romanesque » ; de ce point de vue, les principes qui président à l'écriture de la *Princesse* sont bien éloignés de ceux qui prévaudront deux siècles plus tard.

La possibilité théorique d'écrire un « roman historique » au XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas assurée. Pour Gérard Gengembre, l'histoire se limite à offrir une « correspondance symbolique entre la vie de Mme de Clèves et les événements »<sup>39</sup>. La notion peut-elle-même avoir un sens avant que l'Histoire soit pleinement constituée comme science ? Certains spécialistes évoquent la notion de roman « proto-historique » pour qualifier les œuvres de la période qui nous intéresse<sup>40</sup>. Pourtant, les rapports entre littérature et histoire sont posés de longue date, à la faveur d'un passage de la *Poétique* (chapitre IX) :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre l'historien et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu; c'est pour cette raison que la poésie est plus noble et plus philosophique que l'histoire: la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier.<sup>41</sup>

Pour Aristote, l'histoire est un récit qui rapporte les faits, tels qu'ils ont été, dans leur contingence voire dans leur incohérence parfois, alors que la littérature, qui doit se hisser au niveau du général, a pour devoir d'organiser les événements pour leur conférer une vraisemblance et une nécessité. Une telle mission qui, toujours selon

---

<sup>39</sup> Voir G. Gengembre, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>41</sup> Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, 51 a 36-51 b 6, p. 65-67 (réédition en 2011, coll. « Poétique »).

le Philosophe, accorde à la Poésie une place plus éminente qu'à l'Histoire, n'en soulève pas moins la question du rapport à la Vérité<sup>42</sup>.

Pour tenter de résoudre ces difficultés, il convient tout d'abord de prendre les choses sous l'angle le plus simple : pourquoi M<sup>me</sup> de Lafayette décide-t-elle d'inscrire sa fiction dans le passé des Valois ?

À l'arrière-plan de la narration, nous retrouvons certes des éléments historiques précis : des lieux, comme Chambord, « nouvellement bâti » (p. 210), des grands personnages, comme Marie Stuart ou Diane de Poitiers, et des événements marquants, comme la rencontre du Camp du Drap d'Or insérée dans le récit d'Anne Boleyn (p. 120). On y trouve également des références à la littérature de l'époque, comme les *Contes* de Marguerite de Navarre (p. 119), et même quelques bons mots ou quelques phrases passées à la postérité, comme celle-ci, prêtée à la duchesse de Valentinois : « je n'ai donc point encore de maître » (p. 198). La science historique de la romancière se fonde sur une documentation précise, rendue possible par la publication d'importants travaux touchant au règne de « Henri Second » : en 1657, Baudouin avait traduit *l'Histoire des guerres civiles en France* de Davila, en 1665-1666 étaient publiés les *Mémoires* de Brantôme, et en 1668, Mézeray faisait éditer un Abrégé de son *Histoire de France*, ouvrages sérieux dans lesquels, parmi d'autres, M<sup>me</sup> de Lafayette a largement puisé<sup>43</sup>.

Certes, cette précision savante ne donne guère au récit une chair pittoresque. On aurait tort, pourtant, de prétendre que seule l'analyse intemporelle du cœur arrête la romancière ; sans doute serait-il encore moins juste de considérer que l'évocation du XVI<sup>e</sup> siècle n'est qu'un

<sup>42</sup> G. Gengembre considère qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, le roman reste tributaire de la poétique du vraisemblable, et cette dette envers Aristote empêche ces œuvres de devenir au sens plein des romans historiques (*Le Roman historique*, op. cit., p. 25).

<sup>43</sup> L'article fondateur sur l'utilisation des sources historiques par M<sup>me</sup> de Lafayette reste celui d'Henri Chamard et Gustave Rudler, « Les sources historiques de *La Princesse de Clèves* », *Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1914, p. 92-131 et 289-321. Voir Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, t. IV, op. cit., p. 185. La ressemblance du portrait de Nemours que nous trace la romancière, et celui laissé par Brantôme, éclate avec évidence : « le plus parfait et le plus accompli des princes [...], de très bonne grâce, brave, vaillant, aimable et accostable [...], s'habillant des mieux, si que toute la cour en son temps (au moins la jeunesse) prenait tout son patron de se bien habiller sur lui [...]. Il était pourvu de grand sens et d'esprit [...]. Il aimait toutes sortes d'exercices [...]. Il était très bon homme de cheval, et très adroit et de belle grâce [...]. Il jouait très bien à la paume, aussi disait-on : 'les revers de M. de Nemours' [...]. » (*Mémoires*, « Grands capitaines français », publiés par Ludovic Lalanne, Paris, Renouart, 1882, t. VI, p. 122. Voir aussi Alain Niderst, « *La Princesse de Clèves* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XV, 1988, n° 8, p. 45-46.

prétexte destiné à masquer la place occupée par les réalités du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Il convient plutôt de considérer, comme l'a montré Jean Mesnard<sup>45</sup>, que l'Histoire fournit au récit la « couleur » d'un passé envers lequel la romancière nourrit une évidente nostalgie : le roman dépeint un temps où l'aristocratie n'avait pas encore été dépossédée de son pouvoir au profit d'une bourgeoisie mesquine ; c'était, avant que les guerres de religion ne précipitent le royaume dans le feu et le sang, l'éclat d'un âge d'or, une belle époque faite de bals et de tournois. C'était le temps où les grands n'étaient pas encore les valets serviles d'un monarque tout-puissant, dans un palais trop somptueux pour n'être pas un piège.

Le récit est parcouru de réminiscences évoquant la grandeur de la chevalerie, comme l'attestent les titres de vidame et de connétable, ou les discrets archaïsmes comme « Henri second » (p. 37), ou encore ce « drap d'orfrisé » (p. 194) qui pare le duc de Guise. Cette peinture nostalgique d'un paradis désenchanté renvoie à un temps où l'on croyait encore à la possibilité de la vertu et de la prouesse, à l'accomplissement d'idéaux dont on sait, en 1678, qu'ils sont condamnés non seulement par un mouvement inéluctable de l'Histoire, mais aussi par le coup d'œil du moraliste prompt à dénoncer sous les oripeaux de la vertu le masque grimaçant de l'hypocrisie : toute la « magnificence », n'est déjà que vent et que fumée. Le dernier tournoi signe la fin de cet âge d'or : le basculement de la fête dans la déploration funèbre marque la ruine de l'idéal féodal et aristocratique. Louis XIV, certes, ne combat plus en tournoi, et confie les charges de ministres à des roturiers, au mieux anoblis de fraîche date : le règne de l'argent succède à celui de la gloire ; c'est ainsi qu'on peut interpréter la présence du bijoutier italien « qui [...] trafiquait par tout le monde » (p. 48), incarnation de cette classe mercantile destinée à occuper bientôt les hautes sphères du pouvoir.

### **La Princesse entre tradition et nouveauté**

L'incertitude générique de la *Princesse de Clèves* est liée à la profonde modification du goût romanesque à l'époque où M<sup>me</sup> de

---

<sup>44</sup> C'était le sentiment d'Antoine Adam, *Histoire de la littérature française.*, *op. cit.*, p. 186 : « les personnages du livre font penser sans cesse aux courtisans de Louis XIV ».

<sup>45</sup> Jean Mesnard, « La couleur du passé dans *La Princesse de Clèves* », in *Création et récréation : un dialogue entre littérature et histoire : mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, éd. Claire Lynn Gaudiani et Jacqueline Van Baelen, G. Narr, Tübingen, 1993, p. 43-51.



Lafayette compose son chef-d'œuvre. Sans cesser de lire l'*Astrée* ni les grands romans d'aventure, les lecteurs se tournent désormais plus volontiers vers d'autres formes de narration. La *Princesse de Clèves*, bien qu'héritant de certains traits du roman de naguère, n'en illustre pas moins, par bien des aspects, les nouvelles tendances de la fiction dans les années 1670.

### ***De nouvelles exigences pour la fiction en prose***

#### *– Clarté et simplicité*

Le public et les auteurs se sont lassés de la complexité du roman baroque ; ils privilégient maintenant une écriture plus sobre. La préférence se porte ainsi sur les genres brefs, voire fragmentaires : M<sup>lle</sup> de Scudéry, sensible à cette mutation, réduit drastiquement le volume de ses compositions, et passe sans transition des dix volumes de la *Clélie* à l'unique volume de *Célinte* (1667) ; la brièveté de la *Princesse* montre que M<sup>me</sup> de Lafayette aussi a bien senti cette évolution du goût. Par ailleurs, de même que l'unité d'action s'est imposée au théâtre, de même tend-elle à se généraliser aussi dans le roman : les histoires à tiroir et le foisonnement des récits imbriqués cèdent la place à des intrigues simples. Ainsi, toute l'action de la *Princesse* est organisée autour d'une trame principale, la passion de M<sup>me</sup> de Clèves.

Le goût pour la clarté narrative explique également la transformation qui intervient dans le traitement du temps et de la chronologie : c'en est fini des premières pages *in medias res*, ainsi que des innombrables prolepses et analepses narratives qui caractérisaient le roman d'autrefois. À l'impression de décousu que suscitaient les incessants retours en arrière succèdent maintenant des récits linéaires, les histoires étant saisies depuis leur début et menées jusqu'à leur terme. L'homologie entre le temps du récit et celui de la lecture confère à l'œuvre un sentiment de vérité que le roman baroque ne cherchait pas à conférer. L'histoire de la *Princesse*, qui se déroule de 1558 à 1559, respecte ainsi la progression irréversible de la flèche du temps.

La clarté dans la composition, l'adoption de l'ordre chronologique, la concentration de l'action et sa limitation dans le temps sont les nouveaux principes d'une écriture romanesque qui s'écarte des habitudes prises par le roman du début du siècle, et se soucie davantage de vérité et de vraisemblance.

– *Vraisemblance et vérité*

Les lecteurs de roman exigent maintenant que ce qui leur est donné à lire relève sinon de la vérité, trop accidentelle, du moins de la vraisemblance, c'est-à-dire de ce que le lecteur croit être susceptible d'arriver dans l'ordre du possible ou du nécessaire. Peut-être cette exigence est-elle le fruit des progrès de la théorie du vraisemblable, dont l'esthétique classique a fait une pierre de touche ; peut-être aussi cette préoccupation procède-t-elle des nouvelles tendances romanesques promues par une fiction plus soucieuse des réalités concrètes : les romans « comiques », « bourgeois », « extravagants » ouvrent au roman le champ de l'ici et maintenant, en parlant de faits plus ou moins vécus, ou du moins susceptibles de l'être. Le roman pourra ainsi échapper à une Antiquité hollywoodienne avant la lettre, aussi bien qu'aux nuages ouatés de la pastorale.

Conformément aux principes de la nouvelle esthétique qui se dessine dans les années 1670, la *Princesse de Clèves* renonce ainsi à l'arsenal du « romanesque » traditionnel : ni enlèvements, ni pirates, ni reconnaissance finale, le lecteur sera même privé du *happy end* habituel, et devra se contenter d'un dénouement déceptif ; cette dérogation systématique aux vieilles lois romanesques a fait soupçonner à Bussy-Rabutin que l'auteur de la *Princesse* n'avait peut-être cherché, en définitive, qu'à « ne pas ressembler aux autres romans »<sup>46</sup>.

Sous l'influence peut-être du roman « réaliste », la nouvelle esthétique évacue aussi l'appareil merveilleux qui, hérité du roman de chevalerie, subsistait encore dans l'*Astrée*. Fées et miroirs magiques sont désormais relégués hors de l'espace du roman. À partir des années 1690, cet héritage médiéval sera récupéré par un nouveau genre littéraire, le conte de fées. Romanesque et féerie, jadis inséparables, évolueront désormais dans des directions différentes.

Cette exigence nouvelle de vérité, ou du moins de vraisemblance, explique aussi la modification du décor : aux prairies de convention de la pastorale, et à l'Antiquité de fantaisie du roman d'aventures se substitue désormais un cadre plus « réaliste » – celui, dans notre ouvrage, de la cour de Henri II. Le choix du roman historique contribue donc aussi à ancrer la fiction dans une « réalité », et non dans des contrées imaginées.

---

<sup>46</sup> Lettre de Bussy-Rabutin à M<sup>me</sup> de Sévigné, 22 mars 1678.

– *Un roman bourgeois ?*

La *Princesse* met en scène la brillante cour de « Henri second » ; pourtant, malgré l'aristocratie évidente et la nostalgie de la narratrice pour l'époque des derniers Valois, le roman se ressent de la montée des valeurs bourgeoises à l'époque de Louis XIV<sup>47</sup>. La présence, dans les marges du roman, d'un bijoutier enrichi par son commerce et rivalisant par sa fortune avec la haute noblesse trahit ainsi la progression d'une classe sociale nouvelle :

Cet homme était venu de Florence avec la Reine, et s'était tellement enrichi dans son trafic que sa maison paraissait plutôt celle d'un grand seigneur que d'un marchand (p. 48).

Le scrupule conjugal de M<sup>me</sup> de Clèves renvoie aussi à une forme de morale bourgeoise. M<sup>me</sup> la Dauphine le fait d'ailleurs remarquer à son amie : « Il n'y a que vous de femme au monde qui fasse confiance à son mari de toutes les choses qu'elle sait » (p. 157). L'aveu a également paru bien bourgeois aux polémistes hostiles au roman : Bussy le trouve ainsi « extravagant<sup>48</sup> » et Valincour, peu vraisemblable.

Du Plaisir, dans les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*, décrit avec beaucoup de pénétration et de finesse cette évolution rapide du goût romanesque. Il a fallu moins d'une génération (1660-1680) pour qu'on se mette à brûler ce qu'on adorait naguère :

Ce qui a fait haïr les anciens romans est ce que l'on doit d'abord éviter dans les romans nouveaux. Il n'est pas difficile de trouver le sujet de cette aversion : leur longueur prodigieuse, ce mélange de tant d'histoires diverses, leur grand nombre d'acteurs, la trop grande antiquité de leurs sujets, l'embarras de leur construction, leur peu de vraisemblance, l'excès dans leur caractère sont des choses qui paraissent assez d'elles-mêmes.<sup>49</sup>

La littérature fictionnelle qui triomphe auprès du public des années 1670 n'a ainsi plus grand'chose en commun avec celle qui faisait les délices de l'Hôtel de Rambouillet quelques décennies plus tôt :

---

<sup>47</sup> Roger Francillon, « *La Princesse de Clèves* : roman aristocratique ou roman bourgeois ? », in *Ouverture et dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, éd. Ulrich Döring, Antiope Lyroudias et Rainer Zaiser, G. Narr, Tübingen, 1988, p. 151-161.

<sup>48</sup> Lettre citée.

<sup>49</sup> Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, Blageart, 1683, p. 90 ; réédition par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975.

brièveté, concentration, vraisemblance logique, retenue et dépouillement deviennent désormais les maîtres mots d'une écriture romanesque naguère encore placée sous le signe de la profusion sinueuse, de la complexité narrative, du merveilleux et du luxe stylistique. De ce nouveau romanesque qui dominera toute la fin du siècle, la *Princesse de Clèves* apparaît comme l'un des chefs-d'œuvre.

### ***Les survivances du roman baroque***

Il ne faudrait pas, toutefois, exagérer ces ruptures, et oublier tout ce que doit encore la *Princesse de Clèves* à la tradition du grand roman des années 1650, dont M<sup>me</sup> de Lafayette était friande : exilée avec son mari au fond de sa campagne auvergnate, elle attendait avec impatience les livraisons de la *Clélie*. Bien des éléments rattachent encore la *Princesse* à cet héritage tout proche, comme par exemple les intrigues intercalées : les quatre histoires secondaires (celles de M<sup>me</sup> de Valentinois, d'Anne Boleyn, de M<sup>me</sup> de Tournon et de M<sup>me</sup> de Thémises) viennent interrompre le fil de la narration et renvoient aux récits à tiroir du roman baroque ; de même, les invraisemblances n'ont pas totalement disparu, comme le reprochera d'ailleurs Valincour dans sa critique de la *Princesse* : l'épisode du portrait volé est bien invraisemblable, car il est impossible que le duc de Nemours ne se fût pas remarquer en déroband le tableau ; mais plus improbable encore est la scène de l'aveu, en présence même du Duc qui se trouvait là par hasard. Enfin, les descriptions du tournoi et des festivités proviennent également de la tradition romanesque du début du siècle, et même du roman de chevalerie.

### **Le premier roman d'analyse ?**

L'amour, les intermittences du cœur et les désordres de la passion sont au cœur du roman de M<sup>me</sup> de Lafayette, au point qu'on a pu parler de la *Princesse* comme du premier roman d'analyse. Il ne faudrait pourtant pas se méprendre : la *Princesse de Clèves* n'est certes pas le premier roman psychologique ; on a vu que les subtilités de l'amour avaient été déjà, et de quelle manière, passées au crible de l'écriture romanesque dans l'*Astrée*. En quoi l'analyse romanesque du sentiment amoureux est-elle différente ici de ce qu'elle était quelques décennies auparavant ?

### ***Une action subordonnée à l'analyse***

Certes, les romans pastoraux ne manquaient pas de psychologie amoureuse. Mais la façon dont s'articule la fiction avec l'étude des sentiments est ici inversée : la nouveauté réside dans la subordination de l'action à l'analyse psychologique. La romancière ne crée en effet les différentes situations dramatiques de son roman – le vol du portrait, l'accident de cheval, le tournoi, l'aveu, *etc.* – que pour servir l'introspection de l'héroïne. L'action ne vaut que dans la mesure où elle oblige M<sup>me</sup> de Clèves à faire retour sur elle-même. De plus, c'est ici l'action tout entière qui se trouve déterminée par l'analyse : la Princesse ne prend ainsi ses grandes décisions (se retirer de la cour, avouer son amour à son mari) qu'après d'éprouvantes délibérations intérieures.

Dans *La Princesse*, l'analyse n'est ainsi pas séparable du récit : celui-ci dans son ensemble devient analyse, les faits étant subordonnés à l'exploration curieuse des sentiments de M<sup>me</sup> de Clèves par elle-même. Cette introspection est soigneusement intégrée à l'action, qu'elle contribue à faire progresser, de sorte que c'est la psychologie qui préside au déroulement de l'histoire, et se trouve ainsi pourvue d'une raison d'être dramatique.

Le récit ne peut plus, dès lors, se dérouler qu'en sourdine : aux péripéties et rebondissements « romanesques », qui faisaient reposer l'intérêt et les émotions du lecteur sur le *suspense*, se substituent des événements que nous ne percevons quasi qu'à travers les échos qu'ils éveillent dans un cœur tourmenté. Ainsi, Henri Coulet a raison de dire que « pour la première fois la peinture du cœur fait l'objet d'un roman »<sup>50</sup>, dans la mesure où le récit n'est plus ici que la *fonction* – au sens mathématique – d'une vie intérieure.

