

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

La ressemblance des héroïnes de Madame de Lafayette
The ressemblance of the heroines of Madame de Lafayette
Podobnost hrdinek Paní de Lafayette
Klára Zoubková

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, PhD.
Studijní program: Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Francouzský jazyk - pedagogika

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *La ressemblance des héroïnes de Mme de Lafayette* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 10. 4. 2015

.....

podpis

Ráda bych poděkovala panu PhDr. Závěši Šumanovi, PhD. vedoucímu práce, za podnětné připomínky a pomoc a podporu při vypracování diplomové práce

ANNOTATION

Le mémoire est consacré à la création littéraire de Madame de Lafayette, l'une des auteurs les plus remarquables, non seulement au XVII^e siècle, et à ses trois nouvelles *La Princesse de Clèves*, *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende*. Dans la première partie du mémoire on s'appuie sur la situation socio-culturelle du règne de Louis XIV bien qu'on traite cette époque de façon de l'Histoire littéraire. La partie suivante est consacrée à la réception des œuvres de l'auteure et au moment de leurs parution et encore au cours des siècles postérieurs. Dans les autres parties du mémoire on analyse les nouvelles de Mme de Lafayette du point de vue de l'intrigue et des personnages, aussi que du celui de la linguistique et de la stylistique. Les derniers chapitres abordent le phénomène du paraître qui est commun pour toutes les trois nouvelles de Mme de Lafayette et qui se signale au niveau de l'intrigue bien qu'au niveau de la psychologie des personnages.

MOTS CLE

Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves, La Princesse de Montpensier, La Comtesse de Tende, la littérature française du XVII^e siècle, le paraître.

ABSTRAKT

Tématem diplomové práce je literární tvorba Madame de Lafayette, jedné z nejvýznamnějších francouzských autorek nejen 17. století, a její tři novely *Kněžna de Clèves*, *Kněžna de Montpensier* a *Vévodkyně de Tende*. Úvodní část práce je zaměřena na společenskou situaci ve Francii v době vlády Ludvíka XIV., a nabízí také pohled na tuto dobu z literárně-historického hlediska. Další z částí je věnována ohlasům na dílo autorky jak v době jejich vydání, tak i v dobách pozdějších. V následujících kapitolách se zabýváme rozborem novel Madame de Lafayette, jednak co se týče postav a zápletky, jednak ze strany lingvistické a stylistické. Závěrečná část práce je zaměřena na jev nazývaný *paraître*, neboli zdání, který je typický pro všechny tři novely Madame de Lafayette a výrazně ovlivňuje zápletku i psychologii postav.

KLÍČOVÁ SLOVA

Madame de Lafayette, *Kněžna de Clèves*, *Kněžna de Montpensier*, *Vévodkyně de Tende*, francouzská literatura 17. století, zdání (*paraître*).

ABSTRACT

The diploma thesis deals with a literary creation of Madame de Lafayette, one of the most important French writers, of not only 17th century, and her three novels *The Princesse de Clèves*, *The Princesse de Montpensier* and *The Comtesse de Tende*. The first part of the thesis regards to a social situation in France during the reign of Louis XIV and it also offers the literary-historical insight into this period. The next part devotes to public acceptance of writer's novels both in the period of their publication and in later times. Following chapters deal with the analysis of these novels as far as the main characters and plot are concerned as well as from the linguistic and stylistic point of view. The final part focuses on a phenomenon called *paraître*, or appearance, which is typical for all three novels and which significantly influences plot as well as psychology of characters.

KEYWORDS

Madame de Lafayette, The Princesse de Clèves, The Princesse de Montpensier, The Comtesse de Tende, French literature of 17th century, appearance (*paraître*).

Contenu

1.	L'Introduction	7
2.	Le XVII ^e siècle comme le contexte de création de Mme de Lafayette.....	9
2.1.	Le Grand siècle et son ambiance.....	9
2.2.	La littérature du Grand siècle	10
2.2.1.	Le Baroque.....	10
2.2.2.	La Préciosité.....	12
2.2.3.	Le Classicisme.....	16
3.	La nouvelle	17
3.1.	La nouvelle historique et galante	18
4.	<i>La Princesse de Clèves</i>	23
4.1.	Les questions sur la paternité de l'œuvre	24
4.2.	Les personnages et leurs modèles réels	26
4.3.	Les réactions à <i>La Princesse de Clèves</i> au XVII ^e siècle	28
4.3.1.	Les avis au cours des siècles.....	32
4.4.	<i>La Princesse de Clèves</i> : l'analyse du roman	37
4.4.1.	L'intrigue du roman : le milieu, les personnages et les scènes les plus importantes	37
4.4.2.	Le style du roman	44
4.5.	Conclusion partielle – l'analyse de <i>La Princesse de Clèves</i>	47
5.	<i>La Princesse de Montpensier</i> et <i>La Comtesse de Tende</i>	48
6.	Les trois héroïnes et leurs destins	55
7.	Le paraître dans les nouvelles de Mme de Lafayette	57
7.1.	Le paraître dans <i>La Comtesse de Tende</i>	59
7.2.	Le paraître dans <i>La Princesse de Montpensier</i>	62
7.3.	Le paraître dans <i>La Princesse de Clèves</i>	71
8.	Conclusion	77
9.	Résumé	80
10.	Résumé	83
11.	Bibliographie	86

1. L'Introduction

Madame de Lafayette, l'auteure des trois ouvrages analysés dans ce mémoire, fut une auteure non-conforme à son époque. Premièrement, au XVII^e siècle, le genre qu'elle choisit n'était pas des plus préférés : le roman ne jouissait pas d'autant de faveur que les genres théâtraux, notamment la tragédie ; mais Madame de Lafayette le choisit néanmoins. Encore, elle décida de raconter les vies des femmes avec un regard vraiment révolutionnaire qui causa des discussions passionnées. On peut avouer que ses ouvrages ont changé le statut de la femme dans la société ou plutôt ils ont dévoilé la « vraie vie des vraies femmes ». Quelle était alors la société du XVII^e siècle ? Et quel était alors le statut des femmes dans cette société ? Nous aborderons ces questions au début du mémoire de même que nous mentionnerons les autres auteurs qui ont choisi le roman comme genre.

Dès le début de la lecture des nouvelles, on a l'impression que les ouvrages de Mme de Lafayette contiennent une description très précise de la Cour du roi Henri II. Mais il faut se poser la question sur la vraisemblance historique des nouvelles de l'auteure : est-ce vraiment la Cour d'Henri II ? S'agit-il d'une autre époque qui a été choisie pour rendre les intrigues plus vraisemblables ? Est-ce que l'auteure a travaillé avec des sources historiques sérieuses ? Si oui, avec lesquelles ?

Nous aborderons aussi la question de la paternité des œuvres de Mme de Lafayette, car elle a coopéré entre autres avec l'auteur des *Maximes* – La Rochefoucauld. Comme elle n'avait publié aucune de ses nouvelles sous son nom, il n'est pas possible de garantir qu'elle en fut véritablement l'auteure. Néanmoins, même sans analyses profondes nous en trouverons les raisons logiques.

Il est fort intéressant de chercher des parallèles entre les œuvres de même qu'entre les trois héroïnes, comme le propose Kreiter dans *Le Problème du paraître dans l'œuvre de Mme de Lafayette*. Comme les nouvelles ont été publiées dans un certain intervalle du temps, nous les étudierons au niveau de la langue et au niveau du style. Nous aborderons la question des tendances langagières de l'époque comme par exemple le « mouvement » de la Préciosité. La Préciosité se projette-t-elle aussi dans l'histoire et dans les caractéristiques des héros ? Ce qui est encore fondamental, c'est le rôle du narrateur dans les œuvres. Comment se projette-t-il dans l'histoire ? Quel type de focalisation utilise-t-il ? Quel effet est produit par cette focalisation et quels en sont les traits ?

Nous analyserons également les moyens d'argumentation dans les trois œuvres ainsi que les figures rhétoriques utilisées par Mme de Lafayette, dont l'essentielle est l'énonciation voilée, richement utilisée dans *La Princesse de Clèves*.

La fin de la partie stylistique et linguistique sera consacrée à l'intention morale, présente dans les trois nouvelles et fort explicite à la fin de *La Princesse de Montpensier*.

Comme annoncé précédemment, les œuvres de Mme de Lafayette ont apporté de grandes discussions. Il est vrai qu'il s'agissait surtout de *La Princesse de Clèves*, qui a provoqué une vague d'avis contrariés, et ainsi cette œuvre a traîné vers une enquête publique organisée par le *Mercure Galant* en 1678. Ici, il faut se poser une question – pourquoi s'agissait-il précisément de *La Princesse de Clèves* ? Était-ce à cause de la longueur de l'œuvre qui est la plus épaisse des trois ? Ou encore, fut-ce le grand intérêt produit par la fameuse scène de l'aveu de l'héroïne principale ? Pourquoi *La Princesse de Montpensier*, étant la première nouvelle de Mme de Lafayette, ne devint-elle pas cette œuvre passionnément discutée ? Nous aborderons cette problématique à la fin de la partie consacrée à *La Princesse de Clèves*.

On voit bien maintenant que l'œuvre de Mme de Lafayette est accompagnée, même de nos jours, par beaucoup de questions et d'obscurité. Les problèmes et les questions esquissés ci-dessus me semblent tellement dignes d'intérêt que j'ai décidé de les analyser en rédigeant ce mémoire de master.