### ***Lucidité et aveuglement***

La réussite psychologique de ce roman réside en particulier dans l'effort extrême de lucidité de la romancière et de ses personnages, et en premier lieu de la princesse elle-même. L'héroïne, à qui sa mère a enseigné le sens du devoir et de la vertu, rêve de transparence et de sincérité, pour elle et pour les autres : au lieu d'accepter, comme tous les gens de la cour, que le mensonge et l'hypocrisie soient de règle, l'héroïne est assoiffée de vérité, au point d'avouer à son mari qu'elle en aime un autre, et de refuser à tout prix de vivre dans les faux-semblants. De même cherche-t-elle à percer le secret de son propre

<sup>50</sup> Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 252.

cœur afin, espère-t-elle, de surmonter les contradictions qui la déchirent : « les passions peuvent me conduire ; mais elles ne sauraient m'aveugler » (p. 242). L'ouvrage de M<sup>me</sup> de Lafayette est ainsi un roman introspectif. La princesse réfléchit, médite, s'observe, voit naître en elle un amour qui bientôt se rendra maître de son cœur, mais sans rien lui ôter de sa sévère conscience et de cette clairvoyance terrible qui ne servent qu'à la tourmenter.

Philippe Sellier, dans l'introduction de son édition de la *Princesse*<sup>51</sup>, recense trois procédés qui permettent à la romancière de nous faire accéder à la conscience de son héroïne. La première technique est celle du récit psychologique d'un narrateur omniscient, qui s'immisce dans la conscience du personnage : « elle se trompait elle-même » (p. 135) ; le second procédé est celui du soliloque rapporté – les pensées de l'héroïne sont données au style indirect :

Elle voyait par cette lettre que M. de Nemours avait une galanterie depuis longtemps. Elle trouvait que celle qui avait écrit la lettre avait de l'esprit et du mérite ; elle lui paraissait digne d'être aimée. (p. 135)

Enfin, la romancière use aussi du soliloque au style direct :

Elle trouva qu'il était impossible qu'elle pût être contente de sa passion. Mais quand je le pourrais être, disait-elle, qu'en veux-je faire ? Veux-je la souffrir ? Veux-je y répondre ? Veux-je m'engager dans une galanterie ? (p. 161)

La lucidité n'est pas l'apanage de la protagoniste : elle concerne aussi la romancière qui, en chirurgienne du cœur, dissèque les sentiments des personnages. En cela, elle est « moraliste » au sens où l'on entendait ce mot au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire d'observatrice attentive ; elle étudie l'âme, le fonctionnement de la psyché, la force des désirs et la puissance de l'inconscient, ou du moins de la mauvaise conscience. Albert Camus, dans un article intitulé « L'intelligence et l'échafaud », insiste sur la maîtrise de la psychologie par la romancière, qui ne se laisse jamais dominer par le pathétique, soumet l'analyse à une discipline sévère, à une langue rigoureuse et économe, raréfiée, en se contentant de suggérer plutôt que de décrire avec emphase, même et

---

<sup>51</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, présentation et notes par Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 8-33.

surtout dans les circonstances les plus terribles<sup>52</sup>. La narratrice, en ce sens, est une *classique*.

Pourtant, ni l'héroïne ni la romancière ne parviennent jamais à cette « transparence intérieure » (le mot est de Philippe Sellier<sup>53</sup>) à laquelle elles rêvent ? La narratrice n'est pas omnisciente au point de fouiller jusqu'au tréfonds de l'intériorité de ses héros et en éclairer<sup>7</sup> les zones d'ombre. Au contraire, tous les efforts minutieux déployés dans l'ouvrage pour comprendre les méandres du cœur humain ne servent qu'à mettre en valeur l'impossibilité de mener à bien cette tâche, quels que soient les efforts entrepris. Bien sûr, le cœur de M<sup>me</sup> de Clèves est le sujet du roman, mais ce à quoi on peut également être sensible, c'est à *l'échec de l'analyse* : le cœur humain est trop opaque, et la passion trop mystérieuse, pour se livrer entièrement à l'observation, et encore moins pour se donner à lire dans l'écriture. Ainsi l'héroïne, au moment même où elle tâche de sonder son âme, se leurre parfois, ses motivations lui échappent ; par exemple, ne serait-ce pas son orgueil, bien plus que sa vertu, qui la pousse à avouer sa passion pour Nemours à son mari ?

[...] Je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à un mari [...]. Songez que pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on n'en a jamais eu [...] (p. 166).

De même, les motifs de sa retraite finale restent en partie obscurs, comme si la romancière n'avait pu illuminer l'intimité spirituelle de M<sup>me</sup> de Clèves :

— Mon devoir, répliqua-t-elle, me défend de penser jamais à personne, et moins à vous qu'à qui que ce soit au monde, *par des raisons qui vous sont inconnues*. (p. 239)

Pour M<sup>me</sup> de Lafayette, influencée en cela par la pensée augustinienne, le cœur humain ne peut jamais totalement être connu : l'homme est à lui-même un mystère ; son désir, ses passions, sont comme un monde englouti. Ce qui intéresse la romancière, c'est de cerner ce noyau d'ombre où l'analyse n'accédera jamais, et de donner une idée, à défaut de la décrire, de cette partie inaccessible et énigmatique de l'âme.

<sup>52</sup> Albert Camus, « L'Intelligence et l'échafaud », in *Articles, préfaces, conférences (1938-1944)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 900.

<sup>53</sup> *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 24.

## UNE FEINTE SIMPLICITÉ : L'ART DE LA COMPOSITION DANS LA *PRINCESSE DE CLÈVES*<sup>54</sup>

*A priori*, le plan général du roman semble limpide : l'action, continue, débute avec l'arrivée de M<sup>lle</sup> de Chartres à la cour, et se termine lorsque M<sup>me</sup> de Clèves la quitte définitivement. Chronologique, le récit se déroule parallèlement aux principaux événements qui marquent l'Histoire de France dans les années 1558-1559, le plus terrible étant bien sûr la mort tragique du roi Henri II au cours d'un tournoi. Les faits réels qui ponctuent l'action, et que M<sup>me</sup> de Lafayette a puisés en particulier chez Mézeray<sup>55</sup>, confèrent un rythme linéaire au récit. Mais la structure du roman ne saurait se limiter à cette apparente simplicité.

### L'harmonie des parties : un équilibre artificiel ?

La division du roman en quatre parties de longueur approximativement identique est satisfaisante pour l'esprit, mais cette unité n'est-elle pas factice ? On peut s'interroger sur le choix des transitions : la première pause vient ainsi interrompre l'histoire de M<sup>me</sup> de Tournon. De même, la fin de la deuxième partie tombe au milieu de l'histoire du vidame. Cette division en parties, pour désinvolte qu'elle paraisse, n'a en fait rien d'arbitraire, et peut s'expliquer par deux séries de raisons.

D'abord, ce découpage tend à organiser le roman autour de quatre événements qui culminent au centre de chacune des quatre parties, et correspondent chacun à un paroxysme émotionnel et dramatique, un moment décisif dans la vie de M<sup>me</sup> de Clèves. Ces quatre moments principaux que la structuration en tomes isole matériellement, sont la rencontre du bal, le portrait volé, l'aveu, enfin la conversation entre Nemours et l'héroïne.

Ensuite, le découpage en parties a aussi pour résultat de rendre sensibles des effets de symétrie : les deux rencontres de l'héroïne, avec Clèves puis avec M. de Nemours, se répondent ainsi au sein de la première partie ; de même, la composition en miroir rend plus sensible le parallèle entre le décès de M<sup>me</sup> de Chartres (première partie) et celui

<sup>54</sup> Voir en particulier Jean Rousset, « Sur la composition de *La Princesse de Clèves* », in *Studi in onore di C. Pellegrini*, Turin, 1963, p. 231-242.

<sup>55</sup> *Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à maintenant*, Paris, M. Guillemot, 1643-1651, 6 vol. in-fol.



de M. de Clèves (quatrième partie) ; les deux scènes de Coulommiers se font écho dans la troisième et la quatrième partie ; enfin, l'aveu à M. de Clèves et l'aveu à Nemours se reflètent également dans la troisième et dans la quatrième partie.

Plusieurs scènes s'éclairent ainsi réciproquement, et cet effet d'écho donne à la composition du roman une unité musicale : des thèmes, pareils aux « petites phrases » proustiennes, parcourent le roman, d'abord à peine esquissés, puis repris et comme réorchestrés magistralement par la romancière : ainsi les couleurs de Nemours (le jaune) lors du tournoi, qui reparaissent, nimbées de la lumière du pavillon et de l'attention que leur porte la princesse, sur les rubans de Coulommiers (p. 212) ; de même, la grande scène de l'aveu a été soigneusement préparée selon cette logique musicale : très tôt, nous avons été informés de la franchise et de la sincérité de M<sup>me</sup> de Clèves et nous savons que le prince l'avait, bien avant que l'aveu ne devînt nécessaire, encouragée à le prononcer :

La sincérité me touche de telle sorte que je crois que si ma maîtresse, et même ma femme, m'avouait que quelqu'un lui plût, j'en serais affligé sans en être aigri. Je quitterais le personnage d'amant ou de mari, pour la conseiller ou la plaindre. (p. 97)

M<sup>me</sup> de Clèves, incitée peut-être par cette confiance, songea, après avoir lu la lettre perdue, à avouer à son mari l'amour qu'elle porte à un autre que lui :

Elle trouvait qu'elle [sa passion] aurait mieux fait de la découvrir à un mari dont elle connaissait la bonté, et qui aurait eu intérêt à la cacher, que de la laisser voir à un homme qui en était indigne. (p. 136)

Elle formule de nouveau cette possibilité, plus nettement, au lendemain de cette terrible nuit :

Il faut m'en aller à la campagne, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage. Et si M. de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou à en vouloir savoir les raisons, peut-être lui ferai-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre. (p. 162)

La romancière assure ainsi la montée en puissance de l'action et, comme eût dit Corneille, « achemine » lentement son personnage pour

le conduire vers cet aveu qui, mûrement médité et préparé, perdra de son invraisemblance tout en conservant son caractère extraordinaire<sup>56</sup>.

L'ironie tragique de la remarque de M. de Clèves, invitant quasiment sa femme à faire l'aveu de son amour, nous incite à nous interroger sur la dimension théâtrale du roman.

### **Une structure théâtrale**

Le XVII<sup>e</sup> siècle fut l'âge d'or du théâtre, au point que l'art dramatique finit par contaminer tous les genres, y compris le roman. La *Princesse* comporte bien des éléments qui la rattachent au spectacle théâtral.

#### ***L'empreinte du théâtre***

L'écriture romanesque, dans la *Princesse de Clèves*, est marquée par de nombreux effets de théâtralisation. Les procédés qui confèrent au roman cette théâtralité caractéristique sont nombreux : ainsi la multiplication des scènes saisissantes (le bal, le tournoi, Coulommiers), ou les dialogues minutieusement dramatisés. La conversation finale entre Nemours et M<sup>me</sup> de Clèves constitue de ce point de vue le moment le plus abouti : « L'ultime rencontre des deux amoureux présente à la fois le dialogue et les didascalies, ces indications sur le mouvement des personnages », commente Philippe Sellier<sup>57</sup>. On peut noter aussi les arrivées et les départs des personnages, qui fonctionnent comme des entrées et des sorties de scène, ainsi l'arrivée de Nemours au bal ; ou encore le caractère symbolique de décors réduits au minimum : comme au théâtre, quelques objets suffisent à évoquer un lieu ou un moment. Lors du vol du portrait, la mention du lit, du rideau, des toiles et de la boîte permettent de faire surgir un espace scénique au sein de la fiction.

---

<sup>56</sup> Philippe Sellier, dans son Introduction à la *Princesse* déjà citée, fait référence à une catégorie de la *Poétique* d'Aristote pour rendre compte de ces coïncidences calculées : le « vraisemblable extraordinaire » ou *thaumaston*, qui se distingue à la fois de la surprise incroyable et de la monotonie d'une vraisemblance trop attendue (*op. cit.*, p. 28). Voir aussi, sur la question du merveilleux, Martine Desimeur, « La *Princesse de Clèves* ou l'odyssée féerique », in *Studi Francesi*, 75, 1981, p. 440-447.

<sup>57</sup> *Ibid.*

### *La tragédie de M<sup>me</sup> de Clèves*

Si la structure du roman nous invite à rapprocher la *Princesse* du théâtre en général, c'est aussi au genre particulier de la tragédie que l'on songe tout d'abord<sup>58</sup>. Le premier rapport que l'on voit se dessiner entre notre roman et le genre tragique réside dans la fermeté de l'unité d'action. Tout le récit est organisé autour de la passion de M<sup>me</sup> de Clèves, et tout le suspense – Corneille eût dit : « la suspension » – consiste à savoir si la protagoniste y succombera ou non. Le roman est conçu comme un gigantesque piège dans lequel va s'enfermer l'héroïne, conduite malgré elle, et en quelque sorte avec la complicité de toute la cour – à tomber amoureuse de Nemours : « Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges » (p. 67). Le roman progresse ensuite inéluctablement vers la perte de la princesse. Dans ce livre, on ne trouverait aucune scène qui ne soit conçue de manière à précipiter M<sup>me</sup> de Clèves un peu plus profondément dans sa marche à l'abîme, jusqu'à cette dernière entrevue avec Nemours, suivie par la rupture définitive.

De la tragédie classique, le roman a aussi retenu la logique implacable : chaque faveur concédée par M<sup>me</sup> de Clèves à son soupirant est accordée définitivement, sans retour en arrière possible ; un effet de cliquet ôte toute possibilité de revenir à une situation antérieure. Ainsi, après la mort de sa mère, M<sup>me</sup> de Clèves croit d'abord pouvoir lutter contre sa passion et la vaincre, fût-ce avec le secours de son mari :

La manière dont M. de Clèves en usait pour elle, lui faisait souhaiter plus fortement que jamais de ne manquer à rien de ce qu'elle lui devait. Elle lui témoignait aussi plus d'amitié et plus de tendresse qu'elle n'avait encore fait ; elle ne voulait point qu'il la quittât, et il lui semblait qu'à force de s'attacher à lui, il la défendrait contre M. de Nemours. (p. 88)

Cette résolution dépasse les forces du personnage, qui croit alors pouvoir se contenter d'au moins dissimuler son amour :

L'inclination qu'elle avait pour ce prince lui donnait un trouble dont elle n'était pas maîtresse [...]. Elle ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer ; elle songea seulement à ne lui en donner jamais aucune marque (p. 112).

<sup>58</sup> Voir aussi Jean Garapon, « *La Princesse de Clèves* et l'esthétique de la tragédie », *Littératures classiques*, supplément, 1990, p. 21-32 ; et Jean Mesnard, « Le tragique dans *La Princesse de Clèves* », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, oct.-déc. 1993, p. 607-620.

Ce projet timide n'en reste pas moins également hors de portée ; M<sup>me</sup> de Clèves laisse échapper à plusieurs reprises des marques de sa passion, y compris à Nemours lui-même, par exemple au moment du vol du portrait :

Elle fit réflexion à la violence de l'inclination qui l'entraînait vers M. de Nemours ; elle trouva qu'elle n'était plus maîtresse de ses paroles et de son visage. (p. 124)

La Princesse ne parvenant ni à venir à bout de son inclination, ni à la masquer aux yeux des autres, il ne lui reste qu'à mettre son espoir dans la fuite :

Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toutes mes résolutions sont inutiles ; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui, et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier. Il faut m'arracher de la présence de M. de Nemours (p. 162).

Elle s'aperçoit bientôt qu'elle n'est pas même capable de cette retraite définitive. Désespérée, à bout d'expédients, elle décide alors de prononcer l'aveu qui sera fatal à son mari, jetant au cœur de ce dernier une jalousie dont il ne se remettra pas (p. 166) ; puis elle cède toujours davantage à sa passion, jusqu'à se laisser aller à des complaisances, et jusqu'à tromper son mari par la pensée, devant l'image de Nemours :

Elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que seule la passion peut donner (p. 213).

Tous les faux-fuyants pour échapper à l'impitoyable engrenage tragique sont ainsi voués à l'échec : la prudence, la retraite, l'aveu même – l'aveu surtout ! – ne feront qu'accélérer la déchéance de l'héroïne. À la fin de la troisième partie, elle prend conscience, dans l'un de ses soliloques au style direct, que plus elle se débat, plus elle hâte les conséquences qu'elle voulait à tout prix éviter :

J'ai perdu le cœur et l'estime d'un mari qui devait faire ma félicité. Je serai bientôt regardée de tout le monde comme une personne qui a une folle et violente passion. Celui pour qui je l'ai ne l'ignore plus ; *et c'est pour éviter ces malheurs* que j'ai hasardé tout mon repos et même ma vie. (p. 191)

L'action est ainsi conçue comme une lente chute qu'achèvent la mort du mari, la rupture avec l'amant, puis la retraite, enfin la mort précoce.

Cette concentration de l'action, que permet l'adoption de techniques empruntées à la tragédie<sup>59</sup>, est soutenue par le respect d'une unité de temps (l'action se déroule en une année, conformément aux propositions des théoriciens) et d'une certaine unité de lieu, entre ces deux pôles principaux que sont la cour et Coulommiers. Un tel respect manifeste la volonté de l'auteur d'anoblir la nouvelle en la soumettant aux contraintes qui prévalent pour un genre élevé tel que l'est la tragédie<sup>60</sup>.

Le parallèle évident entre la structure de notre roman et celle d'une tragédie a conduit Marie-Aline Raynal<sup>61</sup> à suggérer un découpage de l'action en cinq actes : la naissance de l'amour et du péril (acte I) ; la tentative de résistance à la passion (acte II) ; la déclaration de Nemours (acte III) ; la jalousie (acte IV) ; le choix de la résistance héroïque (acte V). La thèse est stimulante, mais exploitée avec trop de systématisme. En fait, la dimension tragique du roman vient sans doute moins d'un respect tout formel des règles tragiques que d'une atmosphère qui évoque celle de la tragédie ; en premier lieu, on ressent la présence obscure d'une fatalité perverse, acharnée à la perte des protagonistes : l'horoscope qui annonce la mort du roi vient ainsi se substituer à l'oracle fatal et inévitable de la tragédie grecque (p. 115-116). Plus vaguement, une tonalité tragique, diffuse dans tout le texte, est sensible par exemple dans la présence constante de la mort qui frappe autour de l'héroïne : sa mère, son mari, le roi bien sûr<sup>62</sup>, sans compter les trépas funestes qui accablent les héros des

<sup>59</sup> « La matière diffuse du roman traditionnel, unifiée et concentrée grâce aux techniques de la tragédie, acquiert une densité et une épaisseur de vie. Les personnages se mettent à exister [...] pris au piège du destin », estime Raymond Picard dans « Divers aspects de *La Princesse de Clèves* », in *De Racine au Parthénon*, Paris, Gallimard, p. 195-196.

<sup>60</sup> « M<sup>me</sup> de Lafayette s'est soumise à des préceptes esthétiques attestant de sa part le désir de traiter l'œuvre en grand genre. Elle a manifestement tenu à respecter les unités, telles qu'elles s'appliquent au poème et au roman héroïques [...]. On remarquera surtout une recherche souple de l'unité de lieu, l'action se déroulant presque constamment à la cour, avec quelques allées et venues du côté des lieux de la solitude. Quant à l'unité de temps, elle est strictement respectée [...], il s'écoule à peu près exactement une année », écrit Jean Mesnard en « Introduction » à son édition de *La Princesse de Clèves* (*op. cit.*, p. 15-16).

<sup>61</sup> Marie-Aline Raynal, *Le Talent de M<sup>me</sup> de Lafayette*, 1926 ; Genève, Slatkine Reprints, 1978.

<sup>62</sup> Jean Mesnard considère que « cette mort dans la fête contribue d'une manière essentielle à donner au roman sa tonalité tragique » (« Introduction », édition citée, p. 25-26).

récits intercalaires, comme « Anne de Boulen » (p. 121). D'autres morts figurent dans le roman à titre d'obscurs pressentiments, dans les marges de l'œuvre : celle de Marie Stuart, dont tous les lecteurs connaissent le terrible sort (p. 39) ; celle de M. de Guise (p. 130), ou encore celle du vidame, personnage fictif, mais dont il est précisé que Catherine de Médicis le perdit lors de la conjuration d'Amboise (p. 160). Enfin, les héros sont les jouets de passions violentes, contre lesquelles ils tentent en vain de se débattre. Comme chez Racine, la passion mène ici au trépas : M<sup>me</sup> de Chartres meurt d'inquiétude, et M. de Clèves de jalousie. Seul M. de Nemours survit, signe sans doute qu'il n'est pas du monde de la tragédie.

### *Agnès de Clèves : des éléments de comédie ?*

Curieusement, ce n'est pas à la tragédie que se réfère Valincour dans sa critique de la *Princesse de Clèves*, mais à la comédie, et, plus particulièrement, à une pièce de Molière, *l'École des femmes*. L'héroïne de notre roman n'est pas sans présenter de curieux points communs avec Agnès, explique-t-il :

Le caractère de cette princesse, la manière dont sa mère l'instruit en l'amenant à la cour, les sermons que lui fait M. de Clèves sur le sujet de la tendresse et qu'elle n'entend pas seulement, l'aveu qu'elle fait à son mari de l'amour qu'elle a pour un autre homme : tout cela rend la comparaison extrêmement juste ; et il semble que la Princesse ne soit qu'un portrait plus sérieux de cette innocente comédie.<sup>63</sup>

Une telle comparaison, pour paraître paradoxale, peut trouver à se justifier : les deux personnages partagent la même jeunesse ; toutes deux prononcent un *aveu* ; enfin, toutes deux également passent de l'ignorance, ou de l'innocence, à la connaissance, de l'ingénuité à l'autorité, du silence à la parole : héroïne passive et dominée, M<sup>me</sup> de Clèves, en refusant Nemours, devient enfin, *in extremis*, actrice de sa propre existence. Cette comparaison tendrait en quelque sorte à faire de la *Princesse de Clèves* un *roman d'apprentissage*, si l'on se réfère à l'itinéraire de l'héroïne moliéresque. Mais sur le fond, il n'en reste pas moins que les deux jeunes femmes diffèrent plus qu'elles ne se ressemblent : en découvrant l'amour, la Princesse trouve le malheur et le désespoir, alors qu'Agnès accède à l'autonomie ; la comédie se finit bien, l'amour n'a pas été pour Agnès une découverte traumatisante,

---

<sup>63</sup> Valincour, *op. cit.*, « deuxième lettre », p. 76.

mais libératrice : l'émancipation de son désir la libère de la sujétion dans laquelle elle se trouvait. Par ailleurs, alors qu'Arnolphe maintient Agnès dans une ignorance dont il espère qu'elle va garantir aussi bien son innocence que sa soumission, M<sup>me</sup> de Chartres prend soin de donner à sa fille une éducation susceptible de la prévenir en toute conscience des plaisirs aussi bien que des périls de l'amour :

La plupart des mères s'imaginent qu'il suffit de ne parler jamais de galanterie devant les jeunes personnes pour les en éloigner. Madame de Chartres avait une opinion opposée ; elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour ; elle lui montrait ce qu'il a d'agréable pour la persuader plus aisément sur ce qu'elle lui en apprenait de dangereux ; elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements ; et elle lui faisait voir, d'un autre côté, quelle tranquillité suivait la vie d'une honnête femme, et combien la vertu donnait d'éclat et d'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance. (p. 47)

### **Les épisodes, des forces centrifuges ?**

Ainsi qu'on l'a dit, la *Princesse* ne liquide pas d'un seul coup tout l'héritage du roman baroque, comme en témoignent les quatre intrigues intercalées, prises en charge par quatre narrateurs différents : l'histoire de Diane de Poitiers, dans le livre « duchesse de Valentinois » (p. 70-77), est racontée par M<sup>me</sup> de Chartres ; l'histoire de M<sup>me</sup> de Tournon (p. 91-104), par M. de Clèves ; celle d'Anne de Boulen (p. 118-121) par la Reine dauphine ; enfin, la narratrice du roman nous relate l'histoire du vidame de Chartres (p. 136-151). Au moment de la publication du livre, on a beaucoup reproché à M<sup>me</sup> de Lafayette ces interruptions dans l'intrigue principale qui paraissaient constituer des forces centrifuges tendant à faire éclater la belle et lisse unité du livre. Valincour considère ainsi que l'histoire de M<sup>me</sup> de Tournon est une digression, un « hors-d'œuvre, et trop longue de la moitié »<sup>64</sup> ; tout au moins, précise-t-il, l'auteur devait prendre soin de « lui donner plus de liaison avec le reste de l'ouvrage ». Fontenelle, qui pourtant goûta le roman, reproche aussi à la romancière de rompre le cours de sa narration. L'histoire de M<sup>me</sup> de Tournon « m'a extrêmement fâché... Voilà le malheur de ces actions principales qui

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 85.

sont si belles, on voudrait que rien n'en détournât<sup>65</sup> ». Les modernes n'ont pas toujours montré plus de compréhension. Jean Fabre considère ainsi que les quatre digressions constituent « un dernier tribut payé par M<sup>me</sup> de Lafayette à la préciosité », ce dernier terme étant, sous sa plume, péjoratif<sup>66</sup>.

Ces critiques n'ont pas vu que, par-delà la fidélité à une esthétique en voie de disparaître, les récits secondaires sont en réalité étroitement subordonnés à l'intrigue principale. Loin de perturber la logique romanesque, ils viennent au contraire la renforcer. Leur rôle est multiple. Ils exercent tout d'abord une fonction d'enseignement. L'héroïne n'est pas sans percevoir en effet que ces récits ont un rapport avec sa propre histoire ; ainsi, en se faisant raconter les aventures de Sancerre et de M<sup>me</sup> de Tournon, « elle y trouva un certain rapport avec l'état où elle était, qui la surprit et lui donna un trouble dont elle fut longtemps à se remettre » (p. 98). Ces récits montrent ainsi à M<sup>me</sup> de Clèves des exemples des conséquences funestes que peuvent avoir les passions, et lui servent ainsi de garde-fous. Elles lui apprennent, d'abord, les dangers de la galanterie : l'histoire sordide de M<sup>me</sup> de Tournon explique à M<sup>me</sup> de Clèves qu'il est vain d'imaginer que l'amour peut se conserver dans sa pureté ; il est condamné à dégénérer et dégrade l'amoureux. Les narrations intercalées lui enseignent ensuite les périls de la cour et du pouvoir : l'histoire d'Anne Boleyn lui fait voir les dangers mortels qui menacent les courtisans ambitieux, tandis que l'histoire de M<sup>me</sup> de Tournon lui apprend également l'existence de l'hypocrisie et le double jeu des gens de la cour. Enfin, l'histoire de M<sup>me</sup> Thémises fait découvrir à l'héroïne les malheurs de la jalousie.

Les récits intercalés possèdent aussi une fonction de cohérence générique : les épisodes d'Anne Boleyn et de Diane de Poitiers contribuent à l'arrière-plan historique du roman, en faisant passer

---

<sup>65</sup> Fontenelle, « Lettre sur la princesse de Clèves », *art. cit.*, p. 109.

<sup>66</sup> Pour Jean Mesnard (dans l'« Introduction » de son édition, *op. cit.*, p. 15), les « quatre épisodes pourvus d'une forte autonomie » tendent à « transformer la nouvelle jusqu'à la faire devenir roman [...]. Ils confèrent à l'œuvre un caractère polyphonique difficilement adaptable à la pure nouvelle ». Si l'on considère que la narratrice est, fictivement, contemporaine des derniers Valois, l'on peut rapprocher cette « poétique du digressif » d'une pratique de la digression datant de la Renaissance, et bien décrite par Gérard Milhe Poutingon, qui met en avant en particulier la notion de « pertinence » (*Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, collection « Études et essais sur la Renaissance », 2012).



provisoirement au premier plan des histoires « vraies », ou du moins attestées par les historiens de l'époque.

Enfin, les quatre histoires secondaires possèdent une fonction de contrepoint : les deux aventures royales, en particulier, où sont impliqués Henri II et « Anne de Boulen » répondent en écho à l'intrigue principale, et jouent ainsi le même rôle que le contrepoint dans la musique : la passion jalouse de M<sup>me</sup> de Valentinois pour le roi préfigure, sur le théâtre de l'Histoire, la jalousie de M<sup>me</sup> de Clèves et de son mari ; tandis que la passion secrète de la reine pour le Vidame se déroule parallèlement à celle qui unit M<sup>me</sup> de Clèves et Nemours.

Les quatre intrigues imbriquées ne valent donc pas pour elles-mêmes, comme des digressions autonomes ou des pièces rapportées, mais éclairent la tragédie de l'héroïne principale. L'apparente polyphonie se résout ainsi en une harmonie unique, en un réseau aux mailles serrées qui vont enfermer la princesse.

### **La structure en alternance : la « respiration » du roman**

Jean Rousset a consacré à la *Princesse de Clèves* un article qui fit date<sup>67</sup>. Il montre en particulier que tout le roman est gouverné par un système d'alternances qui constitue le rythme principal du livre : l'héroïne passe successivement de la cour à sa chambre, à Coulommiers, ou à sa maison de Paris. Ces va-et-vient organisent tout l'ouvrage autour d'un saisissant contraste entre les moments où la Princesse se livre, malgré elle, à sa passion, et ceux où, loin du monde et du bruit, elle médite sur la nature des sentiments qui l'assaillent<sup>68</sup>.

La cour est le lieu de la vie brillante, factice et artificielle, l'espace des intrigues et de la mondanité ; l'existence y est tout entière soumise à une cérémonie splendide et creuse, magnifique et vaine. Dans le tourbillon et « l'agitation sans désordre » qui règne à la cour, M<sup>me</sup> de Clèves n'a pas le loisir de songer à elle et témoigne, malgré elle, de la passion dont elle souffre. Exposée, offerte au regard des autres, la Princesse y donne à lire son tourment ; incapable de se contrôler, elle agit « malgré elle », « sans qu'elle le sût » (p. 127), dans une sorte d'état somnambulique qui la dépouille de sa volonté aussi bien que de sa conscience claire.

<sup>67</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 17-44.

<sup>68</sup> « Le roman fait donc alterner les deux modes d'expression, celui des actes au contact d'autrui et celui des retours sur soi, le langage du cœur troublé et le langage du soliloque réflexif » (*ibid.*, p. 43).

La chambre de la Princesse, le château de Coulommiers ou la maison de Paris constituent les espaces de la retraite dont les valeurs sont l'exact opposé de celles de la cour : ce n'est qu'à l'écart, retirée dans ces lieux de la solitude et du « repos », que la Princesse parvient à faire retour sur elle-même et sur les événements qu'elle a vécus dans le tourbillon de son existence mondaine. Naguère aveuglée, elle est maintenant capable de clairvoyance. Seule, elle est désormais en mesure de s'observer et de se juger :

Après qu'on eut envoyé la lettre à M<sup>me</sup> la dauphine, M. de Clèves et M. de Nemours s'en allèrent. M<sup>me</sup> de Clèves demeura seule, et sitôt qu'elle ne fut plus soutenue par cette joie que donne la présence de ce que l'on aime, elle revint comme d'un songe ; elle regarda avec étonnement la prodigieuse différence de l'état où elle était le soir d'avec celui où elle se trouvait alors ; elle se remit devant les yeux l'aigreur et la froideur qu'elle avait fait paraître à M. de Nemours, tant qu'elle avait cru que la lettre de M<sup>me</sup> de Thémis s'adressait à lui, quel calme et quelle douceur avaient succédé à cette aigreur, sitôt qu'il l'avait persuadée que cette lettre ne le regardait pas. (p. 160)

Le texte marque bien ici l'état d'esprit différent dans lequel se trouve l'héroïne selon qu'elle est en présence de M. de Nemours – elle s'est livrée sans calcul à la « joie » qu'elle avait d'être avec lui – ou qu'elle se retrouve seule dans sa chambre et se soumet à un rigoureux examen de conscience.

C'est au cours de ces épisodes d'intense vie intérieure que la romancière accorde à la Princesse ses soliloques d'analyse, grâce auxquels cette dernière prend conscience des progrès d'une passion qui se développe comme une gangrène, aussi bien que des aveux que son corps a, involontairement, laissé échapper, offrant ainsi des signes à l'interprétation de Nemours, de son mari ou des autres courtisans.

La séparation de l'*existence* et de l'*analyse* est si poussée chez l'héroïne qu'elle confine à un dédoublement de la personnalité : elle « ne se reconnaissait plus elle-même » (p. 160) après avoir écrit la fausse lettre censée sauver son oncle. La prise de conscience se fait ainsi toujours avec un retard fatal, un regret et un remords. La leçon est claire : la passion est, comme eût dit Pascal, une « puissance trompeuse » et aliénante, qui fausse les perceptions, domine l'âme, se rend maîtresse de l'héroïne et la gouverne malgré elle.

Si cette composition binaire commande le roman au niveau de la macrostructure, en opposant par exemple les scènes qui se déroulent à la cour et celles qui se passent à Coulommiers, elle gouverne aussi le

détail de l'œuvre, et détermine l'action jusque dans ses menues vibrations ; l'effet d'alternance peut en effet se produire dans un intervalle de temps très bref et opposer ainsi deux moments rapprochés :

Elle ne pouvait s'empêcher d'être troublée de sa vue et d'avoir pourtant du plaisir à le voir ; mais quand elle ne le voyait plus et qu'elle pensait que ce charme qu'elle trouvait dans sa vue était le commencement des passions, il s'en fallait peu qu'elle ne crut le haïr par la douleur que lui donnait cette pensée (p. 88).

Voici un autre exemple de cette vibration, après qu'elle a refusé de laisser entrer Nemours chez elle :

Sitôt que M<sup>me</sup> de Clèves fut un peu remise du trouble que lui avait donné la pensée de la visite de ce prince, toutes les raisons qui la lui avaient fait refuser disparurent ; elle trouva même qu'elle avait fait une faute, et si elle eût osé ou qu'il eût encore été assez à temps, elle l'aurait fait rappeler. (p. 203)

Cette alternance de l'action aveugle et de la réflexion lucide se poursuivra jusqu'à la quatrième partie : peu à peu, au fur et à mesure que le roman s'avance, le décor historique s'efface, le monde du dehors disparaît, et seul subsiste l'espace du dedans. Alors, retirée du monde mais face à Nemours, M<sup>me</sup> de Clèves parviendra à reconstruire l'unité de son moi, et, l'intégrité de son être une fois restaurée, elle prendra sur elle de parler au Duc avec une lucidité et une détermination dont elle n'avait jamais été capable.<sup>69</sup>

Le roman de M<sup>me</sup> de Lafayette est classique au sens où l'art classique s'attache avant tout à dissimuler le labeur pour donner à l'œuvre une impression de facilité – mais cette sensation n'est qu'une illusion, et la simplicité de la composition est feinte : des lois d'organisation musicales confèrent à ce roman des effets polyphoniques.

---

<sup>69</sup> Sur cette oscillation, voir par exemple Marie-Thérèse Hipp, « La dialectique du divertissement et du repos dans *La Princesse de Clèves* », in *Mélanges Jean Mourot*, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 209-220.

## MANIÈRE CLAIRE, MANIÈRE NOIRE

Le charme très particulier qui se dégage de la prose de M<sup>me</sup> de Lafayette vient en particulier de l'ambiguïté du monde qu'elle nous décrit : « l'éclat » et « la magnificence » l'étourdissent, la fascinent, et l'inquiètent ; la prestance des hommes et la beauté des femmes l'éblouissent, mais suscitent en même temps chez elle la méfiance. Les fastes de la cour comme les intrigues amoureuses ne brillent aussi violemment que pour masquer la corruption qui règne partout et imprime sa marque sur tous les êtres du roman, quelque lumineux qu'ils paraissent<sup>70</sup>. De même que les graveurs pouvaient laisser apparaître ou non dans leurs eaux-fortes les à-plats d'ombre correspondant aux parties encrées, selon qu'ils travaillaient à la manière noire ou à la manière claire, de même M<sup>me</sup> de Lafayette met à la fois sous les yeux du lecteur les fastes de la cour et sa corruption. Ce pessimisme, manifesté aussi bien envers l'organisation sociale qu'envers les vertus individuelles, est lié à la vision du monde qu'inspire à la plupart des écrivains d'alors la pensée de saint Augustin : l'homme et le monde, hors le soutien de la grâce divine, sont marqués, de part en part, au sceau du mal.

### Le royaume de l'amour-propre

Le contexte moral et religieux dans lequel fut écrit la *Princesse de Clèves* s'est beaucoup assombri depuis le début du siècle. Au christianisme souriant professé par saint François de Sales, et qui innervait la morale astréenne, se substitue un christianisme beaucoup plus pessimiste, fortement influencé par la pensée de l'évêque d'Hippone saint Augustin (354-430). On donne parfois, à tort mais par commodité, le nom de *jansénisme* à cette religiosité austère et rigoureuse : les « jansénistes », qui vivaient dans l'orbite du monastère de Port-Royal des Champs, étaient ainsi dénommés parce qu'ils étaient réputés suivre la pensée de l'évêque d'Ypres Jansénius (mort en 1640), celui-ci se contentant en fait de promouvoir la pensée augustinienne. M<sup>me</sup> de Lafayette, surtout vers la fin de sa vie, se rapprocha de ce milieu. Cette influence de la pensée d'Augustin

---

<sup>70</sup> Dans la « Notice » qu'elle consacre au roman, Camille Esmein considère la « double face » de la galanterie : « Galanterie et magnificence ont leur envers dans le roman, la noirceur des passions et des sentiments répondant à la grandeur des titres et à la richesse des équipages » (Madame de Lafayette, *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*, p. 1317).

correspond à une montée du pessimisme anthropologique : l'homme est désormais considéré comme corrompu et foncièrement attiré par le mal. Tout ce qui vient de l'homme étant mauvais, les augustiniens se méfient de toutes les passions, et au premier chef de l'amour humain.

Hors la grâce de Dieu, singulièrement absent de cet univers<sup>71</sup>, l'homme ne peut échapper au tourment des passions, qui découlent toutes du plus monstrueux des sentiments : l'amour de soi (ou amour-propre), racine de tous les maux. Les moralistes de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle se sont fait une spécialité de la dénonciation des crimes de l'amour-propre. Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld se plaisent à en montrer toutes les formes, toutes les nuances et toutes les conséquences. Il n'existe plus pour eux de passions qui soient nobles, libératrices, sources d'élévation de l'individu : ni l'honneur, ni le sens du devoir, ni l'amour ne sont sauvés, ils explosent sous le coup d'un soupçon qui ravage et emporte tout ; les plus belles passions ne sont que des masques qui cherchent à dissimuler la laideur de l'âme.