En le rédigeant, j'ai consulté diverses sources historiques, des œuvres stylistiques et celles de la critique littéraire, comme par exemple l'*Œuvre romanesque de Madame de Lafayette* par Francillon, *Madame de Lafayette* par Dédéyan, *L'Écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir* par Léopold ou encore *Le Problème du paraître dans l'œuvre de Mme de Lafayette* par Kreiter, déjà mentionné plus haut.

Les citations présentes dans le texte sont restées dans leur apparence authentique.

2. Le XVII^e siècle comme le contexte de création de Mme de Lafayette

Si on veut observer les œuvres de Mme de Lafayette dans un contexte historique, celui de l'époque, il est tout d'abord nécessaire de se rapprocher de celle-ci. Dans cette partie nous allons premièrement aborder la situation socioculturelle du XVII^e siècle, suivie par une brève analyse du monde littéraire ; nous observerons enfin les réactions des gens de l'époque aux publications des trois nouvelles de Mme de Lafayette.

2.1. Le Grand siècle et son ambiance

Le XVII^e siècle en France est une période connue par le surnom du Grand Siècle. Sa grandeur vient de plusieurs circonstances, dont il est nécessaire de mentionner le règne de Louis XIV, qui a régné de façon absolutiste jusqu'en 1715 et dont les mérites les plus importants furent l'élargissement du nombre de colonies françaises et le soutien des arts à la Cour royale. Néanmoins, le règne du Roi Soleil n'est pas lié seulement à l'essor culturel et à la richesse de la Cour. A l'autre bout de la société, les couches sociales plus basses sont forcées de payer des impôts de plus en plus élevés et payer ainsi la vie coûteuse et fastueuse des courtisans aussi que les conquêtes militaires et les guerres menées. Outre les actions politiques nommées ci-dessus, le Roi Soleil a aussi annulé l'édit de Nantes assurant la liberté de confession pour les Huguenots, ce qui peut aujourd'hui sembler juste, l'un de ses buts étant la création d'un pays unifié, au moins quant à la religion. Louis XIV est connu aussi par son fameux adage « L'Etat c'est moi » qui montre bien le renforcement de l'absolutisme dans le pays. Du point de vue de la société, on admire l'idéal de l'honnête homme qui se transforme peu à peu à l'idéal de galant homme, alors un homme noble, des qualités supérieures, élégant par son visage bien que par sa morale, distingué, mais pas précieux.

La période du XVII^e siècle est marquée par deux courants artistiques principaux, dont le premier qui est déjà en recul est le Baroque. Le Baroque vit son plein essor à la fin du XVI^e siècle et il se manifeste dans tous les domaines. Par exemple l'architecture baroque se

caractérisé par ses ornements flottants, la peinture baroque se signale par les inspirations religieuses ou mystiques, de sorte que les écrivains projettent dans la création leur fascination pour l'infini, la métamorphose et le mysticisme, et il faut se rendre compte que ces tendances sont en liaison directe avec le contexte historique. Ainsi le Baroque a préparé le terrain pour la naissance du mouvement presque absolument opposé qu'on appelle le Classicisme. Ce style artistique s'inspire de l'Antiquité dont il reprend les traits d'architecture, les genres littéraires aussi que les motifs pour la peinture et la sculpture.

2.2. La littérature du Grand siècle

Concentrons-nous maintenant sur le domaine concernant notre sujet c'est-à-dire la littérature. Comme nous l'avons déjà annoncé, la période du Grand Siècle, y compris la littérature a connu deux courants artistiques. Présentons alors leurs traits concrets en nous appuyant sur quelques uns des ouvrages parus.

2.2.1. Le Baroque

Le Baroque littéraire peut être caractérisé par deux voies remarquables qui ont influencé le mouvement lui succédant : le burlesque et la Préciosité. Pour ne pas trop s'enfoncer dans la question du burlesque, qui n'est pas du reste en liaison avec notre sujet, présentons au moins quelques-uns de ses traits principaux. Le style burlesque consiste premièrement à montrer les soucis de la société de façon réaliste, à travers ses fautes et en se moquant de l'héroïsme et de l'idéalisation de la vie rurale ou des situations graves :

« Mais Sorel propose, en échange de ces aventures débridées et invraisemblables, l'observation de la réalité. Sa démarche est un peu celle des auteurs de romans picaresques espagnols qui, (...) se mirent à coller à la réalité la plus vulgaire, choisissant de suivre dans leur existence quotidienne des personnages appartenant aux basses couches de la société. »¹

1 R. Zuber, E. Bury, D. Lopez, L. Picciola, *Littérature française du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 171.

On quitte alors les réflexions philosophiques des romans chevaleresques de même qu'on ne s'intéresse plus aux aventures merveilleuses. D'après Viala, c'est la quête de la réalité véritable qui devient le but principal de la littérature burlesque ce qui se montre par exemple par l'accent que les auteurs accordent au corps humain et ses besoins physiques. Comme les auteurs de la *Littérature française du XVII^e siècle* indiquent, on se met à décrire les motivations des actions des gens communs, comme par exemple la faim ou le désir de gagner de l'argent, alors bien évidemment les besoins éloignés des idéaux supérieurs, basés quant eux sur la fidélité envers le suzerain. Mais cela ne signifie pas pour autant que les romans burlesques se plongent uniquement dans la sombre vie des clochards qui ne s'intéressent qu'à la nourriture, mais ils présentent de même des personnages à la base plus intellectuelle, mais qui se retrouvent dans des difficultés existentielles :

« Francion, lui, est un gentilhomme. (...) il n'est pas obsédé par la question de la simple subsistance. Pourtant, il lui arrive d'être volé et de vivre pauvrement en attendant de l'argent de sa mère, qui devient rare car son père, en mourant, a laissé des dettes ; il mange, mais il n'a pas de quoi s'acheter des vêtements. »²

Entre les ouvrages appartenant au burlesque, on trouve encore un genre aimé, qui s'appelle l'anti-roman, mais au XVII^e siècle, il n'est pas encore possible de définir l'anti-roman de la même façon qu'on le fera plus tard au XIX^e ou XX^e siècle au niveau de la structure ou du contenu. Ce qui est en opposition avec tous les romans précédents, c'est le comique présent par exemple dans l'œuvre de Furetière – *Le Roman bourgeois*, où on devient témoin de situations quotidiennes graves avec un air de grotesque. Dans ce contexte Viala propose la différence cruciale entre le comique et le satirique :

« (...) il (Sorel) démasque des vérités comme le permet le registre comique, mais sans agresser des personnes ou des groupes ce qui tomberait dans le satirique. Il revendique ainsi une observation lucide enrobée dans les espèces d'un divertissement. »³

Hors le roman burlesque et l'anti-roman on trouve aussi le roman « traditionnel » et la poésie, dont les thèmes privilégiés étaient les actions héroïques et encore plus la vie idyllique des gens de la province, des bergers et des bergères, ce qui a mené jusqu'à la fondation d'un nouvel genre qu'on appelle le roman pastoral.

2 R. Zuber, E. Bury, D. Lopez, L. Picciola, *Littérature française du XVII^e siècle*, éd. citée, p. 172.

3 A. Viala, *La France galante*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 175.

En ce qui concerne le volume des ouvrages romanesques, il n'est pas possible de les comparer avec celui des ouvrages postérieurs, car il s'agissait d'œuvres de milliers de pages et de plusieurs volumes. Servons-nous d'un exemple pour tous, qui est probablement le plus connu – *l'Astrée* d'Honoré d'Urfée qui est une œuvre de cinq mille pages et cinq volumes.

2.2.2. La Préciosité

Contrairement au burlesque (au niveau du thème et de la philosophie) la Préciosité se montre comme quelque chose d'éclatant, de supérieur. Les gens précieux veulent donner la plus grande valeur possible à leurs actions, leur comportement et bien sûr à leur langue. C'était donc une tendance de la société vraiment complexe qui impliquait aussi la galanterie raffinée, l'intérêt pour la science ou la volonté de mœurs absolument pures. C'est pourquoi les précieux tâchent aussi de créer un nouveau vocabulaire, qui n'est point vulgaire, qui est exceptionnel et peu leur importe que leur aspiration atteigne des mesures du ridicule, comme l'avait montré Molière dans ses *Précieuses Ridicules*. En tout cas, les précieux, avec leur désir de perfection ont préparé l'ambiance pour le mouvement suivant, le Classicisme. L'existence de la Préciosité est étroitement liée à celle des salons tenus par les dames mondaines, qui représentaient un lieu de rencontres des gens importants du monde artistique, notamment littéraire, car les auteurs y ont discuté leurs ouvrages, la philosophie et ils étaient souvent supportés par ces institutions. En rapport avec Mme de Lafayette et ses héroïnes, il doit être souligné que les salons, étant des endroits fondés et menés par les femmes, ont joué un rôle essentiel pour le mouvement du féminisme parce qu'on y a toujours mis en question le statut des femmes dans la société. Viala lie la Préciosité et l'idéologie féministe encore autrement en présentant la Préciosité comme une forme de galanterie radicalisée qui apparaît pendant le règne d'Anne d'Autriche en France :

« Le cas avéré en est une éphémère *Gazette galante* (...). Selon de tels documents, des femmes ont cru faire galant en poussant jusqu'à l'excès un 'politiquement correct' langagier qui a frappé les esprits, un rêve d'épurer le langage, une exacerbation du souci des bienséances. »⁴

4 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 168.

Comme *La Princesse de Clèves* et les autres ouvrages de Mme de Lafayette sont considérés comme des œuvres précieuses, il faut nous pencher sur la Préciosité d'une façon plus détaillée pour pouvoir comprendre l'univers des livres de même que le contexte de leur création.