L'universalité tentaculaire de l'amour-propre a pour conséquence de miner tout héroïsme ; lorsqu'un homme semble agir héroïquement et noblement, il est en fait, le plus souvent, mû par des mobiles obscurs et peu avouables : le désir d'être admiré ou la vanité le déterminent bien plus sûrement que le sens désintéressé du devoir. L'honneur et la loyauté sont ravalés au rang de qualités feintes, de « fausses vertus ». Dans le monde de la *Princesse*, la vertu des hommes et des femmes consiste surtout dans la bonne image d'eux-mêmes qu'ils tâchent de donner, et pas dans l'amour de faire le bien ; c'est ainsi moins une authentique vertu qu'une « réputation » que M<sup>me</sup> de Chartres souhaite donner à sa fille (p. 89).

Ce pessimisme a trouvé son expression la plus saisissante dans les *Maximes* composées par La Rochefoucauld, auteur dont on connaît les liens d'amitié étroits qui le liaient à M<sup>me</sup> de Lafayette : ses formules incisives et brillantes font voler en éclats toute noblesse, toute grandeur d'âme, et réduisent les mouvements du cœur en apparence les plus désintéressés à l'égoïsme foncier de l'être humain. Il s'agit pour lui d'ôter le masque de la vertu et de montrer que « les vertus humaines ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés ».

---

<sup>71</sup> On a beaucoup glosé sur l'absence ou quasi-absence de l'Église, du clergé, et plus généralement du divin et de la foi dans ce roman, alors que la cour de Henri II était particulièrement dévote (voir par exemple Roger Francillon, *L'œuvre romanesque de M<sup>me</sup> de Lafayette*, Paris, José Corti, 1973, p. 201). C'est, en quelque sorte, un XVI<sup>e</sup> siècle laïc et « alternatif », pour reprendre le terme employé par les auteurs de science-fiction, que nous donne à voir M<sup>me</sup> de Lafayette.

L'orgueil est égal dans tous les hommes, et il n'y a de différence qu'aux moyens et à la manière de le mettre au jour.<sup>72</sup>

L'honnêteté des femmes est souvent l'amour de leur réputation et de leur repos.<sup>73</sup>

L'amour de la gloire, la crainte de la honte, le dessein de faire fortune, le désir de rendre notre vie commode et agréable, et l'envie d'abaisser les autres, sont souvent les causes de cette valeur si célèbre parmi les hommes.<sup>74</sup>

La vanité, la honte, et surtout le tempérament, font souvent la valeur des hommes, et la vertu des femmes.<sup>75</sup>

À bien des égards, la *Princesse de Clèves* – roman auquel, on le sait, La Rochefoucauld a peut-être collaboré – semble participer au même projet de démystification de la vertu que les *Maximes*. « L'esprit est toujours la dupe du cœur », écrit ainsi La Rochefoucauld : or il arrive souvent à M<sup>me</sup> de Clèves de céder à sa passion en maquillant sa faiblesse par de très raisonnables excuses, par exemple lorsqu'elle décide de ne pas paraître à la fête donnée par le maréchal de Saint-André, après que Condé a rapporté les propos de Nemours sur la présence des maîtresses lors des bals :

Sitôt que le prince de Condé avait commencé à conter les sentiments de M. de Nemours sur le bal, M<sup>me</sup> de Clèves avait senti une grande envie de ne point aller à celui du maréchal de Saint-André. Elle entra aisément dans l'opinion qu'il ne fallait pas aller chez un homme dont on était aimée, et elle fut bien aise d'avoir une raison de sévérité pour faire une chose qui était une faveur pour M. de Nemours. (p. 82)

M<sup>me</sup> de Clèves croit ainsi agir vertueusement et pour de nobles raisons (le devoir envers son mari, la mémoire de sa mère), mais ces justifications ne sont que des alibis ; malgré l'impassibilité de la narratrice, on perçoit que les véritables mobiles des actions de l'héroïne sont obscurs et moins clairs qu'elle ne se l'imagine elle-même – pour le dire en d'autres termes : elle croit suivre son devoir quand elle ne fait encore qu'écouter et servir son désir. Cette mauvaise

<sup>72</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*. Édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Éditions Honoré Champion, coll. « Sources classiques », n° 36, 2002, maxime 35.

<sup>73</sup> *Ibid.*, maxime 205.

<sup>74</sup> *Ibid.*, maxime 213.

<sup>75</sup> *Ibid.*, maxime 220.

foi plus ou moins inconsciente est sensible, par exemple, après le vol du portrait ; l'héroïne délibère intérieurement pour savoir si elle doit ou non redemander l'objet dérobé :

La raison voulait qu'elle demandât son portrait ; mais en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle et, en le lui demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion. Enfin elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sut même qu'elle la lui faisait. (p. 123)

On voit ici que toutes les raisons alléguées pour ne pas réclamer le portrait – la morale et le souci des convenances – ne servent qu'à dissimuler le seul souci de sa passion : c'est à cette dernière qu'elle obéit en fait, tout en croyant (en feignant de croire ?) qu'elle agit selon la vertu et les bienséances. On ne saurait plus nettement dénoncer le règne des « fausses vertus » démythifiées à la même date par La Rochefoucauld.

L'épisode de l'aveu (p. 166-167) manifeste tout particulièrement comment l'amour-propre ronge la démarche la plus courageuse et la plus vertueuse. Nul doute en effet que la princesse ne soit mûe par les meilleures « intentions » conscientes lorsqu'elle prend la décision difficile de révéler à son mari la passion qu'elle éprouve pour un autre. Mais ses propos laissent deviner une héroïne gangrenée par la pire forme de l'*amor sui*. Elle met en avant le caractère exceptionnel de la situation (« un aveu que l'on a jamais fait »), qui repose sur une confusion entre confidence et confession. Au fond, qu'affirme-t-elle d'autre que son « innocence », tout en introduisant la distinction casuiste entre « sa conduite et ses intentions » ? Son innocence extérieure (« je n'ai donné nulle marque de ma faiblesse [...] je ne craindrais point d'en laisser paraître ») ne trahit que davantage la « force » insurmontable de sa passion. Chaque mot qu'elle prononce est un coup de poignard qu'elle plante dans le cœur de son mari : ainsi, lorsqu'elle lui accorde toute son amitié et son estime, suggérant par la même qu'il ne recevra jamais d'elle cette « inclination » qui est ce à quoi seul il aspire, et qui est le véritable amour, si l'on se fie à la cartographie de Tendre. M<sup>me</sup> de Clèves, loin de se déclarer coupable, fuit sa responsabilité, qu'elle rejette sur sa jeunesse (« personne de mon âge »), et, M<sup>me</sup> de Chartres étant décédée, sur l'absence de directeur spirituel, auquel elle demande imprudemment à son époux de se substituer – un mari passionné est pourtant trop intéressé pour

faire un bon confesseur. L'amour-propre qui gouverne la Princesse éclate à plein au terme de sa déclaration, d'abord dans la requête « ayez pitié de moi », sans se demander qui pourra avoir pitié de Clèves ; ensuite dans l'expression naïve et monstrueuse d'un besoin inassouvi d'amour : « aimez-moi encore, si vous pouvez » ; c'est-à-dire, *consentez à me donner encore un amour qui ne sera jamais partagé, je vous en défie*. En contrepartie de l'âme de son mari, elle ne lui offrira en effet que son corps : l'échange est inégal, et renvoie à cette confusion d'ordres hétérogènes que Pascal appelait « tyrannie », et qui consiste au « désir de domination universel et hors de son ordre »<sup>76</sup>.

On le voit dans cette page : l'amour-propre veut tout pour lui. Il n'est pas jusqu'aux aveux les plus sordides dont il ne puisse se nourrir. On songe, là encore, à La Rochefoucauld : « Nous n'avouons jamais nos défauts que par vanité<sup>77</sup> ». La princesse est conduite par le plaisir de passer pour une femme supérieure. Orgueilleuse comme sa mère, elle ne tombera pas « comme les autres femmes », ainsi que M<sup>me</sup> de Chartres le craignait : elle tombera... *autrement*, et, finalement de façon bien plus désastreuse que ne l'eût été une « galanterie » ordinaire<sup>78</sup>. La passion implique la laideur morale ; les intentions les plus pures en apparence ne sont que les détours d'un amour-propre cruel et qui veut tout pour lui : M<sup>me</sup> de Clèves a cru bien faire en avouant sa passion, mais en fait elle n'a agi que pour elle-même, et a introduit dans l'esprit de M. de Clèves un doute dont ils ne se relèveront ni l'un ni l'autre.

Le trop célèbre aveu n'est ainsi, à tout prendre, qu'un non-aveu, où la Princesse, en toute bonne foi, proclame son innocence, tout en se gardant d'aller au bout de ses révélations. L'héroïne est encore trop aveuglée pour mesurer la gravité de sa confession, ni pour pressentir ses terribles suites. Toutefois, M<sup>me</sup> de Clèves, au fur et à mesure que s'approfondit son analyse, finit par se rendre compte de la vraie nature de son amour. Sans formuler le résultat de cet examen de conscience en termes théologiques, elle comprend que l'amour qu'elle éprouve pour Nemours n'est au fond qu'une modalité de l'amour qu'elle se porte à elle-même ; cette lucidité est perceptible lorsqu'elle avoue à son amant, à la fin du roman, quels ont été ses sentiments pour lui : la

<sup>76</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1991, fr. 92.

<sup>77</sup> La Rochefoucauld, *Maximes*, *op. cit.*, maxime supprimée 35.

<sup>78</sup> « La morale que préconise M<sup>me</sup> de Chartres repose sur l'orgueil », estimait ainsi J.-A. Kreiter, *Le Problème du paraître dans l'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette*, Paris, Nizet, 1977, p. 171.



sincérité qui la caractérise la pousse en effet à ajouter : « je ne sais même si je ne le dis point plus pour l'amour de moi que pour l'amour de vous » (p. 239). Comme l'explique La Rochefoucauld (« Le plaisir de l'amour est d'aimer ; et l'on est plus heureux par la passion que l'on a que par celle que l'on donne<sup>79</sup> »), et comme la religieuse portugaise le découvre vers la même époque, M<sup>me</sup> de Clèves devine que ce qui lui plaît dans sa passion, c'est sa passion elle-même, et non Nemours, qui en est l'objet apparent mais n'en est quasi que le prétexte<sup>80</sup>. « Cest par [l'amour propre] lui-même, expliquait l'ami de la romancière que ses désirs sont allumés, plutôt que par la beauté et le mérite de ses objets<sup>81</sup> »; l'amour n'est qu'une variante de l'amour-propre, dans la mesure où l'objet de l'amour n'est qu'un intermédiaire, un miroir tendu au moi par le moi lui-même.

À la lumière des *Maximes*, il n'est pas jusqu'à la retraite finale qui ne soit suspecte : M<sup>me</sup> de Clèves s'est-elle sincèrement convertie par amour de Dieu, ou ne fuit-elle que par soin de son repos et souci d'éviter les tourments qui suivent la jalousie ? Le soin de la réputation et du repos seuls font l'honnêteté des femmes, estimait le moraliste<sup>82</sup>, de sorte que vraie et fausses vertus deviennent indiscernables, même pour la narratrice.

On peut ainsi préciser l'assombrissement du sentiment amoureux tel que la fiction le met en scène, entre le début et la fin du siècle. Dans le roman pastoral, si l'amour n'ignore pas la perversion, il est néanmoins, en lui-même, une valeur suprême. Source de vertus et de connaissance, ce sentiment est source de joie et moteur d'un dépassement de l'être vers le bien. Le dénouement heureux de *l'Astrée*, qu'il soit ou non imaginé par d'Urfé, est le signe d'une rédemption des héros et marque le terme d'un parcours initiatique en vue d'une perfection morale. L'amour classique, en revanche, ne préserve plus cette possibilité de l'innocence ; l'être humain ne parvenant pas à se libérer de son égoïsme, l'amour est inévitablement grevé du poids du mal et de la corruption. *La Princesse de Clèves* non seulement ne laisse plus la place pour une expression idéale du sentiment amoureux, mais le roman est tout entier un dispositif destiné

<sup>79</sup> La Rochefoucauld, *Maximes, op. cit.*, maxime 259.

<sup>80</sup> La Religieuse disait en effet, quelques années auparavant : « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion » (*Lettres portugaises* [1669], éd. Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, GF Flammarion, 1983, p. 90).

<sup>81</sup> La Rochefoucauld, *Maximes, op. cit.*, maxime supprimée, 1.

<sup>82</sup> Voir *supra*.

à montrer que l'amour est *toujours* impur et coupable, dans son principe comme dans ses conséquences. L'idéalisme néoplatonicien de l'*Astrée* n'est ainsi plus qu'un lointain souvenir.

### Un héros de roman introuvable

La psychologie augustinienne ne peut manquer de rejaillir sur la nature même du héros romanesque dont il signifie la faillite. Affirmer que les hommes font inévitablement, et parfois malgré eux, le mal, et que toutes leurs démarches ne tendent qu'à satisfaire égoïstement leurs passions, revient à signifier l'impossibilité de tout héroïsme, et condamne le protagoniste positif des romans de naguère. Dans la *Princesse*, point de héros désintéressé qui vole au secours d'une belle pour la délivrer sans espoir de récompense, comme Polexandre quelques années auparavant. Désormais, le commerce entre les individus n'a en vue que le pouvoir ou la possession. Les galanteries et les manœuvres pour séduire ou châtier ne laissent plus de place à la « générosité ».

Tout le travail de la romancière moraliste va consister à traquer, repérer et démasquer les manifestations de l'amour de soi dans les gestes, les paroles et les sentiments des personnages. Aucun héroïsme ne survivra à cette chasse systématique à l'amour-propre. Nemours, malgré son air brillant, se révèle ainsi voleur (il dérobe le portrait), espion (il est caché lors de l'aveu) et traître (il ne peut s'empêcher de raconter le secret qu'il a surpris).

Le temps du héros romanesque, auquel le lecteur pouvait s'identifier, dans lequel chacun rêvait de voir se dessiner une image idéalisée de lui-même, est révolu. Le miroir que tend M<sup>me</sup> de Lafayette à son lecteur le dépeint au naturel, dans son vice et ses perversions. Mais ce que le héros positif perd en panache ou en fanfaronnade, il le gagne en profondeur et en complexité. Le personnel romanesque se transforme : on s'intéresse moins désormais aux rois et à la vie publique, et davantage à la vie privée. Même lorsque notre romancière évoque des personnages historiques, ce n'est plus la grandeur de leur rôle officiel qui les intéresse, mais leur condition d'êtres sensibles et souffrants.

### Une leçon de ténèbres

La spiritualité de saint François de Sales, si présente dans l'*Astrée*<sup>83</sup>, ouvrait la possibilité d'une vie sociale heureuse : la micro-société forézienne et, dans une certaine mesure, la cour d'Amasis, donnent l'exemple de lieux régis par la générosité, où la grandeur d'âme et la pureté du cœur ont leur place. Non que ces espaces communautaires aient toujours été paradisiaques : on se souvient des manœuvres cruelles et sanguinaires de Polémas pour obtenir la main de Galathée et régner sur le Forez. Mais on voyait toutefois se dessiner l'image d'une société idéale, fondée sur des valeurs de bonté et d'amitié sincère. Pour saint François de Sales, la société « laïque » (au sens traditionnel du mot, c'est-à-dire composée d'individus non consacrés à Dieu) n'est pas incompatible avec la pratique des vertus morales et chrétiennes. Pour lui, il est possible de sauver son âme tout en pratiquant un métier et en remplissant dans le monde les obligations de sa condition et de son état<sup>84</sup>.

L'anthropologie augustinienne, au contraire, insiste trop sur l'invincibilité de l'égoïsme pour que cette perversion de l'individu ne rejaillisse pas sur l'ordre social dans son ensemble. Pour le moraliste, la vie en société n'est désormais qu'un commerce fondé non sur l'amour du prochain, mais sur l'intérêt et le calcul bien compris. Les théologiens « jansénistes » considèrent ainsi comme inutile et dangereux de tenter de composer avec ce qu'ils appellent le « monde » ou le « siècle » (c'est-à-dire la vie sociale), qui non seulement n'est pas propre à rendre heureux, mais condamne ceux qui y passent leur existence à des compromis honteux, quand les tentations qu'ils y éprouvent ne les mènent pas tout simplement à leur perte. Pour trouver le bonheur, il est alors impératif d'échapper au mouvement brownien du « siècle », et de chercher la paix (le « repos ») dans la retraite.

L'itinéraire de la Princesse vient en quelque sorte confirmer de manière exemplaire le bien-fondé de ce pessimisme social : tout se passe comme si M<sup>me</sup> de Chartres, inspirée par les idées salésiennes, avait cru que sa fille, douée de toutes les vertus, pourrait préserver sa pureté et sa réputation dans un lieu aussi périlleux et corrompu que la cour. Or, la cour, emblème du « siècle », cristallise, sous les dehors de

<sup>83</sup> Voir *Saturne aux deux visages*, *op. cit.*

<sup>84</sup> Voir Françoise de Sales, *Introduction à la vie dévote* [1608], Paris, Le Seuil, « Livre de vie », 1995. Voir sur cette influence Patrick Henry, « *La Princesse de Clèves and L'Introduction à la vie dévote* », in *French Studies in honor of A. Wadsworth*, Summa Publications, 1985, p. 80-97.

l'élégance et du savoir-vivre, tous les vices : l'on s'espionne, l'on intrigue, l'on dévoile les secrets, l'on travaille à la perte, parfois physique, de ses adversaires ; le Vidame succombera ainsi sous la vengeance de Catherine de Médicis. C'est peu à peu que la Princesse de Clèves va découvrir cette vérité du monde des courtisans : d'abord séduite par le tourbillon des plaisirs et par la politesse des Grands, elle va ensuite percevoir les haines inextinguibles qui déchirent les différentes coteries ; M<sup>me</sup> de Chartres la surprend en lui révélant l'inimitié de la reine et du connétable :

Je me plains, Madame [...] que vous ne m'avez point appris les divers intérêts et les diverses liaisons de la cour. Je les ignore si entièrement que je croyais, il y a peu de jours, que M. le Connétable était fort bien avec la Reine (p. 71).

M<sup>me</sup> de Chartres fait encore office d'initiatrice lorsqu'elle révèle à sa fille la loi d'airain du courtisan : « Si vous jugez des apparences en ce lieu-ci, répondit M<sup>me</sup> de Chartres, vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité » (p. 71). Cette fracture de l'être et du paraître lui sera confirmée par la découverte de l'hypocrisie de M<sup>me</sup> de Tournon (p. 91-92 et p. 103) :

L'on ne peut être plus surprise que je le suis, dit alors M<sup>me</sup> de Clèves, et je croyais M<sup>me</sup> de Tournon incapable d'amour et de tromperie.

Dans ce monde vicié, nul ne saurait conserver son innocence, même une jeune personne aussi moralement exigeante que l'héroïne. La déchéance de la Princesse, « vaincue et surmontée » (p. 162) par sa passion, sera d'autant plus sensible qu'elle ne se départira jamais du rêve de pureté qui l'habite, mais dont elle finira par comprendre qu'il est incompatible avec la vie mondaine<sup>85</sup> ; seule la fuite hors du monde permettra à la Princesse de trouver une manière de « repos ». Par orgueil, M<sup>me</sup> de Chartres avait cru que sa fille, différente des autres femmes, pourrait conserver sa pureté dans le monde à la fois fascinant et dangereux de la Cour. Le destin de M<sup>me</sup> de Clèves illustre la faillite de ce rêve qu'on pourrait dire « salésien ».