Après avoir présenté trop brièvement la philosophie précieuse, il faut maintenant se plonger dans la problématique plus profondément pour ne pas réduire cette tendance de la société aux stéréotypes fixés, et se poser une question importante : est-ce qu'on peut parler d'une Préciosité ? D'après Dufour-Maître il est nécessaire de séparer les deux niveaux ou plutôt les deux groupes des précieuses. Le premier groupe est celui des femmes savantes, provenant de la classe aristocratique. Ces femmes écrivains ne se manifestent pas trop, elles « ont mis leur talent sans se noircir les mains. »⁵, et il est possible qu'elles faisaient transparaître leurs idées à travers des autres auteurs (hommes) pendant les discussions dans les salons : Dufour-Maître imagine dans sa publication par exemple *Les Maximes* de La Rochefoucault, dont la création fut peut-être influencée par les précieuses. Les précieuses du second groupe se recrutent dans la bourgeoisie et leur conduite est tout à fait différente : tandis que leurs « collègues » aristocrates se dissimulent et restent en dehors de la vue du public, ces auteures se manifestent en publiant leurs œuvres sous leurs vrais noms et elles sont fières d'être ces écrivaines précieuses et surtout ces femmes écrivains de profession.

Remarquons qu'on a commencé à utiliser le mot précieuse au féminin, mais pourquoi parle-t-on seulement des femmes écrivains ou des auteures ? La question de la Préciosité est-elle uniquement féminine ? Sûrement pas, mais il faut avouer qu'on trouvera beaucoup moins d'hommes précieux, car la société les a réduits aux imitateurs du langage ou du comportement féminin et ainsi elle les a humiliés.

« Enfin, il semble impossible de concevoir la Préciosité comme un modèle éthique global : nulle trace, par exemple, d'une réflexion qui théoriserait le 'précieux homme', voire 'l'homme précieux' (...) »⁶

Cependant il est probable que la Préciosité des hommes se manifeste autrement que la Préciosité « féminine », voire dans le cadre de la galanterie et dans l'idéal de l'honnête

5 M. Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Champion classiques, Honoré Champion, Paris, 2008, p. 25.

6 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 167.

homme comme nous l'avions décrit ci-dessus.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les précieuses ont souvent été la cible de la critique ou de la satire, même si l'intention des vraies précieuses était seulement de s'intéresser aux sciences et de suivre certaines règles de vie ou de comportement sans être religieuses. En se servant de la Préciosité pour créer de la satire, les auteurs ont refusé la division en deux ou plusieurs Préciosités et malheureusement au cours du temps la notion de la précieuse change alors que la « vraie » précieuse devient le contraire absolu d'une femme modérée qui ne veut pas « se noircir les mains ». D'après Somaize la précieuse étudie les œuvres littéraires - là il n'est encore point de coïncidence avec des mœurs et des vertus exagérées bien sûr, mais aussi elle les juge, elle invente des moyens de changer ce qui a été écrit pour le mener jusqu'à la perfection, elle rencontre les écrivains pour discuter avec eux et elle aime écrire et publier ses œuvres. Et dernièrement c'est encore elle qui tâche d'améliorer la langue pour finir par parler d'une façon bizarre.

Malgré tout le mépris et toute la satire, les précieuses deviennent importantes dans le monde de la critique littéraire et elles prennent aussi leur parti dans les querelles littéraires du XVII^e siècle. Si on a parlé au début des salons comme des endroits liés à la Préciosité, c'est précisément l'hôtel de Rambouillet et sa « chambre bleue » qui sont souvent considérés comme le berceau des précieuses telles que nous les connaissons, se mêlant à la littérature. Comme Dufour-Maître présente dans son livre, c'est en cet endroit que les précieuses rencontrent les auteurs, qu'elles discutent les ouvrages et qu'elles deviennent des arbitres importants.

Après être entrées dans le domaine de la critique littéraire, il est clair que les précieuses voudront réussir aussi en devenant auteures. Il semble étonnant que ce sera leur rang social élevé qui les empêchera de s'enfoncer librement dans la création professionnelle. Leur rang, c'est la raison de la création secrète des aristocrates et de la création sans-soucis des bourgeoises, car les conventions de la société courtisane ne permettent pas aux femmes d'avoir une profession, notamment celle d'écrivain.

« Le veuvage semble pratiquement la seule situation civile qui permette à une femme de faire de son nom un nom d'auteur. »⁷

7 M. Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, éd. citée, p. 349.

Malheureusement le fait de devenir veuve signifie seulement la liberté de créer, mais non le succès certain de l'œuvre auprès de la critique et les auteures sont obligées de trouver un mécène qui les « protégera », car les écrivaines n'ont pas assez de confiance et elles craignent que leurs ouvrages soient critiqués avec des préjugés concernant le sexe de l'auteur.

« La dédicace reste une pratique dominante dans la seconde moitié du siècle ; mais elle demeure pour les femmes une stratégie fort aléatoire de réussite auprès des Grands »⁸

Il est alors évident que les femmes savantes, amateurs d'écriture doivent trouver divers chemins pour arriver à l'appréciation des littéraires.

Pourtant ce n'est pas le seul champ où les auteures voudraient être appréciées et alors elles cherchent à plaire au public à travers leur création théâtrale et romanesque qui sont pour ce but idéales, comme le note Dufour-Maître :

« Le théâtre et le roman permettent de toucher un large public et de s'assurer une solide notoriété. Les femmes de lettres du XVII^e siècle investissent inégalement ces deux genres. »⁹

Le désir de réussite est présent surtout dans la manière par laquelle les auteurs changent leur genre préféré :

« Mlle Pascal, (...) passe sans transition de la tragédie sacrée à la tragi-comédie profane, de la féerie chantée annonciatrice de l'opéra à la farce et à la petite comédie de caractères. La plasticité de son inspiration paraît la marque de sa quête de succès. »¹⁰

Les précieuses exercent leur talent aussi dans les genres en-dehors du théâtre, voire dans les genres narratifs, mais nous reparlerons ce thème plus tard dans le chapitre consacré à la nouvelle. On pourrait même dire que les précieuses convoitent tellement le succès que

8 M. Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, éd. citée, p. 351

9 Idem, p. 357

10 Idem, p. 361

certaines parmi elles refusent de se concentrer uniquement à la littérature et tâchent de dominer aussi les autres domaines de l'art, comme par exemple la peinture.

2.2.3. Le Classicisme

Suivant le Baroque, le Classicisme est le mouvement dominant du XVII^e siècle qui ne peut pas être strictement détaché du mouvement précédant, notamment de la Préciosité qui lui a laissé le terrain artistique plein d'expressions précises et de règles à garder, soit dans la sphère artistique, soit dans la sphère sociale. Il est sûr qu'on ne peut pas confondre le Classicisme avec la Préciosité, ou dire que leurs buts étaient similaires, mais ils ont en commun le goût pour l'instauration des lois : si la Préciosité prescrit le mode du comportement, de la parole ou de la communication entre les hommes et les femmes, on trouve le parallèle dans l'exagération classique dans le domaine des genres littéraires, de la bienséance ou dans l'idéal de l'honnête homme. Nous avons déjà mentionné la source de l'inspiration classique et ainsi il est facile de deviner quels genres littéraires furent admis. La tragédie avait le statut du genre noble, toujours avec un thème d'origine ancienne, mais d'après les règles de vraisemblance et de bienséance, ce qui veut dire que la pièce devait être digne de la représentation devant le public noble. En effet cela signifie par exemple que malgré tout le tragique, le sang ne pouvait pas être représenté sur la scène. Les plus fameux auteurs de tragédie furent par exemple Jean Racine ou Pierre Corneille. L'un des autres genres protégés était la comédie, souvent inspirée par la sottise des gens mais aussi par l'orgueil et la bêtise des précieux, ce qui est à remarquer chez Molière, qui était de même que Racine et Corneille richement supporté par le Roi Soleil. Le roman est à cette époque un genre mineur et méprisé, car il n'a pas de racines dans les temps antiques. Mais le roman a quand même trouvé son chemin vers le monde de la littérature classique, ou au moins l'un de ses sous-types, consacré à la philosophie et à la didactique. L'exemple probablement le plus connu dans ce domaine sont *Les aventures de Télémaque* de Fénelon qui peuvent être considérées comme un parallèle à *l'Illiade* et *l'Odyssée*.

Malgré tout ce dédain, le roman classiciste évolue pendant le XVII^e siècle et donne naissance à la nouvelle, à laquelle sera consacré le chapitre suivant.

3. La nouvelle

L'un des traits communs des trois œuvres étudiées dans ce mémoire est leur genre. Il s'agit de nouvelles à la fois historiques et galantes, ce qui nous mène à réfléchir à la problématique de ce genre au XVII^e siècle.

Avant de s'appuyer sur les deux types de nouvelles mentionnés (historique et galante), il est nécessaire dans un premier temps de nous consacrer à la notion de la nouvelle elle-même, sans adjectifs qualificatifs. D'après le dictionnaire *Le Petit Robert 2009* la nouvelle est : « récit généralement bref, de construction dramatique et présentant des personnages peu nombreux. »¹¹

Dans son analyse de l'essor du genre au XVII^e siècle Viala dit, que la nouvelle naît du roman et il soutient son opinion en évoquant l'auteure des premières nouvelles - Mlle de Scudéry qui parle de la nouvelle comme d'un roman bref et bien que ses romans galants aient compté mille pages, il convient de souligner qu'elle était la première à raccourcir ses œuvres.

Comme déjà annoncé, la nouvelle est un genre tout à fait nouveau au XVII^e siècle. De même que le roman, elle est un genre mineur, peu considéré à l'époque, car elle n'a pas de tradition en France. Le XVII^e siècle est dominé par les autres genres littéraires d'origine ancienne : les tragédies antiques et les comédies sont les deux genres appréciés ce qui oblige leurs auteurs à suivre les règles de bienséance et de vraisemblance, ce que nous avons déjà abordé dans la partie précédente. Par rapport aux genres admirés, le roman était un genre marginal mais malgré tous « les caprices » du Grand Siècle il a été considéré comme un héritier ou comme une nouvelle forme de l'épopée. Sa position dans la hiérarchie des genres est alors meilleure que celle de la nouvelle, dont la place devra être tout d'abord instaurée.

Pendant le XVII^e siècle, le roman commence à devenir de plus en plus court ce qui représente le premier pas de son évolution vers la nouvelle. Dans son ouvrage *La France galante* Viala propose l'explication de ce raccourcissement : il pense que ce fait vient du

11 *Le Nouveau Petit Robert 2009*, p. 1709

besoin de porter le livre dans la poche, ce qui est évidemment impossible quand il s'agit d'une œuvre de cinq mille pages. Cette explication peut sembler trop pragmatique, mais Viala en ajoute encore une autre en présentant la nouvelle comme un outil pédagogique pour les jeunes générations qui doivent être préservées des dangers de la galanterie. En évoquant la fonction pédagogique, il pense aux nouvelles de Mme de Villedieu, une des premières femmes écrivains et un des premiers auteurs de nouvelles, qui étaient souvent introduites par des maximes touchant à la morale des histoires. Il est évident qu'un livre avec des aspirations didactiques doit être d'une longueur appropriée pour que la jeunesse ne se sente pas découragée avant de commencer la lecture. Il y a peut-être une autre raison de choisir un récit bref qui est aussi lié à la morale et à la galanterie : la nouvelle doit frapper le lecteur le plus possible par les contrastes moraux, elle doit choquer, être rapide et violente pour accomplir sa fonction. Ces contrastes que nous venons de mentionner sont parfaitement visibles dans les œuvres de Mme de Lafayette. Dans la partie suivante nous allons nous intéresser aux phénomènes didactiques et moraux de plus près.

3.1. La nouvelle historique et galante

Le genre de la nouvelle historique et galante est choisi par les écrivains de même que par les lecteurs de plus en plus nombreux au cours du Grand Siècle, ce qui incite à chercher les raisons de cette tendance.

Vu que le XVII^e siècle est fasciné par tout ce qui est ancien ou plutôt antique, ce qui se voit au moins par le choix des genres à l'heure préférés, nous trouvons la première raison de cette faveur pour la nouvelle historique. L'Histoire, étant au XVII^e siècle considérée comme une source de sagesse et des bonnes mœurs qu'on ne peut pas séparer de l'époque, sert alors aux auteurs de source d'inspiration. Alors que l'aspect historique du genre est alors assez clair, s'impose la question de comment comprendre son aspect galant. D'après Viala la galanterie est un phénomène qui

« (...) touche à la littérature et aux arts, donc à la culture au sens usuel, c'est beaucoup ; mais il engage aussi les modes de comportement, donc la culture au sens le plus complet de ce terme, celui qui englobe l'ensemble des manières de penser, de sentir et d'exprimer : c'est capital. (...) Dès que l'on considère ainsi la galanterie comme un

phénomène culturel, il est manifeste qu'en observant les arts, les codes, le goût et la sociabilité qui la composent, ce sont nos mœurs que nous observons. En particulier les rapports entre les hommes et les femmes. »¹²

Viala affirme encore que la galanterie ne peut pas être séparée de la Préciosité comme les auteurs la présentaient dans le passé, où les deux termes furent soit en opposition soit confus. Par contre ceci dit que les deux notions sont liées l'une à l'autre :

« Au total, la galanterie apparaît comme un courant et la Préciosité comme un épisode qui montre une déviation possible et manifeste ainsi des fragilités potentielles du modèle galant. »¹³

Pourtant la notion de galanterie, même si elle existe depuis des siècles, a changé : si on commence « par la fin », c'est-à-dire par notre époque, la notion de galante est trop différente de celle du siècle de son origine. De nos jours la galanterie a l'air de quelque chose d'archaïque qui est réduit aux gestes ou généralement au comportement des hommes et alors on peut affirmer que la galanterie est progressivement devenue une sorte de cliché. Habib croit qu'on n'est plus capable de comprendre la galanterie dans son ampleur ou dans son sens premier, parce qu'on est probablement trop éloigné des temps où la virginité des femmes était une valeur appréciée, un signe de vertu, et où les hommes ont discrètement aimé leurs maîtresses. On est libre. On a la possibilité de choisir son partenaire, le mariage n'est plus la condition de la relation intime légitime, le divorce devient un phénomène social de plus en plus courant et alors les drames qui se sont déroulés dans les histoires de nos trois héroïnes (la princesse de Clèves, la princesse de Montpensier et la comtesse de Tende) nous semblent banals et on ne comprend plus pourquoi les aveux des trois femmes ont fait autant de bruit. Ce qui était l'autre jour proposé comme une matière à réflexion aux jeunes gens est aujourd'hui rejeté par eux pour son archaïsme et sa fadeur.

Avant de commencer à analyser l'aspect galant de la nouvelle, il faut signaler que dans les paragraphes suivants nous allons employer le mot « auteures » dans un sens féminin, ce dont il ne faut pas s'étonner, car la nouvelle du Grand Siècle est une affaire très féminine.

12 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 12.

13 Idem, p. 169.

« (...) troisième trait, nombre de femmes. Un nombre sans précédent, jamais auparavant autant ne sont entrées en même temps dans la vie littéraire. A plus forte raison, jamais dans un même courant. »¹⁴

Les auteures viennent en général des milieux élevés, pas vraiment supérieurs (la petite noblesse), mais elles ont néanmoins à leur disposition des sources historiques, qu'elles utilisent (malheureusement ou pas) à leur propre façon. L'Histoire leur sert pour créer le contexte de l'intrigue et en plus elle aide le récit à avancer vivement. Il n'est alors question ni de la vérité historique des nouvelles historiques de cette époque ni de la vraisemblance de la morale ancienne, puisque celle-ci n'est pas réfléchie dans le contexte du passé mais dans celui de la morale contemporaine des écrivaines. La raison de ce phénomène est très simple à expliquer : elles veulent montrer une « anatomie spirituelle des passions humaines »¹⁵ mais elles n'aspirent pas à donner des cours d'Histoire.

Cette idée nous force à retourner vers Mme de Villedieu et ses nouvelles qui ont été supposées éduquer les jeunes filles aux questions des dangers de la galanterie. D'après Viala l'expérience personnelle était aussi importante pour les jeunes de l'époque que pour les jeunes d'aujourd'hui, mais il faut remarquer qu'il était inexprimablement difficile de l'acquérir et la lecture des nouvelles galantes est restée l'une des possibilités de l'appréhender. Malheureusement la tâche d'atteindre les buts didactiques devient parfois si exagérée qu'elle finit par obtenir le résultat opposé :

« En même temps, on caricature certains traits de la morale amoureuse en mythifiant l'inaccessibilité de la femme. (...) Poussée à l'extrême, l'exacerbation aboutit à l'inverse de l'idéal. La beauté de l'estime s'y perd et avec elle la douceur des mœurs et l'amour des sages folies de l'art. »¹⁶

Ce phénomène est à observer surtout chez les précieuses qui tiennent dans leurs œuvres sur l'épuration du langage ou des mœurs absolue.

Nous avons déjà annoncé qu'un des buts de la nouvelle historique et galante était de frapper le lecteur par des contrastes moraux. Mme de Lafayette a mené cet art jusqu'à la perfection en dépeignant ses personnages qui sont à la fois magnifiques, aux qualités

14 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 177.

15 Idem, p. 264.

16 Idem, p. 169.

élevées, mais qui ne sont pas capables de résister à la passion qui est souvent destructrice ; et la fin de l'histoire est fatale malgré la présence de l'univers supérieur de la Cour éclatante. Les contrastes représentés par l'auteur ont pour but de montrer l'amour et la passion de deux façons : une qui est belle et agréable quand on se laisse séduire et on résiste, et l'autre qui détruit tout et déchire tous ceux qui succombent aux sentiments.

« Cette lettre me va coûter la vie, mais je mérite la mort et je la désire. Je suis grosse. Celui qui est la cause de mon malheur n'est plus au monde, aussi bien que le seul homme qui savait notre commerce ; (...). »¹⁷

Ces deux extrêmes avertissent des dangers de la galanterie qui devient le pire piège dressé par la société. Observons sur le court extrait suivant jusqu'à quel point le personnage peut être effrayé par les embuscades de la galanterie :

« Il faut nous quitter, ma fille, luy dit-elle, en luy tendant la main ; **le péril où je vous laisse** et le besoin que vous avez de moy augmentent le déplaisir que j'ay de vous quitter. (...) **Ayez de la force et du courage**, ma fille, retirez-vous de la cour, obligez votre mari de vous emmener ; ne craignez point de prendre des partis trop rudes et trop difficile, quelqu'affreux qu'ils vous paroissent d'abord : **ils seront plus doux dans les suites que les malheurs d'une galanterie.** »¹⁸

Pourtant il serait très grossier de notre part de réduire tout le genre de la nouvelle historique et galante seulement à sa fonction didactique et morale, car il est impossible de négliger son rôle divertissant :

« L'un et l'autre admettent que ces ouvrages sont avant tout de divertissement mais leur reconnaissait aussi une utilité, celle de polir le langage, l'esprit et les mœurs. »¹⁹

Comme Šuman remarque dans son article en évoquant les préfaces des œuvres de Racine, l'un des traits importants de la littérature classique est sa fonction divertissante. Dans ce contexte il mentionne l'origine des mots *galant* et *galanterie* qui « sont dérivés de l'ancien

17 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, Droz, Genève ; 1979, p. 121.