---

<sup>85</sup> Comme l'écrit J.-A. Kreiter : « En réponse à leur exigence d'absolu, ces personnages [ceux « qui exigent la vérité »] ne trouvent en eux-mêmes et autour d'eux que l'absence de transcendance, l'insuffisance du compromis, des valeurs inauthentiques, des alternatives dégradées » (*Le Problème du paraître dans l'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette, op. cit.*, p. 269).

D'où le sentiment d'amertume qui se dégage du roman : après avoir été un temps éblouies par le brillant de la cour, l'héroïne et la narratrice perçoivent, comme l'expose Philippe Sellier, que

Le paradis des Valois ne fut qu'une apparence, la conception précieuse de l'amour qu'une danse au bord du gouffre. Comme M<sup>me</sup> de Chartres, à laquelle elle a délégué un moment certains de ses pouvoirs, la narratrice excelle dans l'art de la louange empoisonnée.<sup>86</sup>

Fêtes et tournois n'auront été que le tourbillon périlleux où s'enivre une noblesse en proie aux déchirements et aux luttes à outrance. Le trépas du roi révèle cette présence obscure, obsédante, de la mort au milieu des réjouissances, et manifeste que tout le roman n'est au fond qu'une vanité : comme dans ces peintures de genre que l'époque se plaisait à multiplier, les plaisirs des sens et de l'esprit n'y sont représentés que pour y inscrire la mort, sous les espèces d'un crâne ou d'un sablier<sup>87</sup>. Jeté au milieu des objets de jouissance, le symbole du trépas ou du temps qui passe vient rappeler la fin inéluctable de la destinée humaine : tous les plaisirs sont éphémères, tous s'écoulent, tous sont futiles au regard de l'ultime instant qui va les broyer<sup>88</sup>.

Malgré son retentissant incipit, sous les auspices de la « magnificence » et de « l'éclat », la *Princesse de Clèves* n'est en rien la mise en scène fascinée du temps glorieux de la Renaissance française ; elle n'est pas non plus la simple étude de cette psychologie amoureuse idéalisée à laquelle on se livrait dans les salons, et que ses détracteurs nomment « préciosité » ; la *Princesse de Clèves* est avant tout une démystification, la dénonciation d'une illusion, d'un trompe-l'œil : celui d'un paradis qui voile un enfer. Le christianisme nous l'a appris : tout éden cache un serpent qui cherche, de l'intérieur, à le saper et à le ronger. La tâche de la romancière est, en moraliste, d'ôter les masques posés par les réalités sociales sur les passions, le mal, et

<sup>86</sup> Philippe Sellier, « *La Princesse de Clèves* : Augustinisme et préciosité au paradis des Valois », *Images de La Rochefoucauld. Actes du Tricentenaire, 1680-1980* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, p. 228.

<sup>87</sup> La *Princesse*, continue Philippe Sellier, va « peu à peu se déprendre du 'monde', comme la Marie-Madeleine de la légende, et demeurer seule en face du crâne et du sablier. » (*ibid.*).

<sup>88</sup> Comme l'écrit Philippe Sellier dans son « Introduction » à la *Princesse de Clèves* (*op. cit.*, p. 33), « la narratrice et l'héroïne paraissent d'abord séduites par l'éclat des fêtes, des bals, des tournois, et même menacées par les amours. Mais presque d'emblée la lucidité est à l'œuvre, et grandit au fil de ce "roman d'apprentissage". La mort du roi, au milieu de la fête, retentit comme un glas » (p. 33).

l'amour-propre ; sous les miroitements chatoyants des apparences, la narratrice suggère le travail obstiné et funeste du mal et de la mort.

Si M<sup>me</sup> de Lafayette semble exalter l'univers brillant de la cour et en célébrer les charmes à la fois raffinés, violents et délicats, elle ne tarde pas à dévoiler que cet extérieur brillant n'est qu'une illusion ; le récit se plaît à mêler, à l'évocation de délices enchanteresses, une critique qui empoisonne ses descriptions au moment même où elle les énonce ; telle est la conception du monde profondément pessimiste et désenchantée qui sous-tend *La Princesse de Clèves*, qu'on appelle « augustinisme » – et qui condamne toute passion qui n'aurait pas Dieu pour objet.

## IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX

« Il n'y a que d'une sorte d'amour, mais il y en a mille différentes copies », affirmait La Rochefoucauld, dont on connaît les liens avec M<sup>me</sup> de Lafayette<sup>89</sup>. Si l'auteur de la *Princesse* a voulu peindre toutes les nuances de ce sentiment, il n'y a au fond « qu'une sorte d'amour », une passion vile et dégradante qui ruine l'être et l'avilit, et qu'il faut interpréter à la lumière de cette notion d'amour-propre mobilisée par les moralistes classiques.

### Un roman d'amour à rebours

La *Princesse* est un roman d'amour, certes, mais dans cette œuvre qui s'ingénie à prendre à contre-pied toutes les habitudes romanesques, le sentiment amoureux est traité à rebours des lois qui prévalent habituellement dans ce genre.

Pour la première fois depuis bien longtemps, une romancière se risque à mettre une passion trouble dans le cœur d'une femme mariée. S'il serait exagéré de dire qu'on n'avait plus vu une telle situation depuis *Tristan et Iseut*, il n'en est pas moins vrai qu'aucun des grands romanciers du début du XVII<sup>e</sup> siècle n'aurait osé imaginer une héroïne rêvant d'adultère. Le roman ne se termine pas par le mariage heureux de deux jeunes gens parés de toutes les vertus, patients, fidèles et exemplaires en tout point : le mariage a lieu au début du livre, et l'histoire d'amour ne débute que quelques temps après les noces ; au

---

<sup>89</sup> La Rochefoucauld, *Maximes*, *op. cit.*, maxime 74.

dénouement, alors même que tous les obstacles externes au mariage des héros sont levés, M<sup>me</sup> de Clèves se refuse à celui qu'elle aime et qui l'aime : on ne saurait imaginer un final plus décevant. Si la narratrice nous met sous les yeux un anti-roman d'amour, c'est que la conception de ce sentiment qui s'impose dans la deuxième moitié du siècle est bien différente, bien plus sombre et plus pessimiste que celle qui triomphait au temps de l'*Astrée*.

### L'amour sans raison(s)

La Carte de Tendre, si souvent réduite à une plaisante description, dessinée sur le coin d'une table pour passer agréablement l'un des fameux samedis chez M<sup>lle</sup> de Scudéry, peut apparaître comme le révélateur d'une conception du sentiment infiniment plus complexe et plus riche que la prétendue « préciosité » à quoi on réduit souvent cette carte : elle met en scène la fatalité de la passion qui fera l'objet, à partir de 1660, de toutes les analyses de l'amour, aussi bien chez Guilleragues et Racine que, bien sûr chez M<sup>me</sup> de Lafayette.

La différence fondamentale qui distingue l'Inclination des deux autres formes d'amour, Estime et Reconnaissance, structure en effet l'histoire de M<sup>me</sup> de Clèves<sup>90</sup> : l'estime et la reconnaissance qu'elle éprouvera toujours envers son mari seront de peu de poids pour la retenir, une fois qu'elle sera engagée sur la pente fatale de son inclination pour Nemours. Il convient ainsi de ne pas sous-estimer l'importance d'une carte qui peut servir à guider le lecteur dans les contrées de *La Princesse*.

Surgi comme un coup de foudre irrésistible, de l'ordre de la « surprise » et de « l'admiration », l'amour est ici comparable à la passion tragique des héros raciniens en ce qu'il est une sorte de fatalité irrationnelle. Il n'est pas fondé sur *l'estime* ni la *reconnaissance*, mais sur la seule *inclination* immédiate et décisive :

La passion de M. de Nemours pour M<sup>me</sup> de Clèves fut d'abord si violente qu'elle lui ôta le goût et même le souvenir de toutes les personnes qu'il avait aimées et avec qui il avait conservé des commerces pendant son absence (p. 77).

M. de Clèves déclare de même :

Vous m'avez donné de la passion dès le premier moment que je vous ai vue. (p. 167)

<sup>90</sup> Voir l'analyse proposée supra, en page 9.

On retrouve ici les distinctions établies par M<sup>lle</sup> de Scudéry, et l'on se souvient du commentaire que nous avons risqué de la *Carte de Tendre* : le fleuve Inclination est capable de tout emporter dans son cours, et de réduire à néant les efforts de l'Estime et de la Reconnaissance. Le drame de la Princesse, c'est de reconnaître la grandeur d'âme et les nobles vertus de son mari, sans pour autant parvenir à l'aimer :

M<sup>me</sup> de Chartres lui dit qu'il y avait tant de grandeur et de bonnes qualités dans M. de Clèves et qu'il faisait paraître tant de sagesse pour son âge, que, si elle sentait son *inclination* portée à l'épouser, elle y consentirait avec joie. M<sup>lle</sup> de Chartres répondit qu'elle lui remarquait les mêmes bonnes qualités, qu'elle l'épouserait, même avec moins de répugnance qu'un autre, mais qu'elle n'avait aucune *inclination* particulière pour sa personne.

[Après son mariage] M. de Clèves se trouvait heureux sans être néanmoins entièrement content. Il voyait avec beaucoup de peine que les sentiments de M<sup>lle</sup> de Chartres ne passaient pas ceux de *l'estime* et de la *reconnaissance*. (p. 61)

L'estime qu'elle lui porte comptera pour rien auprès de la déferlante passionnelle qui entraîne son cœur du côté d'un Nemours dont elle connaît pourtant l'infidélité et l'indiscrétion coupables. L'amour cesse donc ici, au contraire de ce qui se passait par exemple chez Honoré d'Urfé, d'être fondé sur la connaissance<sup>91</sup> ; c'en est fini de cet amour raisonnable, compatible avec la valeur, que décrivait encore M<sup>lle</sup> de Scudéry dans la *Clélie* lorsqu'elle faisait dire à l'un de ses personnages : « Pour moi, je n'ai jamais pu comprendre qu'il fût possible d'aimer ce qu'on n'a pas eu le loisir de connaître<sup>92</sup> ». La passion classique sera au contraire brutale, injustifiée, irrésistible et irrationnelle – « racinienne ».

### Corps et âme : les apories du désir

Le point de vue sur l'amour tel qu'il est exprimé dans la *Princesse de Clèves* n'a sans doute plus grand'chose à voir avec celui des médecins du début du siècle, qui faisaient de la maladie d'amour

<sup>91</sup> Voir Maxime Gaume, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1977, p. 441-442, « Amour et connaissance ».

<sup>92</sup> *La Clélie*, I, 1, *op. cit.*, p. 196. Voir l'ensemble du dialogue dans Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine, op. cit.* p. 67-79.



l'expression d'un désordre des humeurs<sup>93</sup>. L'affection bien identifiée, provoquée par un excès de bile noire, a cédé la place à un mal étrange, mystérieux et mortel, qui affecte l'âme bien plutôt que le corps, et n'en est que plus redoutable. Le corps pourtant, malgré la grande réserve de la romancière sur la question de l'amour physique, occupe une place centrale dans le roman ; l'amour classique a en effet retenu au moins une leçon des discours médicaux de jadis : l'idée que l'amour n'est que désir, que la possession charnelle éteint ce désir et, plus généralement, que l'amour ne peut subsister que s'il reste quelque chose à désirer. C'est là une loi d'airain pour notre romancière : l'insatisfaction est la condition de survie d'un amour où il n'entre guère de tendresse, de sorte que le temps et l'assouvissement exercent une influence invariablement destructrice sur la passion. Le désir amoureux, pour survivre, a besoin à la fois d'*espoir* et d'*obstacles* qui reportent sans cesse la réalisation de cette espérance. C'est-à-dire qu'il se nourrit de sa propre impossibilité et qu'il est, par là-même, profondément et essentiellement tragique. On ne saurait exprimer une conception plus noire du sentiment amoureux. Dans le monde de la *Princesse*, l'on n'aime que si l'on est repoussé, et l'on ne fuit que si l'on est aimé.

Le désir cherche la jouissance, mais la jouissance met à mort le désir : on comprend que, dans ces conditions, aucun amour ne peut être véritablement heureux ni durable ; ou quand il dure, il est fondé sur le vice et l'humiliation, comme cette passion honteuse qui réduit le roi à passer sous les fourches caudines de M<sup>me</sup> de Valentinois : « Le roi a bien eu d'autres sujets de jalousie, mais ou il ne les a pas connus, ou il n'a osé s'en plaindre », explique M<sup>me</sup> de Chartres à sa fille en lui racontant l'histoire de Diane de Poitiers (p. 77).

Non seulement il n'existe pas de relation amoureuse réussie, mais l'amour rend malheureux ceux qu'il touche. Il ne provoque pas de plaisir, mais une souffrance. Lorsque M. de Clèves remarque que sa femme est insensible à ce qu'elle n'éprouve aucune « impatience », aucune « inquiétude », aucun « chagrin » (p. 62), comme si pour lui, comme pour les autres personnages, l'amour est inséparable de la douleur.

Nemours et Clèves, pourtant, persistent dans leur amour jusqu'au bout – ou du moins, pour Nemours, presque jusqu'au bout ; mais c'est

---

<sup>93</sup> Voir par exemple André Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques* [1594], édition préparée, présentée et annotée par Radu Suci, Paris, Klincksieck « Le génie de la mélancolie », 2012.

précisément parce qu'il leur reste quelque chose à désirer que leur amour ne meurt pas : Nemours, qui possède l'âme de la Princesse, rêve d'êtreindre son corps ; Clèves, en revanche, qui dispose, par le droit du mariage, de « privilèges » sur son épouse (p. 64), sent avec dépit que les sentiments de sa femme lui échappent ; il continue de l'aimer (« vos rigueurs et votre possession n'ont pu [...] éteindre [mon amour] », p. 167), pour la seule raison qu'il n'est pas payé de retour, ainsi que le diagnostique son épouse :

M. de Clèves était peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage. Ma destinée n'a pas voulu que j'aie pu profiter de ce bonheur; *peut-être aussi que sa passion n'avait subsisté que parce qu'il n'en aurait pas trouvé en moi.* (p. 242)

La frustration exacerbe ainsi, quoique différemment, le désir des deux hommes : à l'un, M<sup>me</sup> de Clèves donne son cœur, à l'autre son corps, et c'est de ce déchirement douloureux que naîtra leur tragédie à tous les trois.

L'amour est ainsi traité de façon beaucoup moins éthérée qu'il ne semble, car il a pour but la double possession morale *et* physique de l'être aimé, sans laquelle il n'est pas de satisfaction possible : c'est ce qui explique l'érotisme et la sensualité accusés de certaines scènes, par exemple celle de Coulommiers. En cela, M<sup>me</sup> de Lafayette rompt avec la conception spiritualisée et exclusivement platonique de l'amour précieux.

### **L'amour, principe de déchéance**

Alors que, chez Honoré d'Urfé, l'amour pouvait, dans le meilleur des cas, anoblir l'être humain<sup>94</sup>, selon une logique néoplatonicienne, la passion amoureuse n'est jamais, chez M<sup>me</sup> de Lafayette, le moteur d'une amélioration morale. Elle est toujours, même chez les héros en apparence les plus vertueux et les mieux disposés, la source d'un avilissement.

#### ***Les amours coupables***

Il est dans le roman des amours visiblement noirs et impurs. C'est le cas, par exemple, dans la liaison qui unit le roi à Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois : l'ambition, la recherche de la

<sup>94</sup> Voir notre *Saturne aux deux visages*, *op. cit.*

grandeur et de l'intérêt viennent se mêler à l'amour et le corrompre. Cette passion, explique M<sup>me</sup> de Chartres à sa fille, donnerait à la cour un bel exemple de fidélité, si la duchesse ne s'était attachée Henri par son vice et non par sa vertu :

Si cette femme avait eu de la jeunesse et de la beauté jointe à sa naissance, qu'elle eût le mérite de n'avoir jamais rien aimé, qu'elle eût aimé le roi avec une fidélité exacte, qu'elle l'eût aimé par rapport à sa seule personne, sans intérêt de grandeur, ni de fortune [...] il faut avouer qu'on aurait eu de la peine à s'empêcher de louer ce prince du grand attachement qu'il a pour elle. (p. 70)

Pour M<sup>me</sup> de Valentinois, l'amour n'a été qu'un moyen de s'approcher le plus près possible du pouvoir ; Anne Boleyn, de même, « avait de l'ambition » (p. 119) ; Madame, sœur du roi, ne veut épouser qu'un prince souverain, et se mariera avec M. de Savoie :

Quoiqu'elle eût désiré toute sa vie de se marier, elle n'avait jamais voulu épouser qu'un souverain, et elle avait refusé pour cette raison le roi de Navarre lorsqu'il était duc de Vendôme; et avait toujours souhaité M. de Savoie, elle avait conservé de l'inclination pour lui depuis qu'elle l'avait vu à Nice à l'entrevue du roi François premier et du pape Paul troisième. (p. 49)

Seul le roi, peut-être, serait excepté de la loi commune des amours politiques ; mais nous n'entrons jamais dans l'intériorité de sa conscience, et ne pouvons donc pas percevoir la nature exacte de ses sentiments pour M<sup>me</sup> de Valentinois : l'amour d'Henri II pour Diane de Poitiers est un mystère historique, auquel M<sup>me</sup> de Lafayette ne pouvait faire autrement que de souscrire, tout en présentant cette passion comme une vieille habitude enracinée.

L'amour impur, que ce soit celui de la maîtresse du roi ou celui du vidame de Chartres, implique une tranquillité dans l'infidélité qui suffit à dénoncer l'inauthenticité de cette passion. La trahison à laquelle mènent ces formes d'amours dégradées conduit à l'avilissement moral comme le montre les mensonges de plus en plus rocambolesques où s'enferme le vidame (« je la rassurai à force de soins, de soumission et de faux serments », p. 146-147), ou M<sup>me</sup> de Tournon, qui est réduite à mentir à Sancerre (p. 99-100). Dans le pire des cas, cette dégradation morale provoquée par l'amour finit par rejaillir sur l'aspect physique : l'horrible destin d'Henri VIII d'Angleterre, cruel et jouisseur, finit par se lire sur son corps, qui

devient le signe aisément déchiffrable de son âme : il « mourut, étant devenu d'une grosseur prodigieuse » (p. 121).

Les romans d'amour pastoraux conservaient la possibilité de voir s'épanouir un sentiment amoureux pur et sacrificiel, non seulement débarrassé de toute trace d'amour-propre, mais capable d'élever le cœur : Silvandre et Diane, Astrée et Céladon nous figuraient ce parfait amour, image de l'Amour chrétien. Dans la *Princesse de Clèves*, en revanche, l'amour cesse d'être un vecteur de promotion morale de l'individu. Loin d'être anoblissant, de susciter le dépassement de soi, il avilit même les héros vertueux qui rêvent de vivre l'amour dans sa pureté. Non seulement il n'y a plus désormais d'amour heureux, mais il ne saurait même exister un amour innocent.