18 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Droz, Genève, 1950, p. 55, c'est moi qui souligne.

19 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 81.

verbe *galer* qui signifie se réjouir, s'amuser ou jouer. »²⁰

Nous avons vu dans cette courte excursion dans la littérature et dans la culture française du XVII^e siècle comment a évolué le genre de la nouvelle et quel était son statut dans la hiérarchie littéraire. Nous avons de même observé les buts que la nouvelle a voulu atteindre, alors par ses aspects de manuel d'éducation morale et de moyen de divertissement.

Dans les parties suivantes nous aborderons encore une fois ces thèmes dans les trois œuvres de Mme de Lafayette.

²⁰ <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=576> (accessible le 13 janvier 2015).

4. *La Princesse de Clèves*

Commençons par le chef-d'œuvre de Mme de Lafayette – par *La Princesse de Clèves*, un roman historique et galant qui fut publié le 17 mars 1678 sans nom d'auteur chez Barbin. Malgré sa publication anonyme, ce roman a connu un très grand succès et il a fait beaucoup de bruit, non seulement dans le monde littéraire.

Encore avant la parution du roman, la société « littéraire » était en attente d'une œuvre de Mme de Lafayette et de M. de La Rochefoucauld qui serait d'une grande qualité. Par exemple l'éditeur Barbin a déjà en 1671 reçu le privilège de publier un roman intitulé *Le Prince de Clèves*. Peut-être s'agissait-il d'une précaution de sa part (il a voulu simplement avoir la priorité pour un titre), peut-être l'élaboration a commencé tellement tôt qu'il aurait pu savoir qu'un roman de nom similaire allait paraître.

Comme vu ci-dessus, *La Princesse de Clèves* a été publiée sans nom d'auteur et la raison en était très simple :

« Quelque approbation qu'ait eue cette histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer ; il craint que son nom ne dissimulât le succès de son livre. Il sait par expérience que l'on condamne quelquefois les ouvrages sur la médiocre opinion qu'on a de l'auteur et il sait aussi que la réputation de l'auteur donne souvent du prix aux ouvrages. »²¹

Nous avons pu observer le phénomène de la dissimulation comme un trait typique des femmes-auteurs du XVII^e siècle dans les parties précédentes ce qui nous permet de comprendre facilement pourquoi Mme de Lafayette ne voulait pas se faire connaître comme auteure. Bien qu'au moment de publier *La Princesse de Clèves* elle avait déjà une nouvelle connue (*La Princesse de Montpensier*), l'auteure ne voulait pas avouer sa paternité, car d'après Mlle de Scudéry il n'était pas convenable qu'une femme noble devienne écrivaine de profession. Green mentionne encore une certaine modestie de l'auteure qui ne voulait pas « exhiber » sa maîtrise de la langue et de l'écriture. Malheureusement, comme Cousty note, même si *La Princesse de Clèves* a connu un

21 F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire*, Editions Fiacre, Montceaux-lès-Meaux, 2011, p. 5.

immense succès, on ne savait pas avec certitude le nom de l'auteur du roman jusqu'à son édition de 1780.

4.1. Les questions sur la paternité de l'œuvre

La motivation qui a mené Mme de Lafayette à renier le fait d'être l'auteure de *La Princesse de Clèves* est claire maintenant, mais malgré ses protestations elle est considérée, de même que La Rochefoucauld, comme l'un des auteurs de l'œuvre, encore avant sa publication. La preuve en est par exemple la correspondance entre Mme de Sévigné et son cousin Bussy-Rabutin du mars 1678 :

« cet hiver un de mes amis m'écrivit que M. de la Rochefoucauld et madame de la Fayette nous alloient donner quelque chose de fort joli ; et je vois bien à présent que c'est La Princesse de Clèves dont il vouloit parler. »²²

Si Mme de Lafayette refuse sa participation à la création du roman pour ne pas compromettre sa réputation, pourquoi La Rochefoucauld refuse-t-il la sienne ? Il ne voulait probablement pas que l'œuvre soit jugée d'après le nom de l'auteur, mais il est aussi possible qu'il ne se soit pas considéré comme l'auteur car il a « seulement » aidé son amie à la rédiger. Néanmoins les lecteurs croient que le couple d'auteurs est évident :

« (...) Je ne trouve pas M. de la Rochefoucauld et madame de la Fayette habiles de la louer si fort, s'ils ne veulent pas qu'on croie qu'ils l'aient faite ; car naturellement tout le monde veut qu'ils en soient les auteurs et leurs louanges le confirment. »²³

Mme de Lafayette a jugé *La Princesse de Clèves* comme une œuvre bien écrite, pas vraiment un roman, mais plutôt une sorte de mémoires, ce qui a mené la réflexion du public vers La Rochefoucauld qui était déjà l'auteur de l'œuvre de tel nom. Cousty prouve la participation de La Rochefoucauld à la rédaction de *La Princesse de Clèves* par la présence de certains traits de la vie de celui-ci dans le roman. Concrètement il s'agit de la relation amoureuse entre La Rochefoucauld et la duchesse de Longueville qui pouvait ressembler à celle de la princesse-héroïne, ou de l'installation de l'histoire à Coulommiers et du choix de la dynastie des Clèves. Notamment la relation entre la duchesse de

22 F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire*, éd. citée, p. 6.

23 Idem, p. 8.

Longueville et La Rochefoucauld pouvait constituer une des raisons pour lesquelles il a refusé d'être lié avec l'œuvre : la duchesse était une femme trop religieuse pour être associée à l'héroïne d'un roman galant, ce qui aurait été évident après la publication des *Mémoires*.

« Pourquoi Coulommiers ? Le fils adultérin de La Rochefoucauld, Charles-Paris d'Orléans-Longueville était le descendant direct des Clèves. Il était seigneur de cette ville lorsque la mort le frappa (...). »²⁴

« C'est le monde de La Rochefoucauld bien plus que celui de Mme de La Fayette, issue de petite noblesse. »²⁵

Cousty mentionne qu'en 1672 devait apparaître le roman intitulé *Le Prince de Clèves* et qu'en cette même année le fils de La Rochefoucauld est mort. Charles Dedeyan, lui aussi, admet que la rédaction de ce qui allait devenir *La Princesse de Clèves* a probablement commencé en 1672, qu'elle a été coupée par le deuil de La Rochefoucauld qui a premièrement voulu cacher son fils préféré dans le personnage du prince de Clèves, et qu'elle a enfin recommencé pour aider cet auteur à s'en sortir.

Même si La Rochefoucauld est considéré comme l'auteur le plus probable, car il est déjà connu pour ses *Maximes* et notamment pour ses *Mémoires*, ce n'était pas seulement lui qui fut désigné comme l'auteur de *La Princesse de Clèves*. D'après Styger et Dedeyan, on a aussi pensé à Segrais, un autre ami proche de Mme de Lafayette qui a enfin, treize ans après sa parution, avoué qu'elle était l'auteure du fameux roman, et également que Segrais et La Rochefoucauld ont participé à sa création.

24 F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire*, éd. citée, p. 17.

25 Idem, p. 18.

4.2. Les personnages et leurs modèles réels

Il est bien connu que Mme de Lafayette a travaillé avec diverses sources historiques dans lesquelles elle a puisé non seulement son inspiration, mais aussi des personnages véridiques. Entre toutes les sources, Dedeyan nomme les trois suivantes : *l'Histoire de France sous les règnes de François I^{er}, Henri II, François II, Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII* de Pierre Mathieu, *l'Histoire de France, depuis Faramond jusqu'à présent et le Palais de la Gloire* de P. Anselme, et enfin *le Cérémonial français* de Godefroy. On a déjà vu que les auteurs de nouvelles se sont servis de l'Histoire pour rendre leurs œuvres plus vraisemblables, mais que malgré cela il n'est pas possible de compter sur leur vérité historique.

Dans *La Princesse de Clèves*, tous les personnages, sauf Mme et Mlle de Chartres sont réels, de façon qu'ils ont vraiment existé dans l'Histoire de la Cour française, mais en même temps ils désignent des personnes contemporaines à l'auteure. D'après Styger, les personnages sont pris du XVI^e siècle et installés au XVII^e siècle pour pouvoir analyser leurs sentiments, ce qui semble logique car la morale du XVII^e siècle a déjà permis ce genre de réflexions.

« La Cour d'Henri II est encore itinérante, mais rien ne la différencie vraiment de la Cour de Louis XIV, si familière aux premiers lecteurs de *La Princesse de Clèves*, ni de celles décrites par La Rochefoucauld dans ses *Mémoires*. »²⁶

Nous avons déjà touché à ce phénomène en parlant de l'histoire de la nouvelle (comme genre) qui pour atteindre les buts éducatifs avait besoin de la morale contemporaine. La volonté d'analyser les mœurs est aussi responsable du fait que les personnages réels sont simplifiés dans le récit.

Pour illustrer les ressemblances des héros du roman avec des personnages historiquement réels, servons-nous du couple des Clèves. D'après Cousty, le personnage du prince de Clèves aurait pu être inspiré par plusieurs courtisans de l'époque, mais elle admet qu'il correspond le mieux à celui de Jacques de Clèves qui a incarné les caractéristiques du prince de Clèves. En ce qui concerne sa femme, la princesse, son destin est le plus proche

26 F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire*, éd. citée, p. 31.

de celui de Marie de Bourbon :

« Cette princesse que Brantôme nous dit 'très-riche et très-sage et vertueuse' avait perdu son père en 1545 et son seul frère, François, en 1546. Elle avait donc grandi seule avec sa mère, comme l'héroïne de Mme de La Fayette, et, comme elle, peu de temps après son mariage [...] elle vit mourir sa mère. Ajoutons que celle-ci, Adrienne d'Estouteville, était parente du vidame de Chartres. »²⁷

Enfin, il reste à remarquer que cette Marie de Bourbon était l'arrière-grand-mère de Charles-Paris, le fils décédé de La Rochefoucauld. Nous voyons alors que La Rochefoucauld était pour Mme de Lafayette une grande source d'informations concernant les membres de la Cour, et ainsi il lui a donné la possibilité de créer un personnage tout à fait fictif (Mlle de Chartres) sur la base du personnage réel (Marie de Bourbon).

Néanmoins, malgré toute l'inspiration historique, les personnages ne sont pas absolument identiques avec leurs modèles : leurs destins par rapport aux modèles changent. En fait, Jacques de Clèves n'a jamais épousé Marie de Bourbon (qui s'est remariée trois fois), mais Diane de la Marck, qu'on ne peut pas supposer être la princesse de Clèves, l'héroïne de l'œuvre.

À côté des modèles des personnages et de l'inspiration supposée par la relation de La Rochefoucauld et de la duchesse de Longueville, certaines autorités (Sainte-Beuve, Le Breton) ont évoqué aussi la relation entre Mme de Lafayette et La Rochefoucauld, et alors une sorte d'autobiographie de l'écrivaine. Encore Styger a avisé quelques parallèles entre la vie de l'auteure et celle de l'héroïne comme par exemple la mort du mari de l'auteur tôt après le mariage (ce qu'elle ne peut pas confirmer, car le comte de Lafayette est mort après vingt-huit ans de mariage), ou encore la possibilité de se remarier avec La Rochefoucauld après la mort du mari, que Mme de Lafayette a refusé. En même temps Styger propose un contrepoint en affirmant que Mme de Lafayette fut une personne qui n'aimait pas laisser voir ses sentiments au public : serait-elle alors capable de décrire les fortes émotions de son héroïne autant qu'elle l'avait fait s'il s'agissait de ses propres émotions ?

27 F. Cousty, *La Princesse de Clèves, une énigme littéraire*, éd. citée, p. 162.

4.3. Les réactions à *La Princesse de Clèves* au XVII^e siècle

Comme nous l'avons déjà dit, au moment de sa parution, *La Princesse de Clèves* a produit beaucoup de bruit et je crois qu'il est nécessaire d'aborder ce « beaucoup de bruit » de plus près. Pour atteindre ce but, les sources authentiques qui étaient consacrées précisément à l'œuvre de l'auteur et qui apparurent au XVII^e siècle seront analysées dans ce chapitre.

Nous allons nous appuyer sur trois sources principales : tout d'abord l'une qui est moins officielle car il s'agit de la correspondance privée, ensuite l'une, qui est plus populaire, le journal *Le Mercure Galant*, et dernièrement les deux publications consacrées à la problématique de *La Princesse de Clèves*. L'analyse de ces sources sera utile pour deux raisons principales, dont la première est l'authenticité, et la seconde est l'importance de la comparaison de l'opinion de la noblesse, de celle des gens de province et de celle de la critique littéraire. Il est intéressant qu'on ne trouve pas de réaction aussi vives à la publication de *La Princesse de Montpensier* qui est antérieure à celle de *La Princesse de Clèves*, mais Laugaa propose dans son ouvrage une explication vraisemblable : *La Princesse de Clèves* fut la première publiée sans nom d'auteur.

Tout d'abord, nous allons présenter la correspondance mentionnée ci-dessus qui était échangée entre Mme de Sévigné, dont l'importance pour le monde littéraire est digne d'intérêt, et son cousin Bussy-Rabutin. Vu que tous les deux venaient du milieu aristocratique, ils avaient des informations sur l'apparition de *La Princesse de Clèves* avant sa publication ; Bussy-Rabutin a noté dans une de ses lettres qu'on peut attendre une œuvre de Mme de Lafayette et de La Rochefoucauld, et d'après ces lettres ils l'attendaient avec impatience. Laugaa ne présente pas dans sa publication la correspondance complète, mais d'après l'extrait étudié, nous pouvons dire que Bussy et Mme de Sévigné étaient le plus épris par le premier tome du roman, précisément par la scène de l'aveu de Mme de Clèves à son mari, qui leur a semblé trop extravagante et peu vraisemblable, car les femmes n'agissaient pas de telle façon à leur époque. Une autre scène qui a fasciné les deux correspondants était celle de Coulommiers, la scène de l'aveu témoignée par le duc de Nemours. Les autres parties de l'œuvre ont été passées sans aucune grande remarque et l'avis de Mme de Sévigné et de Bussy-Rabutin sur *La Princesse de Clèves* s'accorde presque dans tous les points.

Une autre grande source de réactions authentiques est le journal *Le Mercure Galant*. Ce

journal a organisé en janvier 1678 une enquête parmi ses lecteurs pour savoir comment le public trouvait le roman. Cette enquête fut réalisée avec diverses questions posées par la rédaction, pour permettre aux gens d'exprimer leur avis, mais ils ont souvent seulement reformulé la question ou la problématique, ou ils ont réagi aux avis des autres participants. Cela nous mène à la réflexion sur la difficulté des questions auxquelles il était impossible de répondre simplement oui ou non, car elles étaient posées dans le contexte du XVII^e siècle avec sa notion de la galanterie, et alors il fallait formuler et justifier la réponse en rapport avec tout cela. Ce qui est aussi intéressant, c'est le quota des discuteurs venant des autres couches que de celle de la noblesse et ainsi on peut facilement observer les opinions des gens qui ne sont pas isolés du monde réel par la vie à la Cour royale. Laugaa devine l'origine de ceux-ci d'après leurs pseudonymes (Stedroc, berger des rives du Juïne, L'insensible de Beauvais etc.). Le thème principal de la discussion devient la fameuse scène de l'aveu (ce qui n'est point étonnant si on se rend compte du statut des femmes à l'époque) dont la rédaction a voulu savoir les motifs : pourquoi une femme de tel statut et de telle renommée finit-elle par prendre une décision qui peut lui nuire ? Elle sait pourtant quelles conséquences peut avoir cet acte de confiance à son mari. Ce sujet est connu sous le nom des « questions galantes ». A côté des analyses répondant plus ou moins aux questions on trouve aussi une analyse systématique, presque en forme de diagramme où l'auteur résume toutes les raisons pour et contre l'aveu avec les motifs possibles. Voici quelques extraits des réponses données :

« Il est à propos de vous dire que La Princesse de Clèves n'y est pas inconnuë, mesme chez les bergers. (...) Pour moy, je sçay bien que par toute les Rives de Juïne, où l'on n'est pas plus beste qu'ailleurs, elle ne sera imitée d'aucune Bergere. »
« Quoy qu'une Femme ait pour son Mary toute l'estime imaginable, et qu'elle soit assurée qu'il a bonne opinion de sa vertu, c'est toujourns une imprudence de luy confier qui peut luy donner de grandes inquiétudes (...). La Princesse de Cleves est excusable parce qu'elle ne seroit plus l'héroïne d'un Roman si elle n'avoit un caractere extraordinaire. »²⁸

En effet, les réactions à l'aveu, regardé presque isolément de l'œuvre, sont en majorité négatives, probablement en conséquence du manque de compréhension du public, qui n'a jamais connu une telle situation avant.

À côté du quota des discuteurs, il faut remarquer l'absence de critique de la part des

28 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971, p. 27.

autorités de la morale de l'époque comme l'Eglise catholique est ses représentants. Viala trouve que *Le Mercure Galant* « se pose en instance de régulation des mœurs »²⁹ en disqualifiant de la critique morale les autorités religieuses. On ne trouve aucune allusion à l'aspect de la morale telle qu'elle est convenable au christianisme dans les questions galantes :

« Je demande si une Femme de vertu, qui a toute l'estime possible pour un Mary parfaitement honneste homme, et qui ne laisse pas d'estre combatuë pour un Amant d'une tres-forte passion qu'elle tâche d'étouffer par toute sorte de moyens ; je demande, dis-je, si cette Femme voulant se retirer dans un lieu où elle ne soit point exposée à la vuë de cet Amant (...). »³⁰

En réaction au débat profane du *Mercure Galant* ont apparu deux œuvres critiques concernant *La Princesse de Clèves*. La première d'eux a été éditée par Sébastien Mabre-Cramoisy et elle s'appelle *Lettres à Madame la Marquise xxx sur le sujet de « La Princesse de Clèves »* ; son auteur n'est d'abord pas certain, mais il est probable qu'il s'agisse du travail de Valincour. La seconde a été publiée chez Claude Barbin, son nom est *Conversations sur la Critique de la « Princesse de Clèves »* et on croit que l'auteur de cet ouvrage est l'abbé de Charnes. Laugaa croit que le but de ces publications était de prolonger la rumeur accompagnant la publication du roman. En tout cas, toutes les deux analysent le roman de façon détaillée, en s'appuyant sur la forme et sur le thème et elle sont divisées en trois parties concernant la conduite, les sentiments et le style ce qui, d'après Laugaa, correspond à la tradition rhétorique du XVII^e siècle.