### *Le rêve du pur amour*

Il existe bien, certes, dans le roman, des passions qui semblent échapper aux motivations sordides qu'on a vues chez Diane de Poitiers ou Anne Boleyn. C'est le cas, en particulier, de celles des trois principaux protagonistes. Le coup de foudre du prince de Clèves est indépendant de tout souci d'ambition et d'intérêt (p. 48-49) ; il le conduit même à se rebeller contre son père (p. 55). Comme le fait remarquer M<sup>me</sup> de Chartres, sa passion le pousse à s'intéresser à une jeune fille que les cabales de la cour tentaient d'ostraciser :

Cela fut cause qu'elle prit de grands soins de l'attacher à son mari et de lui faire comprendre ce qu'elle devait à l'inclination qu'il avait eue pour elle avant que de la connaître et à la passion qu'il lui avait témoignée en la préférant à tous les autres partis, dans un temps où personne n'osait plus penser à elle (p. 64).

M. de Nemours, de même, renonce peu à peu aux ambitions royales que lui avait fait caresser l'amour de la reine Élisabeth d'Angleterre. Ces trois personnages sont non seulement parfaitement beaux, mais ce sont aussi des êtres de « grand mérite ». Pourtant, la mise en scène des rêves d'amour pur sert en fait à accuser ce qui apparaît à M<sup>me</sup> de Lafayette comme une vérité essentielle : l'amour humain désintéressé est une introuvable chimère.

### *La faillite des rêves d'amour*

Le destin de l'héroïne illustre la dégradation morale à laquelle conduit la passion. M<sup>lle</sup> de Chartres est parée de toutes les qualités de cœur, au premier rang desquelles se trouve la « sincérité » (« M<sup>me</sup> de Chartres admirait la sincérité de sa fille », p. 63). Or, le premier effet

du coup de foudre sur l'héroïne, avant même qu'elle ait seulement deviné ce qui était en train de se passer en elle, c'est de lui apprendre à mentir :

– Je vous assure, Madame, reprit M<sup>me</sup> de Clèves qui paraissait un peu embarrassée, que je ne devine pas si bien que vous pensez.

– Vous devinez fort bien, répondit M<sup>me</sup> la Dauphine [...] (p. 68).

Dégradante aussi, la jalousie atroce qui frappe peu à peu le prince de Clèves<sup>95</sup>. Nous assistons à une chute lente et implacable, nous le voyons se décomposer progressivement, au fur et à mesure que la passion s'empare de lui, jusqu'à devenir une figure pathétique et pitoyable. D'abord sérieux, prudent (« digne de soutenir la gloire de son nom ; il était brave et magnifique, et il avait une prudence qui ne se trouve guère avec la jeunesse », p. 131-132), l'amour le conduit d'emblée à se rebeller : dès qu'il est touché par la passion, il brave les interdictions paternelles, et se rend chez le duc de Nevers, « avec le dessein formé » d'épouser M<sup>lle</sup> de Chartres (p. 144). Après la mort de son père, il suit son inclination, sans songer aux intérêts de sa famille : il obéit à une « entière liberté de suivre son inclination » (p. 147), sans souci de la réciprocité : M<sup>lle</sup> de Chartres n'est pour lui qu'un objet à conquérir ; il se rendra bientôt compte que la possession physique ne suffit pas ; vient le temps des reproches : le prince se plaint de l'indifférence de son épouse, qu'il juge « injuste » (p. 149-150) ; dès qu'il découvrira que la princesse est capable d'aimer, il sera touché par les violentes morsures de la jalousie et regrettera les illusions où il se trouvait avant l'aveu : « je m'étais consolé de ne pas l'avoir touchée, par la pensée qu'il était incapable de l'être ». La confession incomplète va le dévorer de curiosité (« vous me donnez une curiosité avec laquelle je ne saurais plus vivre », p. 247), qu'il tentera de satisfaire par des moyens indignes de lui, comme le recours à un espion, dont les révélations incomplètes le conduiront à la mort. Alors qu'il avait promis de lui accorder sa confiance, il l'accable de ses soupçons :

– Et monsieur de Nemours, lui dit-il, ne l'avez-vous point vu ou l'avez-vous oublié?

<sup>95</sup> Voir sur cette question Marguerite Haillant, « *La Princesse de Clèves* : une scène de jalousie », in *L'Information littéraire*, 3, mai-juin 1974, et Charlotte Delhez-Charlet, « Les jaloux et la jalousie dans l'œuvre romanesque de M<sup>me</sup> de Lafayette », *Revue des Sciences Humaines*, 1964, p. 278-309.

– Je ne l'ai point vu, en effet, répondit-elle, je me trouvais mal et j'ai envoyé une de mes femmes lui faire des excuses.

– Vous ne vous trouviez donc mal que pour lui, reprit M. de Clèves. Puisque vous avez vu tout le monde, pourquoi des distinctions pour M. de Nemours? Pourquoi ne vous est-il pas comme un autre? Pourquoi faut-il que vous craigniez sa vue? Pourquoi lui laissez-vous voir que vous la craignez? Pourquoi lui faites-vous connaître que vous vous servez du pouvoir que sa passion vous donne sur lui? Oseriez-vous refuser de le voir si vous ne saviez bien qu'il distingue vos rigueurs de l'incivilité? Mais pourquoi faut-il que vous ayez des rigueurs pour lui? D'une personne comme vous, madame, tout est des faveurs hors l'indifférence (p. 205-206).

Clèves enferme sa femme dans une double contrainte, dont les psychothérapeutes ont montré qu'elle constitue l'arme préférée des pervers, et qu'elle tend à rendre fou celui qui se trouve ainsi en butte à une injonction paradoxale : que M<sup>me</sup> de Clèves ait ou non rencontré Nemours, dans les deux cas elle est coupable, aux yeux jaloux de son mari<sup>96</sup>. Maladie morale, l'amour peut ainsi faire déchoir les âmes les mieux disposées et les plus vertueuses, comme l'était celle du Prince.

La passion du duc de Nemours, pure de toute ambition, n'est-elle pas elle aussi avilissante ? Le refus du duc d'aller chercher outre-Manche la couronne d'Angleterre peut paraître comme une démission au regard de son devoir d'homme politique – c'est tout le sujet de *Bérénice* qui se rejoue ici, et on se souvient du choix de Titus, qui préféra renoncer à sa passion pour rester digne de l'Empire.

Mais la situation la plus tragique est celle de M<sup>me</sup> de Clèves elle-même, si désireuse de garder, en mémoire de sa mère, « cette réputation » de vertu (p. 89), si soucieuse aussi de son devoir : « Veux-je manquer à M. de Clèves ? Veux-je me manquer à moi-même ? » (p. 161). L'héroïne espère conserver sa droiture morale, mais prend en fait des décisions qui mettent en marche un processus fatal : en confessant sa passion à son mari sans lui donner le nom de son amant, en prévenant si cruellement Clèves qu'il possèdera toujours son corps, mais jamais son âme, elle choisit la non-solution d'un demi-aveu qui la mette en paix avec sa conscience sans trahir tout à fait son amour ; mais elle déclenche ainsi un mécanisme qui ne

---

<sup>96</sup> Voir par exemple Harold Searles, *L'Effort pour rendre l'autre fou*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Brigitte Bost. Préface de Pierre Fédida, Paris, Gallimard, collection Connaissance de l'Inconscient, 1977.

se terminera qu'avec la mort de son mari, la séparation définitive d'avec Nemours et, bientôt après, sa propre mort.

Ce sont les trois héros qui se trouvent en proie à une jalousie qui est moins une perversion de l'amour, que le fond même de la passion amoureuse : chacun d'entre eux est mû par un désir égoïste de possession, qui concerne à la fois le cœur et le corps. Lors de l'épisode de l'aveu, l'héroïne ne se soucie guère de l'effet que sa confiance est susceptible d'exercer sur son mari ; elle réclame plutôt un amour unilatéral et sans contrepartie : l'expression « aimez-moi encore, si vous pouvez » (p. 307) laisse percer le ton du défi. Lors de sa déclaration finale à Nemours, la princesse est assez lucide pour percevoir que c'est sa propre jouissance à laquelle elle aspire ; sa crainte porte sur la déception que constituerait le désamour (« la certitude de n'être plus aimée de vous »). M<sup>me</sup> de Clèves rêve d'être aimée, admirée, pour toujours et sans rien donner en échange. Il n'est pas interdit de penser que, poussée par les détours retors de l'amour-propre, elle propose une séparation dont le but serait de s'attacher définitivement Nemours : « il ne lui restait aucun sentiment *que le désir de le voir dans les mêmes dispositions où elle était* » ; ce calcul inconscient exploite l'idée que les obstacles ont fait la constance de Nemours, et que, si l'obstacle est infranchissable, l'attachement sera éternel. À ce prix d'un sacrifice apparent, le narcissisme de l'héroïne atteindrait le but dont elle rêve : être aimée sans risque, sans compromettre son « repos », et en conservant la bonne conscience et le sentiment du devoir accompli, après avoir tant détruit autour d'elle. Ce calcul, qui rejoint celui de bien des Précieuses, se révélera erroné : l'inconstance est la loi d'amour, et « le temps et l'absence » eurent raison de la passion de Nemours.

### *L'amour invivable*

Ces quelques considérations permettront, peut-être, d'éclairer un dénouement qui reste à bien des égards opaque et mystérieux<sup>97</sup>. M<sup>me</sup> de Clèves, à la fin du roman, après avoir contemplé les exemples de la cour et vécu elle-même la passion dans toute son intensité, prend la décision de refuser la main du Duc et de se retirer du monde.

– Il n'y a point d'obstacle, madame, reprit M. de Nemours. Vous

---

<sup>97</sup> Henri Coulet, « Sur le dénouement de la *Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, op. cit., supplément, 1990, p. 79-85 ; « tout n'est donc pas clair dans ce dénouement, concède Coulet, et la princesse non plus n'est pas entièrement lucide » (p. 81).

seule vous opposez à mon bonheur, vous seule vous imposez une loi que la vertu et la raison ne vous sauraient imposer.

– Il est vrai, répliqua-t-elle, que je sacrifie beaucoup à un devoir qui ne subsiste que dans mon imagination (p. 245).

Comment interpréter ce refus ? Que recouvrent les termes de « devoir » et de « repos » allégués comme motifs à cette fin de non-recevoir ? Bien des lecteurs voient la marque d'une « conversion » dans cette retraite religieuse, consacrée aux œuvres charitables et à la méditation, en une existence propre à susciter l'admiration face aux exemples de « vertu inimitable » qu'elle laisse au cours des brèves années qu'il lui reste à vivre. M<sup>me</sup> de Clèves touchée par la grâce, « seule capable d'opérer la métamorphose sur laquelle s'achève le livre », telle est, d'après Philippe Sellier, la « clé de lecture » de tout le roman<sup>98</sup>.

Des vertus apparentes dont témoigne la princesse, il est pourtant difficile de conclure de façon catégorique qu'elles procèdent de l'influence céleste. Ne peut-on y voir le dernier détour de l'amour-propre ? L'héroïne peut avoir perçu confusément que pour préserver l'amour dans sa pureté, la seule ressource est de renoncer à le vivre dans l'ordre du réel. Céder à sa passion, quand bien même tous les obstacles extérieurs ont disparu – M. de Clèves étant mort, sa veuve est libre de se remarier – c'est sombrer dans le quotidien, risquer la jalousie, risquer aussi l'inévitable épreuve du temps qui ronge peu à peu les sentiments les plus solides :

Vous avez déjà eu plusieurs passions, vous en auriez encore ; je ne ferais plus votre bonheur, je vous verrais pour une autre comme vous auriez été pour moi. J'en aurais une douleur mortelle, et je ne serais pas même assurée de n'avoir point le malheur de la jalousie (p. 242-243).

La vie semi-religieuse à laquelle se résout l'héroïne provient moins, peut-être, d'une véritable conversion mue par une foi religieuse, que de la volonté de sauver son amour en le mettant à l'abri des petites misères de la vie de couple ordinaire.

Au fond, en dépit de la cruauté de cette rupture pour les deux amants, c'est encore l'égoïsme qui conduit l'héroïne à repousser M. de Nemours : elle refuse de prendre le risque de se donner sans calcul, gratuitement, sans espoir de retour. Exclusivement tournée vers elle-

<sup>98</sup> Philippe Sellier, « *La Princesse de Clèves* : Augustinisme et préciosité au paradis des Valois », art. cit., p. 228.



même, elle ne prévoit que les désagréments qui pourraient lui survenir. Tout l'enseignement qu'elle tire de son passage à la cour, c'est la peur de vivre ; ce à quoi elle aspire désormais, c'est le « repos » d'une vie au ralenti (p. 244). Mais comme l'a dit Pascal, hors la grâce, la vie est dans le mouvement, et en particulier cette « agitation sans désordre » qui règne à la cour, et qui fournit un « divertissement » sans cesse renouvelé, et indispensable pour supporter le poids d'une existence en elle-même misérable ; le « repos entier », explique encore le moraliste, confine à la mort<sup>99</sup> : c'est pourquoi, en trouvant le « repos », l'héroïne sombre dans une « maladie de langueur » (p. 250), forme de cet « ennui » pascalien qui est l'expression de la mélancolie morbide où sombrent ceux qui, dépourvus du secours de Dieu, ne jouissent pas du divertissement<sup>100</sup> ; il ne reste à M<sup>me</sup> de Clèves qu'à traîner quelques années encore une existence charitable en apparence, mais terne et sans saveur, et dont la romancière n'a plus rien à dire<sup>101</sup>.

Dans le refus de l'héroïne, plutôt qu'un renoncement, n'est-il pas possible d'y voir au contraire une dernière tentative pour préserver sa passion ? Dans l'univers de la *Princesse*, il faut ruiner l'amour pour le sauver, pour le protéger de l'érosion que ne peut manquer de lui faire subir le contact avec la vie réelle. Cette fuite hors de la réalité peut être compensée par un refuge dans l'imaginaire – la Princesse elle-même évoque son « imagination ». L'idéal n'est pas de ce monde et ne peut être vécu ; rien de ce qu'on peut vivre ici-bas ne sera jamais à la hauteur de nos rêves, mieux vaut ne pas tenter de leur donner une forme concrète : le fantasme, tel que l'héroïne, espionnée par Nemours, l'expérimente à Coulommiers dans un rite étrange, lui donne un bonheur irréel, mais sans les épines que comporte inévitablement toute aventure humaine. Nul ne peut affirmer que, du fond de sa retraite, la princesse ne jouit pas solitairement des rituels qui lui causaient dans le pavillon un si vif plaisir d'imagination. Celle-ci, expliquait Pascal, « dispose de tout [...]. Elle a ses heureux, ses

<sup>99</sup> « Notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort » (Blaise Pascal, *Pensées, op. cit.*, fr. 529 bis).

<sup>100</sup> « Ôtez leur divertissement, vous les verrez se sécher d'ennui. Ils sentent alors leur néant » (*ibid.*, fr. 70). Voir aussi le fr. 515 : « Ennui. Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaires, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme, l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir. »

<sup>101</sup> La Religieuse portugaise elle aussi aspire à un « état plus paisible » et « tranquille », *op. cit.*, p. 95.

malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres », elle est capable de « remplir ses hôtes d'une satisfaction [...] pleine et entière<sup>102</sup> ». Loin d'être touchée par la grâce, la Princesse ne choisit-elle pas ce bonheur d'illusion, qui n'est pas une illusion de bonheur ? N'est-elle pas la victime des puissances trompeuses ? Plutôt que de l'imaginer éclairée par la lumière de la grâce, n'est-il pas permis, dans cet univers si peu chrétien où elle évolue, de la voir toujours prisonnière des « contrariétés » inséparables du monde sans Dieu de Pascal<sup>103</sup> ? L'amour-propre, expliquait La Rochefoucauld, est capable de toutes les ruses pour persévérer dans son être, fût-ce en donnant l'illusion d'être son pire ennemi :

Il passe même dans le parti des gens qui lui font la guerre, il entre dans leurs desseins ; et ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux, il conjure sa perte, il travaille même à sa ruine. Enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi.<sup>104</sup>

Amour propre vaincu ou triomphant ? La romancière se garde bien de trancher entre différentes interprétations possibles d'un dénouement ouvert, laissant à Dieu seul le soin de sonder les reins et les cœurs : les « exemples de vertu » sont délicats à interpréter – La Rochefoucauld a montré qu'il en est tant de fausses. Telle est, peut-être, l'ultime leçon du roman. Les valeurs ont désormais quitté notre monde, la société est en proie à une corruption qui gangrène les plus belles passions, l'amour ne provoque qu'amertume et désillusion. Roman d'amour à rebours, la *Princesse* dénonce une passion qui mène à la ruine et à la désolation, qui dépossède l'amoureux de lui-même et l'amène à commettre des actes méprisables – mensonge, dissimulation, trahison, ou meurtre. Loin d'ennoblir l'individu, l'amour le rend malheureux et misérable – et il ne dépend pas de nous de lui échapper. Cette vision si noire des sentiments humains est liée à la montée d'une conception du monde pessimiste qui culmine dans les années 1660-1680 : la pensée augustinienne (ou « janséniste ») n'épargne aucun écrivain du temps et plonge la littérature du grand siècle dans un fascinant clair-

---

<sup>102</sup> Pascal, *Pensées*, *op.cit.*, fr. 78.

<sup>103</sup> Voir l'analyse de J.-A. Kreiter, *Le Problème du paraître dans l'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette*, *op. cit.*, p. 268-269 : « Le monde du paraître [...] maintient l'illusion qui permet de vivre – dans la mauvaise foi – pour survivre [...]. Dans cet univers sans espoir, [les personnages] n'ont même pas celui du salut par la grâce divine, puisque Dieu en reste absent. »

<sup>104</sup> La Rochefoucauld, *Maximes*, maxime supprimée, 1.

obscur<sup>105</sup>. C'est cet arrière-plan religieux et moral qui donne à *la Princesse de Clèves* sa couleur si caractéristique, dominée par la royauté de l'amour-propre.

Cette ambition moraliste interdit à M<sup>me</sup> de Lafayette de reprendre les principes de l'écriture romanesque d'antan. Il lui faut un style adapté à son objet, il lui faut transformer sa plume en un scalpel acéré qu'elle pourra plonger dans le fond du cœur de ses personnages.

## LE SCALPEL DE LA NARRATION

Pour ce qui concerne l'histoire principale du roman, la *Princesse de Clèves* est un roman à la troisième personne, pris en charge par un narrateur<sup>106</sup> extérieur à l'histoire : on parle dans ce cas, pour reprendre les catégories de Gérard Genette, de narrateur *hétérodiégétique*, c'est-à-dire extérieur à la « diégèse » ou récit<sup>107</sup>. Si le statut de la narration ne fait pas problème, il n'en va pas de même lorsque l'on considère l'étendue de ses pouvoirs : est-elle *omnisciente*, c'est-à-dire en mesure de connaître toute la vie intérieure de ses personnages ? Sympathise-t-elle avec ses protagonistes, comme si souvent Stendhal, ou reste-t-elle froide et distante ? La réponse ne saurait être simple. Roger Francillon montrait ainsi toute l'ambiguïté de la narratrice, partagée entre, d'une part, une finesse d'analyse psychologique, et, de l'autre, un conformisme social qui lui fait regarder avec « indulgence » les personnages, même lorsqu'ils sont « égarés par la passion<sup>108</sup> ».

Au fur et à mesure que nous nous interrogerons sur les parti pris narratifs, nous nous demanderons dans quelle mesure ils conviennent à l'expression de la passion.

<sup>105</sup> Voir sur ce point l'article de Philippe Sellier intitulé « Augustinisme et littérature classique », dans *Port-Royal et la littérature II*, Paris, Champion, 2000, p. 253-266.

<sup>106</sup> Faut-il dire une narratrice ? Sans céder à la mode d'une féminisation systématique, le féminin n'en est pas moins tentant ici.

<sup>107</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 252.

<sup>108</sup> Voir Roger Francillon, *L'œuvre romanesque de M<sup>me</sup> de Lafayette*, op. cit., p. 210 : « Le personnage de la narratrice est double : d'une part, en tant que mémorialiste, elle apparaît comme représentative de l'esprit de son temps et reste prisonnière des apparences, d'autre part, elle joue dans le récit le rôle d'une psychologue avertie ».

### Dire la passion

Dans les romans anciens comme l'*Astrée* ou la *Clélie*, les histoires étaient souvent racontées par les protagonistes eux-mêmes ou par de proches témoins. Désormais, comme l'explique Du Plaisir, le narrateur ne délègue plus sa parole aux narrateurs secondaires, à des personnages « intéressés » dans l'action, c'est-à-dire impliqués, prenant partie dans le récit. Dans le roman moderne, le narrateur principal reste distant et impersonnel ; son scalpel ne se laisse distraire par aucune compassion, seule l'analyse le soucie :

On ne récite plus dans le roman. Il n'est plus de confident qui fasse l'histoire de son maître. L'historien [c'est-à-dire en fait le romancier] se charge de tout, et en quelque endroit où on lise, on n'est plus embarrassé de savoir lequel parle, ou l'historien, ou le confident.<sup>109</sup>

L'avantage de ce type de narration, explique, Du Plaisir, réside dans la préservation de la liberté du lecteur. Ce dernier exige maintenant la plus grande réserve de la part du narrateur : dire « ce grand prince », explique Du Plaisir, c'est déjà porter un jugement de valeur envahissant, car ce devrait être au lecteur de décider si le prince qui lui est présenté est ou non admirable. Le narrateur de roman tendrait ainsi à se distinguer nettement du conteur, qui prend parti, s'apitoie, crée les conditions du suspense, toutes prises de partie que doit éviter absolument le nouveau narrateur.

La narratrice de *La Princesse de Clèves* ne répond que partiellement à ces exigences, dans la mesure où on relève quelques interventions qui ne correspondent pas à l'idéal d'indifférence qui caractérise les narrateurs « modernes » selon Du Plaisir. Discrètement présente, elle contribue par là à assurer au roman sa continuité et sa cohérence. C'est le plus souvent dans les moments où M<sup>me</sup> de Clèves est en proie à la violence de la passion que la narratrice s'immisce dans le récit : il faut que quelqu'un – et qui d'autre que la narratrice pourrait y parvenir ? – nous dévoile le fond du cœur de la Princesse, dans ces instants où elle est trop troublée pour faire retour sur elle-même. C'est par exemple ce qui se passe après que l'héroïne a pris connaissance de la lettre de M<sup>me</sup> Thémises, qu'elle croyait écrite par Nemours :

Il lui semblait que ce qui faisait l'aigreur de cette affliction était ce qui s'était passé dans cette journée [...] mais elle se trompait

---

<sup>109</sup> Du Plaisir, *op. cit.*, p. 46.

elle-même ; et ce mal, qu'elle trouvait si insupportable, était la jalousie. (p. 135)

Ce supplément de lucidité permet à la narratrice une clairvoyance plus aiguë encore que celle de M<sup>me</sup> de Clèves, en dépit du sérieux avec lequel cette Princesse s'inflige ses scrupuleux examens de conscience. La narration permet ainsi de révéler la mauvaise foi involontaire et inconsciente d'une héroïne qui se donne le change à elle-même, et de rendre sensibles les détours retors de l'amour-propre. La Princesse croit agir selon son devoir, et en fait, sans le savoir clairement, elle reste mue par la passion au moment même où elle s'imagine la combattre.

Cet aveuglement ne peut être rendu que par une narratrice à *la fois* froide chirurgienne du cœur et impliquée dans son récit : elle doit tout voir, mais rester impassible, sans juger ni témoigner de pitié. Par ailleurs, un tel choix d'énonciation tend à transformer le lecteur en complice : il est invité à partager la clairvoyance omnisciente de la narratrice.

Mais de telles interventions sont, en fait, assez rares, et le plus souvent, la narratrice se retranche derrière cette impassibilité qui la caractérise, refusant le don de double vue que s'arrogeront plus tard les narrateurs balzaciens. À chaque fois qu'elle le peut, elle délègue à ses personnages le soin de lire dans le cœur de l'héroïne. Au début du roman, c'est M<sup>me</sup> de Chartres qui assume ce rôle : M<sup>me</sup> de Clèves, sans avoir le clair dessein de mentir ou de tromper, garde le silence sur l'amour naissant de Nemours ; sa mère n'est pas dupe de ce silence : « Mais M<sup>me</sup> de Chartres ne le voyait que trop, aussi bien que le penchant que sa fille avait pour lui » (p. 78). Nemours, perpétuellement dans la position du chasseur guettant sa proie ou de l'espion, pénètre sans mal dans les méandres du cœur de celle qu'il aime ; ainsi, lorsque l'héroïne reçoit le Duc qui vient chercher la lettre de M<sup>me</sup> de Thémynes, il devine la jalousie de celle qu'il aime bien avant qu'elle ait pu nommer ce sentiment : « Ce prince ne fut pas blessé de ce refus [de le recevoir] : une marque de froideur, dans un temps où elle pouvait avoir de la jalousie, n'était pas un mauvais augure » (p. 152).

Ainsi la passion, qui est foncièrement trouble, ne se dit pas comme trouble : seul le langage clair de la raison vient cerner, de la façon la plus *raisonnable* la passion, mais sans en découvrir le cœur. La parole est organisée, mais le discours du corps, des objets et des gestes échappe bien davantage à ce contrôle. L'expression de la

passion, chez M<sup>me</sup> de Lafayette, passe par les truchements du langage indirect.

### Un langage indirect

La *Princesse de Clèves* raconte l'histoire d'une parole impossible. Pendant tout le roman, pèsent sur elle des interdits : la morale précieuse des bienséances, la vertu et la respectabilité de l'héroïne bloquent tout échange par le discours<sup>110</sup>. Nous allons donc voir quelles sont les stratégies qui permettent à la communication de se développer malgré le réseau serré de censures qui tentent de l'emprisonner.

C'est toujours Nemours qui prend l'initiative de cette communication biaisée. Il attaque pour se déclarer et pour tenter d'obtenir une réponse, à l'insu des tiers et contre la volonté de M<sup>me</sup> de Clèves. Ses attitudes respectueuses n'empêchent qu'il ait, au fond l'instinct du chasseur. Il utilise divers subterfuges pour essayer de parvenir à ses fins. Le premier consiste dans l'utilisation de paroles à double entente : en public, il s'autorise des phrases à double sens, dont il sait que M<sup>me</sup> de Clèves les comprendra tout autrement que le reste des assistants, par exemple lors de la scène des horoscopes, où Nemours invente une prédiction qu'on lui a faite, de façon à dire une galanterie qui ne soit comprise que de la Princesse :

Je lui disais, Madame, répondit-il, que l'on m'a prédit que je serais élevé à une si haute fortune que je n'oserais même y prétendre. (p. 116)

La Dauphine entend par là l'affaire d'Angleterre, mais M<sup>me</sup> de Clèves saisit bien autre chose.

Le jeu des pronoms constitue une seconde ruse : lors de l'évocation de la question galante touchant au problème du bal, « on » et « elle » dissimulent le « je » et le « vous » :

Il dit aussi que quand on n'est point aimé, on souffre encore davantage de voir sa maîtresse dans une assemblée ; que plus elle est admirée du public, plus on se trouve malheureux de n'en être point aimé ; que l'on craint toujours que sa beauté ne fasse naître quelque amour plus heureux que le sien. Enfin il trouve qu'il n'y a point de souffrance pareille à celle de voir sa maîtresse au bal, si ce n'est de savoir qu'elle y est et de n'y être

---

<sup>110</sup> Voir sur ce point Jean Rousset, « Les échanges obliques dans *La Princesse de Clèves* », in *Passages. Échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, p. 28-42.

pas.

M<sup>me</sup> de Clèves ne faisait pas semblant d'entendre ce que disait le prince de Condé, mais elle l'écoutait avec attention. Elle jugeait aisément quelle part elle avait à l'opinion que soutenait M. de Nemours, et surtout à ce qu'il disait du chagrin de n'être pas au bal où était sa maîtresse, parce qu'il ne devait pas être à celui du maréchal de Saint-André, et que le roi l'envoyait au-devant du duc de Ferrare. (p. 80-81).

Nemours s'entend aussi à recourir à la *communication à distance*. Ainsi, lors du tournoi, M<sup>me</sup> de Clèves est la seule à comprendre pourquoi Nemours porte du jaune et du noir :

M. de Nemours avait du jaune et du noir, on en chercha inutilement la raison. M<sup>me</sup> de Clèves n'eut pas de peine à la deviner; elle se souvint d'avoir dit devant lui qu'elle aimait le jaune, et qu'elle était fâchée d'être blonde, parce qu'elle n'en pouvait mettre. Ce prince crut pouvoir paraître avec cette couleur, sans indiscretion, puisque, M<sup>me</sup> de Clèves n'en mettant point, on ne pouvait soupçonner que ce fût la sienne. (p. 195)

Le Duc recourt encore à une forme de *communication par ricochet*, lorsque la Princesse et son amant se parlent par personne interposée. La Dauphine, en particulier, ne cesse de servir d'intermédiaire, et c'est, même, structurellement, sa seule fonction dans le roman. Ainsi, lors de la scène du bal, les danseurs ne se parlent pas directement, mais s'adressent en fait à la Dauphine (p. 67-68); c'est encore la Dauphine qui apprend à M<sup>me</sup> de Clèves que Nemours est « passionnément amoureux », sans qu'« on puisse deviner la personne qu'il aime ». La forme la plus retorse de cette communication indirecte prend la forme du silence, lorsque celui-ci est le signe du trouble et de l'inhibition que provoque la passion. Ainsi au moment du vol du portrait : qui ne dit mot consent.

– Si vous avez vu ce que j'ai osé faire [lui dit Nemours], ayez la bonté, madame, de me laisser croire que vous l'ignorez, je n'ose vous en demander davantage. Et il se retira après ces paroles et n'attendit point sa réponse. (p. 123)

Comme chez Racine, la communication passe aussi par les *signes*. Ces signes peuvent être des regards ; ne pouvant parler à M<sup>me</sup> de Clèves, M. de Nemours se réfugie dans le voyeurisme : à Coulommiers, « il trouva qu'il y avait eu de la folie, non pas à venir

voir M<sup>me</sup> de Clèves sans [en] être vu, mais à penser de s'en faire voir » (p. 213). À Paris, il va tenter de lui dérober un regard :

Elle alla vers les fenêtres pour voir où elles donnaient, elle trouva qu'elles voyaient tout son jardin et la face de son appartement. Et, lorsqu'elle fut dans sa chambre, elle remarqua aisément cette même fenêtre où l'on lui avait dit que venait cet homme. (p. 230)

Mais les signes peuvent aussi être des objets (par exemple le portrait dans la boîte), ou encore des gestes : Nemours interprète ses rougeurs, son attitude, par exemple au moment de la chute de cheval, ou à la fin du roman lorsque, près de la fenêtre « elle se retira avec une promptitude qui fit juger à ce prince qu'il avait été reconnu » (p. 233).

Il arrive à M<sup>me</sup> de Clèves de communiquer aussi par signes, le plus souvent malgré elle. Comme chez Racine, le corps est ici parlant, à l'insu du sujet, il laisse échapper des marques de la passion<sup>111</sup>. Trop sincère pour être propre à la dissimulation qu'implique la vie de cour, la princesse est incapable de surveiller les manifestations physiques qui trahissent ses sentiments, et en laisse paraître les indices sur son visage ou dans ses paroles. Une telle faiblesse, dans un univers où l'on ne cesse de s'épier, ne peut manquer d'être surprise ; au moment de la chute de cheval de Nemours, ses émotions éclatent :

M<sup>me</sup> de Clèves le crut encore plus blessé que les autres. L'intérêt qu'elle y prenait lui donna un trouble et une appréhension qu'elle ne songea pas à cacher ; elle s'approcha de lui avec les reines et avec un visage si changé qu'un homme moins intéressé que M. de Guise s'en fut aperçu ; aussi le remarqua-t-il aisément (p. 128).

À peine revenu à lui, Nemours s'aperçoit aussi des signes de la passion de M<sup>me</sup> de Clèves :

Il vit d'abord M<sup>me</sup> de Clèves ; il connut sur son visage la pitié qu'elle avait de lui et il la regarda d'une sorte qui put lui faire juger combien il en était touché (p. 129).

Lors de la seconde scène de Coulommiers, la communication indirecte passera dans les deux sens, et avec quelle intensité ! la canne, le ruban, le tableau du siège de Metz sont les instruments d'un échange qui ne peut avoir lieu que dans l'absence supposée de Nemours. Cette nuit

<sup>111</sup> Voir Christian Garaud, « Le geste et la parole, remarques sur la communication amoureuse dans *La Princesse de Clèves* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, XXX, 1979.



nuptiale que constituera pour les deux amants la scène de Coulommiers, le Duc et la Princesse la vivront sans contact physique ; le charme sera brisé précisément au moment où Nemours voudra intervenir directement.

Nemours et M<sup>me</sup> de Clèves n'auront qu'une seule occasion de parler librement, en tête à tête, à la fin du roman. Le poids de la contrainte et des convenances pesait sur les deux occasions où ils avaient pu auparavant échanger quelques mots (la visite de condoléance après la mort de M<sup>me</sup> de Chartres et l'entretien sur la lettre perdue du vidame). Leur première conversation à cœur ouvert, lorsqu'ils se retrouveront « seuls et en état de se parler *pour la première fois* » (p. 235), sera aussi la dernière, dans les ultimes pages du livre.

### **Le style de la *Princesse de Clèves***

Le style de la *Princesse* est parfois difficile à commenter, parce que les effets, pour être sûrs et maîtrisés, sont très discrets : le lecteur risque souvent d'échouer à rendre compte de l'envoûtement suscité par telle ou telle phrase. Mais qui dit lyrisme en grisaille ne signifie pas, certes, langue terne.

Si l'on peut, sans aucun doute, parler de *prose poétique* pour définir la langue de la *Princesse*, cette expression ne doit pas s'entendre au sens où on l'entend pour Chateaubriand, par exemple : on cherchera en vain des effets de vers blancs, d'allitérations savantes, de mélodies harmonieuses ; on ne trouvera guère non plus de métaphores voyantes ni d'effets appuyés. La poésie de M<sup>me</sup> de Lafayette est toute de discrétion et de retenue, et contribue ainsi à la tonalité générale du livre.

Nous allons essayer ici de percer, au moins partiellement, les secrets d'un style qui n'est pas sans lien avec cette « tristesse majestueuse » dans laquelle réside, à en croire Racine, tout le plaisir de *Bérénice*.

### ***Un lyrisme en sourdine***

Dans une étude stylistique qui fit date, Léo Spitzer parlait jadis, à propos de Racine, « d'effet de sourdine<sup>112</sup> » pour expliquer que les

<sup>112</sup> Léo Spitzer, *Études de style* [1970], trad. Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, collection « Tel », n° 54, 1980.

passions les plus violentes sont exprimées avec les moyens les plus sobres. De même, tout l'art de M<sup>me</sup> de Lafayette va consister à exprimer les sentiments les plus *intenses* en utilisant paradoxalement les procédés les plus *économiques*. Celle-ci use d'abord de la litote, afin d'atténuer une expression trop crue : ainsi, après s'être aperçue du vol de son portrait, « M<sup>me</sup> de Clèves n'était pas peu embarrassée » (p. 123). Plutôt que de nommer directement les choses, elle préfère souvent noter l'absence de leur contraire, et affectionne d'une façon générale les tours de phrase négatifs, procédés qui conviennent à ce « roman de l'absence, de l'irréalité »<sup>113</sup>. Mais, de façon contre-intuitive en apparence, elle use aussi de l'hyperbole, figure que la romancière pratique avec une concision et une sobriété qui lui font dire beaucoup de choses en très peu de mots. Ce trope permet par exemple d'idéaliser les réalités décrites : c'est le cas dès la première phrase du roman, par exemple, où le syntagme « n'ont jamais paru avec tant d'éclat que » suggère plus fortement l'élégance et le brillant de la cour des Valois que la simple formulation de la même idée au positif. L'hyperbole permet aussi d'exprimer de façon nuancée la sensibilité extrême qui caractérise les âmes d'élite : « la passion n'a jamais été si tendre et si violente qu'elle ne l'était alors en ce prince » (p. 215). Parmi les figures d'atténuation plus attendues figure en bonne place l'euphémisme ; ainsi, après son mariage,

M. de Clèves ne trouva pas que M<sup>lle</sup> de Chartres eût changé de sentiment en changeant de nom. *La qualité de mari lui donna de plus grands privilèges* ; mais elle ne lui donna pas une autre place dans le cœur de sa femme. (p. 64)

On voit bien ici qu'il ne faudrait pas se méprendre sur le sens des bienséances classiques, qui ne tendent pas à interdire la parole, mais au contraire à l'autoriser ; la langue savante et retenue de M<sup>me</sup> de Lafayette lui permet, comme ici, d'évoquer les réalités les plus crues sans jamais tomber dans la gauloiserie ou, ce qui serait encore pire, le sous-entendu grivois. Au plan syntaxique, l'édulcoration est produite en particulier par le recours aux tournures restrictives. Ainsi, après s'être laissé convaincre par son espion que sa femme l'avait trahi, M. de Clèves s'abandonne au désespoir ; « il n'y en a peut-être jamais eu

<sup>113</sup> Albert Béguin parlait à ce propos du « style modeste » de M<sup>me</sup> de Lafayette : « Ce style correspond, explique le critique, au sens même du roman » (M<sup>me</sup> de Lafayette, *Princesse de Clèves*, éd. Albert Béguin, Lausanne, éditions Rencontre, 1967, « Introduction », p. 11).

un plus violent, et peu d'hommes d'un aussi grand courage et d'un cœur aussi passionné que M. de Clèves » (p. 221).

Dans ce roman où bien des traits distinctifs du roman baroque semblent inversés, la phrase elle-même n'échappe pas à la règle : on passe de la phrase luxuriante et volontiers ornée des romans pastoraux ou précieux à une phrase maîtrisée, brève, concise. Ce lyrisme en demi-teinte, retenu et refusant les facilités du pathétique, n'empêche pas l'épanchement élégiaque de sentiments douloureux, comme lorsque Nemours va pleurer sous les saules, près d'un petit ruisseau, après l'intense scène nocturne de Coulommiers :

La passion n'a jamais été si tendre et si violente qu'elle l'était alors en ce prince. Il s'en alla sous des saules, le long d'un petit ruisseau qui coulait derrière la maison où il était caché. Il s'éloigna le plus qu'il lui fut possible, pour n'être vu ni entendu de personne ; il s'abandonna aux transports de son amour et son cœur en fut tellement pressé qu'il fut contraint de laisser couler quelques larmes ; mais ces larmes n'étaient pas de celles que la douleur seule fait répandre, elles étaient toutes mêlées de douceur et de ce charme qui ne se trouve que dans l'amour (p. 215).