L'abbé de Charnes conçoit son travail comme les discussions de plusieurs personnes qui réagissent à ce que Valincour le critique a publié dans ses *Lettres*. Valincour ressent qu'il est, en s'engageant dans la critique, le débiteur de la nouvelle, une sorte de parasite sur l'ouvrage critiqué car il est incapable de créer l'imitation de la fiction galante : sa critique est conçue comme plusieurs lettres adressées à Mme la marquise, dans lesquelles se projettent les débats entre l'auteur et un savant qui vient discuter chez lui sur le sujet de *La Princesse de Clèves*. De Charnes en profite pour déconsidérer son travail :

« Il faut avoüer que l'Auteur des Lettres entend fort peu l'art des aventures, pour un

29 A. Viala, *La France galante*, éd. citée, p. 269.

30 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 27.

homme qui se mesle de juger des Romans. **J'ai remarqué qu'il avait fait une division methodique de tout ce qu'il avait à dire sur la Princesse de Cleves. Il avait proposé d'en examiner la conduite dans une premiere Lettre. (...) Mais faut-il parler du stile et du langage, dans une troisième Lettre ? (...)** Dites après cela qu'il ne s'entend pas en aventures, et n'en sçait pas inventer à propos. (...) c'est une Critique qu'il a faite tout seul dans son cabinet pour vous plaire et pour vous tenir parole, en vous écrivant ce que vous desirerez de lui, c'est-à-dire, ses sentiments sur le Princesse de Cleves. »³¹

Comme l'œuvre de l'abbé de Charnes réagit directement à celle de son adversaire, il est obligé d'adopter la même classification en trois « cases » (la conduite, les sentiments et le style), mais pourtant on observe une sorte de mépris envers le style du travail de Valincour. Laugaa admet lui aussi que la division précise des trois domaines est trop difficile, notamment dans le cas de la conduite et des sentiments, et Valincour l'avoue lui-même dans une de ses lettres : en y justifiant sa démarche de la division il reconnaît que les deux domaines peuvent être confus. Ainsi il se débarrasse du classement précis des énoncés. D'après Laugaa, Valincour procède de manière méthodique, il observe des grandes scènes (la rencontre de Mlle de Chartres et duc de Nemours, la conversation entre Mme de Chartres et sa fille etc.) et néglige celles qui sont moins importantes : sa lecture « est guidée par le souvenir des grandes division du roman épique. »³²

Regardons maintenant de plus près deux sujets du débat entre Valincour et Charnes, comme Laugaa les présente dans sa publication. Dans une de ses lettres, Valincour doute de la nécessité de décrire toute la Cour, de façon tellement détaillée et avec la narration des destins des personnages secondaires, comme par exemple celui de Mme de Tournon. Est-il inévitable de raconter l'histoire d'une personne pour pouvoir souligner les vertus d'une autre ? Voyons quelle est la réponse de son adversaire :

« Quand l'histoire de Madame de Tournon ne donneroit pas autant de plisir qu'elle en donne (...) elle est bonne à cent choses dans l'endroit, où l'Auteur la mise. Elle sert à excuser Monsieur de Cleves de son absence dans l'estat, où sa femme estoit : Elle sert à faire que Madame de Cleves réfléchisse sur elle-même, et à luy marquer les moyens, qu'elle doit prendre, pour mériter l'estime de son mary : (...). »³³

Un autre défaut du roman est d'après Valincour la présence de personnes historiques véritables, dont la vie romanesque est différente de celle de la réalité. Valincour est

31 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 57, c'est moi qui souligne.

32 Idem, p. 62.

33 Idem, p. 69.

mécontent du fait qu'on ajoute à la Cour les personnes qui n'y ont jamais vécu (c'est le cas de Mme et Mlle de Chartres) et qu'on change le destin des vrais gens. Comment peut-on par exemple marier un prince qui ne l'a jamais été en réalité (il s'agit là du prince de Clèves) ? Il trouve cette manière de construire le récit comme insupportable au lecteur. Valincour réfléchit encore, comment classer *La Princesse de Clèves* d'après les règles valables à l'époque : comme un roman historique ou comme une pure fiction ? Et s'il considère encore le rôle divertissant du roman, faut-il se baser sur les vérités historiques quand le récit est vraisemblable et le lecteur ne tient pas compte de l'Histoire ? Enfin il compare ce lecteur qui se réjouit de la lecture en négligeant la vérité au possesseur d'un faux diamant. En ce cas, Charnes se montre comme un critique plus éclairé ou moins enchaîné par les règles : dans sa réponse, il évoque l'impossibilité du classement d'un nouveau genre d'après les vieilles règles et dans les vieilles cases. À la place de se « casser la tête », il revendique l'instauration de nouveaux critères pour le jugement des œuvres. De plus il note que le lecteur, n'ayant pas vécu par exemple à la Cour de Henri II, ne peut pas savoir la vérité de tel genre de choses qu'aborde le roman galant, car l'Histoire, comme une science sérieuse, n'enregistre pas d'aventures galantes ou amoureuses.

Après avoir vu les points les plus frappants des réactions à la publication de *La Princesse de Clèves* et de la critique littéraire de celle-ci au cours du XVII^e siècle, quittons-le maintenant pour passer aux siècles suivants pour voir si le statut du roman va changer ou non.

4.3.1. Les avis au cours des siècles

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les avis du public par rapport à *La Princesse de Clèves* n'étaient ni vraiment en faveur de l'œuvre, ni vraiment contre, et peut-être était-ce l'incompréhension qui a dominé entre eux. Il est sûr qu'au cours des époques l'opinion du public de même que celle des spécialistes ou des théoriciens de la littérature évolue.

Au XVIII^e siècle les œuvres de Mme de Lafayette sont publiées à plusieurs reprises et certaines éditions apparaissent sous le nom de l'auteur. Ses romans et nouvelles de même que son nom ont leur place dans les diverses publications du classement des œuvres

littéraires :

« (...) la *Bibliothèque historique de la France* (...), le grand *Dictionnaire historique* (...), l'*Encyclopédie*, la *Bibliothèque des romans* (...), le *Nouveau Dictionnaire historique* (...) fournissent des notices, plus ou moins sèches ou détaillées, où l'écrivain et ses écrits, d'être ainsi mis à leur place (place alphabétique, chronologique, etc.) sont transformés en symboles (...). »³⁴

Au XVIII^e siècle on prend *La Princesse de Clèves* pour une œuvre de trois auteurs et dès les années trente on n'en doute presque pas. Jusqu'en 1730 certains auteurs classaient cette œuvre parmi celles de Segrais, mais certains la prenaient déjà pour une œuvre collective. À ce propos, Laugaa mentionne l'avis de Lelong qui trouve en 1719 que chacun des auteurs a fourni à la création quelque chose de ce qu'il maîtrisait : Mme de Lafayette y a employé ses connaissances de la Cour et de la galanterie, M. de La Rochefoucauld y a donné toute la moralité et tous les sentiments et M. de Segrais, le membre de l'Académie Française, a consacré son savoir à la mise en œuvre du roman. À côté des questions sur la paternité, la critique admet déjà aussi que *La Princesse de Clèves* représente une sorte de biographie « traversée cependant par le conflit entre le code des belles-lettres et le code de la femme chrétienne. »³⁵

On se concentre aussi sur l'écriture de l'auteur et la critique ; par exemple celle de la *Bibliothèque Française* de 1731 admire le style de Mme de Lafayette, qui sait attirer le lecteur par son point de vue et dont la manière d'écrire est rapide, sans trop d'embellissements vains.

En même temps *La Princesse de Clèves* devient une œuvre modèle, convenable à la lecture féminine en considération du tempérament de chaque lectrice :

« Dès 1702, les romans 'attribuez à M. de la Rochefoucauld et à Mme de Lafayette' sont recommandés comme un divertissement bienséant à une femme de la Cour 'qui a passé vingt-cinq ans'. »³⁶

Malgré tout ce qui a été écrit en faveur de l'œuvre, sa position dans le monde de la critique du XVIII^e siècle reste ambiguë ; observons maintenant quels sont les points qui gênent la

34 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 119.

35 Idem, p. 126.

36 Idem, p. 136.

critique. Premièrement, remarquons que certaines autorités recommandent *La Princesse de Clèves* et certaines la condamnent pour la présence « de fausses idées de la vertu (...) des images obscènes (...) »³⁷. Par exemple un certain Bruzen de la Martinière auquel appartient ce commentaire, cité par Laugaa, n'est pas tout à fait décidé sur le point de la proscription absolue des romans pour leur nocivité et affirme qu'il aurait demandé la grâce pour quelques-uns, comme pour *Don Quichotte* ou pour *La Princesse de Clèves*. Un autre défaut présenté par la critique est l'inspiration par les véritables personnes dont la vie romanesque ne correspond pas à leur vie réelle : souvenons-nous en ce point des débats de Valincour et de l'abbé de Charnes.