Le cadre pastoral, romantique avant la lettre, est en harmonie avec la mélancolie du personnage : les saules, arbres aquatiques, suggèrent les pleurs, et le ruisseau « qui coulait » répond aux larmes que le duc est également « contraint de laisser couler ». Le paysage édénique devient ici lieu de la réflexion douloureuse et solitaire ; strict opposé de la cour, où l'on n'est jamais seul et où l'on ne peut faire retour sur soi, la nature convient à l'épanchement libre et sans retenue des émotions. On note aussi ici la délicatesse psychologique de la peinture : la romancière analyse les plus infimes nuances du sentiment amoureux, et en distingue le charme paradoxal. Si ce thème de la souffrance heureuse est pétrarquiste, le traitement en sourdine qu'elle en propose est caractéristique de son lyrisme en grisaille.

### *L'éloquence se moque de l'éloquence*

M<sup>me</sup> de Lafayette refuse les effets de la rhétorique. Dans la mesure où le système éducatif du XVII<sup>e</sup> siècle met l'éloquence au centre de son enseignement, bien des écrivains masculins – les seuls à avoir fréquenté les collèges – goûtent encore les constructions solennelles, les belles périodes, les rythmes ternaires ou quaternaires,

et les ornements voyants. Si les fleurs de l'éloquence se font beaucoup plus discrètes dans la seconde moitié du siècle, la rhétorique n'en continue pas moins d'innover la production littéraire classique ; les femmes de lettres, qui n'ont pas fréquenté les collèges, sont moins embarrassées que leurs confrères par cet appareil parfois un peu pesant.

– *De la musique avant toute chose*

La musique de M<sup>me</sup> de Lafayette ne sera pas celle, un peu facile ou vulgaire, du « style nombreux », c'est-à-dire d'une écriture fondée sur les cadences, les clausules ou les vers blancs. À ces bruyantes trompettes poétiques, la romancière préfère des effets de musique plus verlainiens, sensibles par exemple dans cette phrase qui s'applique à Nemours lorsqu'il cesse d'aimer M<sup>me</sup> de Clèves :

Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion (p. 252).

Une phrase comme celle-ci, dépourvue de figures, se définit d'abord par le refus de l'éloquence ; au plan de la construction, la romancière délaisse les lourds effets de parallèles ou de symétrie au profit d'une suite « naturelle » des propositions. On remarque pourtant des effets discrets, mais efficaces, de musicalité, sensibles par exemple dans le rythme soigneusement ciselé ; avec ses coupes, faiblement marquées, la phrase semble s'alanguir comme pour mimer le lent travail du deuil qui vient à bout de cette passion. Les sonorités sont aussi concernées : les assonances en *a* (oral ou nasal), voyelle grave et lente, soutiennent tout le début de la phrase, et s'opposent aux sonorités vives et tragiques du *i* dans les passés simples « ralentirent » et « éteignirent » ; les homéotéleutes soulignent encore cet écho sonore ralentirent/éteignirent.

– *Un refus de la couleur locale*

La poésie de la *Princesse* ne tend pas, contrairement à celle des romantiques, à produire des effets de couleur locale : nous ne trouverons guère de fastidieuses descriptions à la manière de Balzac, ni de détails concrets sur la vie à la cour d'Henri II. Il ne s'agit pas pour la romancière de faire image, mais *d'exprimer une idée* : d'où le goût pour l'abstraction et le refus de décrire qui caractérisent le roman. Cette préférence pour les termes généraux s'explique par le projet de M<sup>me</sup> de Lafayette ; son roman n'est pas historique au sens où

le sera celui d'Alexandre Dumas, il ne s'agit pas pour elle, prosaïquement, de faire revivre une époque, mais de fouiller l'intérieur invisible d'une âme. Pour autant, les objets ou le décor ne sont pas absents de l'œuvre, mais sont subordonnés au dessein du roman. Leur fonction est double ; tout d'abord, ils peuvent servir de moteur ou de déclencheur d'une action elle-même subordonnée à l'étude psychologique : le portrait ne sert ainsi qu'à faire apparaître Nemours comme un voleurs et à mettre en difficulté, en public, l'héroïne. De même, le décor du tournoi est un prétexte à la mise en scène de la tragédie royale, et sert à suggérer la fragilité des grandeurs humaines. Les objets – c'est leur seconde fonction – sont par ailleurs pourvus de valences symboliques, comme le sont les accessoires de théâtre : les saules connotent la tristesse de Nemours ; lors de la cérémonie rituelle joué par la Princesse à Coulommiers, celle-ci recourt à des objets sur lesquels la critique a volontiers glosé ; la canne des Indes serait ainsi, à en croire Michel Butor, un symbole phallique évident : « il n'est, certes, pas besoin d'un diplôme de psychanalyste pour percer et goûter le symbolisme de toute cette scène<sup>114</sup> ». En aucun cas les objets n'ont pour but de créer un effet de réalité, de rendre présents fictivement la scène représentée. Au contraire, la romancière travaille plutôt à l'estompement des contours, à dissiper ses évocations dans une sorte de « sfumato ». Ce procédé est particulièrement visible dans les dernières pages du roman, où la figure de l'héroïne principale semble se perdre dans une brume lointaine, grâce à des formules dont l'imprécision est calculée ; l'expression « sa vie, qui fut assez courte » (p. 252) joue ainsi comme une ultime atténuation du propos, un euphémisme éloquent : nous ne saurons rien des tourments solitaires de M<sup>me</sup> de Clèves, nous ignorerons si elle a gagné le repos où elle aspirait, ou si une prompte mort accable celle qui n'a jamais résolu les contradictions de son cœur. Allégé d'un poids du réel qui serait encombrant, l'effet de cette mort annoncée n'est pourtant pas moins poignant que le sera plus tard la spectaculaire agonie de M<sup>me</sup> Bovary.

---

<sup>114</sup> Michel Butor, *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 74-78.

## UN SUCCÈS POLÉMIQUE

Lorsque la *Princesse de Clèves* paraît, sans nom d'auteur, en mars 1678, sa publication n'est pas une surprise : roman attendu dans les milieux littéraires, il est immédiatement perçu comme un événement et suscite une vague de réactions, de critiques, de controverses et d'éloges. « On est partagé sur ce livre-là à se manger », dira M<sup>me</sup> de Lafayette elle-même<sup>115</sup>. Fontenelle avoua ainsi l'avoir lu quatre fois, non peut-être sans une certaine ironie :

Un géomètre comme moi, l'esprit tout rempli de mesures et de proportions, ne quitte point son Euclide pour lire quatre fois une nouvelle galante, à moins qu'elle n'ait des charmes assez forts pour se faire sentir à des mathématiciens.<sup>116</sup>

Tous les lecteurs n'étaient pas aussi favorables à la *Princesse*. Jean-Baptiste de Valincour, dans ses *Lettres à M<sup>me</sup> la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*<sup>117</sup>, adresse des critiques de tout ordre au *best-seller* du moment. Les reproches convergent dans plusieurs directions. À la faveur d'un débat organisé dès la parution par le *Mercurie galant*, on discute tout d'abord du roman comme on eût fait d'une question galante, et l'on débat pour savoir si M<sup>me</sup> de Clèves a eu raison ou tort d'avouer à son mari qu'elle en aimait un autre. Valincour pointe surtout les invraisemblances qui émaillent le texte, en particulier la coïncidence qui conduit Nemours à se cacher pour épier sa maîtresse précisément le jour où elle se décide à ce funeste aveu. Mais on peut relever aussi l'habileté invraisemblable de l'espion qui reconnaît Nemours dans le noir (« Sitôt que la nuit fut venue, il entendit marcher, et quoiqu'il fût obscur, il reconnut aisément M. de Nemours », p. 211). Les problèmes techniques font aussi l'objet de blâmes. On attaque en particulier les longueurs ; Valincour reproche par exemple à l'auteur sa « longue description de la cour », au début du roman :

En lisant cette longue description de la cour, qui est au commencement, je crus que j'allais lire l'Histoire de France, et j'oubliais la Princesse de Clèves.<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Lettre à Lescheraine, citée *supra*, in *Œuvres complètes*, p. 988-989.

<sup>116</sup> « Lettre sur la *Princesse de Clèves* », art. cit.

<sup>117</sup> *Op. cit.*

<sup>118</sup> Valincour, *Lettres*, *op. cit.*, « première lettre », p. 35.

Valincour est choqué également du caractère de Nemours, qui ne lui semble pas assez romanesque. Encore tout plein de la « générosité » des personnages de la *Clélie*, il stigmatise les nombreux défauts du Duc, et en particulier sa principale faiblesse dans tout le roman, qui est l'indiscrétion : « Pour être héros de roman, il faut du moins être au-dessus de ces petites démanégeaisons de parler, auxquelles les hommes vulgaires sont sujets ».<sup>119</sup>

L'épisode du joaillier (p. 48-49) suscite ainsi trois types de critiques : au plan des bienséances et de la vraisemblance, Valincour juge inconvenant de laisser une jeune fille de seize ans choisir des bijoux de grand prix chez un joaillier ; il s'étonne par ailleurs de la présence immotivée de Clèves lors de cette visite : le lecteur ne connaîtra jamais les raisons de sa présence à ce moment et à cet endroit.

Attaqué par Valincour, le roman sera défendu en particulier par l'abbé de Charnes, proche de M<sup>me</sup> de Lafayette, qui fait paraître en 1679 les *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*.<sup>120</sup> L'ouvrage est une réponse point par point aux objections des « Lettres », dont Charnes reproduit le déroulé. Le succès international du roman est immédiat : dès 1679, il fait l'objet d'une traduction anglaise.

Quelques siècles plus tard, les lecteurs semblent toujours divisés. Ce récit linéaire, jugé plat à force d'être sobre, sans aspérité, sans effets voyants, inspirait à André Gide des propos peu amènes :

Aucun secret, aucun retrait, aucun détour ; nulle ressource ; tout est mis en lumière, en valeur, et rien à attendre de plus ; sans doute c'est le comble de l'art : un *nec plus ultra* sans issue<sup>121</sup>.

Mais nous suivrons plutôt le conseil de Michel Butor, qui nous invite à (re)lire sans préjugé le chef-d'œuvre de M<sup>me</sup> de Lafayette :

Vous qui pensez savoir ce que c'est que *La Princesse de Clèves*, pour en avoir entendu parler, vous qui pensez savoir à quoi vous en tenir, lisez donc ce roman, vous serez surpris<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> *Ibid.*, « première lettre », p. 51.

<sup>120</sup> *Op. cit.*

<sup>121</sup> André Gide, « Les Dix romans français que... », article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, avril 1913, in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 268-273.

<sup>122</sup> Michel Butor, *Répertoire*, *op. cit.*, p. 78.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **des principaux ouvrages et articles cités**

#### **SOURCES PRIMAIRES**

##### **Édition de référence**

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, édition présentée, établie et annotée par Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, Folio-classique, 2000.

##### **Autres éditions des œuvres de M<sup>me</sup> de Lafayette**

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, éd. Albert Béguin, Lausanne, éditions Rencontre, 1967.

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, éd. Jean Mesnard, Imprimerie nationale, 1980.

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, présentation et notes par Philippe Sellier, Le Livre de Poche, 1999.

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, édition de Jean Mesnard, dossier de Jérôme Lecompté, Paris, Flammarion, 2009.

Lafayette, Marie-Madeleine, comtesse de, *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014.

##### **Autres ouvrages avant 1800**

Charnes, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de La Princesse de Clèves*, Tours, université François Rabelais, 1973.



Du Laurens, André, *Discours des maladies mélancoliques* [1594], édition préparée, présentée et annotée par Radu Suciu, Paris, Klincksieck « Le génie de la mélancolie », 2012.

Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, Paris, Blageart, 1683 ; réédition par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975.

Fontenelle, Bernard de, « Lettre sur la *Princesse de Clèves* », in *Le Mercure galant*, mai 1678, t. 5, 1678, p. 109-128.

Pascal, Blaise, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1991.

Saint-Réal, *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, édition présentée, établie et annotée par Roger Guichemerre, Paris, Gallimard, Folio-classique, 1995.

Sales, François de, *Introduction à la vie dévote* [1608], Paris, Le Seuil, « Livre de vie », 1995.

Scudéry, Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

Sévigné, Marie, marquise de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1974.

Valincour, Jean-Baptiste de, *Lettres à la marquise \*\*\* sur le sujet de La Princesse de Clèves*, présentation par Christine Montalbetti, Paris, GF Flammarion, 2001.

Varillas, Antoine, *Anecdotes de Florence*, La Haye, Adrian Moetjens, troisième édition, 1679.

## OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES

Abiven, Karine, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai. De Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe siècle », 2015.

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Domat, 1954, t. IV.

Bénichou, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.  
Butor, Michel, *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 74-78.

Chamard, Henri ; Rudler, Gustave, « Les sources historiques de *La Princesse de Clèves* », *Revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1914, p. 92-131 et 289-321.

Coulet, Henri, « Sur le dénouement de la *Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, supplément, 1990, p. 79-85.

Delhez-Sarlet, Claudette, « La *Princesse de Clèves* : roman ou nouvelle ? », in *Romanische Forschungen*, 80, 1968, p. 53-85

Delhez-Sarlet, Claudette, « Les jaloux et la jalousie dans l'œuvre romanesque de M<sup>me</sup> de Lafayette », *Revue des Sciences Humaines*, 1964, p. 278-309.

Denis, Delphine, *Le Parnasse galant*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2000.

Duchêne, Roger, *Madame de La Fayette*, Paris, Fayard, 1988, réédité en 2000.

Dufour-Maître, Myriam, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 1999.

Francillon, Roger, « *La Princesse de Clèves* : roman aristocratique ou roman bourgeois ? », in *Ouverture et dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, éd. Ulrich Döring, Antiopy Lyroudias et Rainer Zaiser, G. Narr, Tübingen, 1988, p. 151-161.

Garaud, Christian, « Le geste et la parole, remarques sur la communication amoureuse dans *La Princesse de Clèves* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 121, 1978, p. 255-266.

Gheeraert, Tony, *Saturne aux deux visages. Introduction à l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006.

Gide, André, « Les Dix romans français que... », article paru dans la *Nouvelle Revue Française*, avril 1913, in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 268-273.

Haillant, Marguerite, « *La Princesse de Clèves* : une scène de jalousie », in *L'Information littéraire*, 3, mai-juin 1974.

Henry, Patrick, « *La Princesse de Clèves* and *L'Introduction à la vie dévote* », in *French Studies in honor of A. Wadsworth*, Summa Publications, 1985, p. 80-97.

Mesnard, Jean, « La couleur du passé dans *La Princesse de Clèves* », in *Création et recreation : un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, éd. Claire Lynn Gaudiani et Jacqueline Van Baelen, G. Narr, Tübingen, 1993, p. 43-51.

Lever, Maurice, *Le Roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1981.

Niderst, Alain, « *La Princesse de Clèves* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XV, 1988, n° 8, p. 45-46.

Plazenet, Laurence, *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 1997.

Roger Duchêne, « Les deux Princesses sont-elles d'un même auteur ? », *Littératures classiques*, 1990, p.7-19.

Rousset, Jean, « Les échanges obliques dans *La Princesse de Clèves* », in *Passages. Échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, p. 28-42.

Searles, Harold, *L'effort pour rendre l'autre fou*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Brigitte Bost. Préface de Pierre Fédida, Paris, Gallimard, collection Connaissance de l'Inconscient, 1977.

Sellier, Philippe, « La névrose précieuse : une nouvelle Pléiade ? », éd. Ian Richmond et Constant Venesoen, in *Actes de London (Canada). Présences féminines au XVII<sup>e</sup> siècle*, Biblio 17, 36, 1988, p. 95-125.

Sellier, Philippe, « *La Princesse de Clèves* : Augustinisme et préciosité au paradis des Valois », *Images de La Rochefoucauld. Actes du Tricentenaire, 1680-1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 217-228.

Sellier, Philippe, « Augustinisme et littérature classique », dans *Port-Royal et la littérature II*, Paris, Champion, 2000, p. 253-266.

Spitzer, Léo, *Études de style* [1970], trad. Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, collection « Tel », n° 54, 1980.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>ROMAN DES AVENTURES, AVENTURES DU ROMAN : LA FICTION EN PROSE VERS LE MILIEU DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE.....</b>	<b>1</b>
<i>Un maître du « suspens » : Marin Le Roy, sieur de Gomberville.....</i>	<i>2</i>
<i>Histoire et mondanité : l'œuvre de Madeleine de Scudéry.....</i>	<i>6</i>
<i>De la gloire au déclin.....</i>	<i>14</i>
<b>« RIEN DE ROMANESQUE » ? LA PRINCESSE DE CLÈVES .....</b>	<b>17</b>
<i>L'ÉCLOSION DE LA NOUVELLE .....</i>	<i>17</i>
<b>ÉNIGME ET « BROUILLARD » : LA QUESTION DE L'AUTEUR.....</b>	<b>17</b>
<i>Deux ou trois choses que l'on sait d'elle.....</i>	<i>18</i>
<i>Un écrivain sans signature.....</i>	<i>19</i>
<i>Qui est l'auteur de la Princesse de Clèves ? .....</i>	<i>20</i>
<b>DU ROMAN À LA NOUVELLE .....</b>	<b>21</b>
<i>Roman, mémoires nouvelle ? un genre incertain.....</i>	<i>22</i>
<i>Un roman historique ?.....</i>	<i>26</i>
<i>La Princesse entre tradition et nouveauté .....</i>	<i>29</i>
<i>Le premier roman d'analyse ?.....</i>	<i>33</i>
<b>UNE FEINTE SIMPLICITÉ : L'ART DE LA COMPOSITION DANS LA PRINCESSE DE CLÈVES .....</b>	<b>37</b>
<i>L'harmonie des parties : un équilibre artificiel ?.....</i>	<i>37</i>
<i>Une structure théâtrale.....</i>	<i>39</i>
<i>Les épisodes, des forces centrifuges ? .....</i>	<i>44</i>
<i>La structure en alternance : la « respiration » du roman .....</i>	<i>46</i>
<b>IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX .....</b>	<b>59</b>
<i>Un roman d'amour à rebours.....</i>	<i>59</i>
<i>L'amour sans raison(s).....</i>	<i>60</i>
<i>Corps et âme : les apories du désir .....</i>	<i>61</i>
<i>L'amour, principe de déchéance .....</i>	<i>63</i>
<b>MANIÈRE CLAIRE, MANIÈRE NOIRE.....</b>	<b>49</b>
<i>Le royaume de l'amour-propre .....</i>	<i>49</i>
<i>Un héros de roman introuvable.....</i>	<i>55</i>
<i>Une leçon de ténèbres.....</i>	<i>56</i>
<b>LE SCALPEL DE LA NARRATION.....</b>	<b>72</b>
<i>Dire la passion .....</i>	<i>73</i>
<i>Un langage indirect.....</i>	<i>75</i>
<i>Le style de la Princesse de Clèves .....</i>	<i>78</i>
<b>UN SUCCÈS POLÉMIQUE .....</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>85</b>
<b>SOURCES PRIMAIRES.....</b>	<b>85</b>
<i>Édition de référence.....</i>	<i>85</i>
<i>Autres éditions des œuvres de M<sup>me</sup> de Lafayette.....</i>	<i>85</i>
<i>Autres ouvrages avant 1800 .....</i>	<i>85</i>
<b>OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES .....</b>	<b>86</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>91</b>