Juste au début du chapitre consacré au XIX^e siècle dans sa publication, Laugaa remarque pertinemment qu'il serait faux de croire que les sentiments sur la création de Mme de Lafayette changeaient d'un siècle à l'autre. Par contre il faut admettre que les avis de la critique en restent au même point que ceux de la critique du XVIII^e siècle. Il est vrai que la société française a subi les changements révolutionnaires, mais la Révolution ne pouvait pas, quand-même, transformer entièrement les consciences des gens, notamment en ce qui concerne l'idée de bonnes mœurs ou de la nocivité des passions incontrôlées.

Malgré les attitudes ambiguës envers l'auteure, elle devient un des « précurseurs lointains, quand refluera la vague romantique. »³⁸ Parmi les critiques du XIX^e siècle on rencontre deux idées opposées qui sont dignes de notre intérêt : l'une qui est partagée par la critique de l'époque au sens général et l'autre, proclamée par François-René de Chateaubriand. La première thèse loue les anciens romans et protège leurs auteurs en disant que chaque écrivain de chaque époque était forcé de décrire la réalité quotidienne, ce qui apporte alors certainement une notion de réalisme :

« Tous les romanciers, dans quelque siècle qu'ils aient vécu, n'ont peint que ce qu'ils voyaient tous les jours. »³⁹

Au contraire Chateaubriand souligne la qualité du roman de son époque car les auteurs comme Mme de Lafayette ou Le Sage ont été obligé d'emprunter leurs personnages à des

37 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 139.

38 Idem, p. 156.

39 Idem, p. 163.

temps anciens car ils devaient suivre les règles de bienséance.

Dès la première parution de *La Princesse de Clèves*, on avait discuté sur le rapport entre l'auteure et son ouvrage, en évoquant la possibilité de traits autobiographiques de la vie de l'auteure, et c'est précisément au XIX^e siècle que Sainte-Beuve introduit une nouvelle lumière à cette question. Dans ses *Portraits des Femmes*, il consacre un chapitre entier à Mme de Lafayette et y présente un parallèle entre sa relation avec La Rochefoucauld et la relation entre la princesse et le duc de Nemours. A côté du dévoilement de l'inspiration de l'intrigue, Sainte-Beuve loue la maîtrise avec laquelle l'auteure décrit les sentiments et rend toute l'histoire vraisemblable. Si quelques critiques du XVIII^e siècle croyaient que Mme de Lafayette a fondé le roman moderne, Sainte-Beuve confirme cette thèse en écrivant que :

« Si Mme de La Fayette réforma le roman en France, le roman chevaleresque et sentimental, elle lui imprima cette nuance particulière qui concilie jusqu'à un certain point l'idéal avec l'observation, on peut dire aussi qu'elle fonda la première un exemple tout à fait illustre de ces attachements durables, décents, légitimes et consacrés dans leur constance, de tous les jours, de toutes les minutes pendant des années jusqu'à la mort ; (...). *La Princesse de Clèves* et son attachement avec M. de L Rochefoucauld, ce sont deux titres presque égaux de Mme de La Fayette à une renommée touchante et sérieuse ; ce sont deux endroits qui marquent la littérature et la société de Louis XIV. »⁴⁰

On ne peut qu'approuver l'idée de Laugaa, qui remarque que toute la méthode de l'analyse de Sainte-Beuve est basée sur la comparaison des moments des œuvres de Mme de Lafayette avec ceux de sa vie réelle ce qui est à voir encore dans la partie où Sainte-Beuve commente l'évolution de la mentalité de la princesse. Tout d'abord l'auteure présente la jeunesse de l'héroïne et les joies qui y sont liées, mais au fur et à mesure que l'intrigue avance la princesse est de plus en plus confuse dans la galanterie et dans le conflit intérieur, sa vision du monde change. Sainte-Beuve croit que la même métamorphose est arrivée à l'auteur elle-même :

« Dès l'été de 1677, elle avait elle-même éprouvé cela, et, comme l'indique Mme de Sévigné, tourné son âme à finir. »⁴¹

Enfin, même au XIX^e siècle les œuvres de Mme de Lafayette continuent d'être publiées et

40 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 172.

41 Idem, p. 175.

elles se distinguent notamment par les préfaces. Les éditeurs publient souvent les ouvrages de plusieurs auteurs ensemble, comme en 1807, où l'édition contenait *La Princesse de Clèves*, *La Comtesse de Tende* et les *Lettres* de Valincour, ou plus tard quand les œuvres de Mme de Lafayette furent publiées avec celles de Mme de Tencin.

Entre le XIX^e et le XX^e siècle, le point de vue sur l'œuvre de Mme de Lafayette finalement change, même si nous commencerons encore par deux avis différents.

Le premier sera celui de Mme Carette qui prépare un assortiment des ouvrages des femmes-auteurs du XVII^e au XIX^e siècle pour les jeunes filles. Ce n'est pas par hasard que pour le XVII^e siècle elle choisit *La Princesse de Clèves* qui lui semble vraie, soutenant des bonnes mœurs et en plus elle considère son auteur comme une femme qui a transformé l'art du roman. Il est digne de notre attention que les œuvres de Mme de Lafayette, et surtout *La Princesse de Clèves*, sont souvent admirées pour leur soutien des mœurs religieuses. Cela ne serait point intéressant si nous ne nous étions pas rendu compte, comme Laugaa le signale, que Mme de Lafayette n'a jamais employé le mot « Dieu » dans toute *La Princesse de Clèves*. Alors ce sont probablement les vertus et la moralité austère qui ont fait gagné ce statut à l'œuvre.

La seconde remarque vient du critique A. Le Breton qui annonce une sorte de contradiction dans le roman : d'une part il observe la foi en la volonté de l'homme, de l'autre certains traits du fatalisme. Le Breton associe ce dualisme à la collaboration de Mme de Lafayette et de La Rochefoucauld, dont chacun a mis sa part dans l'œuvre.

En général la critique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle procède à la démythification de la princesse-héroïne, c'est-à-dire qu'on ne s'arrête plus à ses sentiments et à son comportement vertueux, tels qu'ils sont représentés dans le livre, mais on s'intéresse à sa véritable identité : qui alors était vraiment cette princesse ? Les chercheurs proposent aussi pour la première fois l'idée que le roman ne se déroule pas vraiment au XVI^e siècle où l'intrigue a été installée, mais que Mme de Lafayette dépeint sa réalité contemporaine.

A l'époque de l'entre-deux-guerres, la critique trouve les sentiments présentés par l'auteure froids et elle s'intéresse plutôt au sens de la fameuse scène de l'aveu qui ne choque plus personne. Ainsi les réactions à *La Princesse de Clèves* deviennent en majorité négatives, car la société qui y est montrée a déjà disparu et semble archaïque ; peut-être le seul point

positif qu'on trouve à la lecture de *La Princesse* serait le pouvoir d'éloigner les lecteurs des soucis des temps modernes, connus notamment après la Première Guerre mondiale.

Le manque d'admiration pour cette œuvre se projette encore dans les écoles littéraires : les surréalistes, par exemple, refusent de classer Mme de Lafayette parmi les auteurs importants de la culture occidentale. Néanmoins, la situation ébauchée ci-dessus ne signifie pas la condamnation totale de l'écriture de Mme de Lafayette ; en 1913 André Gide ajoute *La Princesse de Clèves* à sa liste des dix romans français pour l'enquête de *La Nouvelle Revue française* et Jean Cocteau écrit la préface pour l'édition de *La Princesse* du 1958, dont voici un court extrait :

« (...) La Princesse de Clèves m'habite et que j'en voudrais parler beaucoup à ceux qui la connaissent et à ceux qui ne la connaissent pas. (...) Je me rends bien compte que cette réserve, que cette brièveté, que cette vague qui recule au bord et n'ose mordre la rive, viennent de la brièveté même et de la tenue d'une grande dame qui épanche son cœur. »⁴²

4.4. *La Princesse de Clèves* : l'analyse du roman

Après avoir parcouru les généralités liées à *La Princesse de Clèves*, passons maintenant à l'analyse propre du roman. Ce chapitre sera divisé en deux parties principales où nous allons premièrement traiter le niveau de l'intrigue du roman, puis son niveau linguistique et stylistique.

4.4.1. L'intrigue du roman : le milieu, les personnages et les scènes les plus importantes

L'intrigue de *La Princesse de Clèves* est un grand exemple de l'intrigue éternelle depuis les débuts de la culture littéraire européenne : dès les temps de la première apparition de l'histoire de Tristan et Yseut, on retrouve le même « modèle » de la passion destructrice, qui vient comme une avalanche et entraîne avec elle tout ce qu'elle peut. Pareillement à

42 M. Laugaa, *Lectures de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 234.

Tristan et Yseut, la princesse de Clèves devient la victime d'un amour illégitime, dont la fin est tragique. Ainsi cette œuvre représente le triangle fatal de l'amour, la passion et la mort.

En lisant *La Princesse de Clèves*, l'une des choses qui attirera notre intérêt est le milieu dans lequel l'intrigue est située. Il s'agit de l'environnement noble de la Cour du roi Henri II, où tout est éclatant et supérieur, de même que les personnes qui y vivent. Mais laissons-les de côté pour le moment et concentrons-nous sur le décor de leur vie.

Dès le début, on peut s'apercevoir d'une sorte d'hermétisme du milieu de l'intrigue : il n'y a pas de nature et lors de la plupart de la lecture on n'y trouve pas de lieux précisés, sauf celui de Coulommiers. Toute l'intrigue se passe soit à la Cour, alors à Versailles, soit aux sièges de Mme de Clèves à Coulommiers. Les autres endroits sont évoqués, mais leur présence est désignée seulement par des pays où les personnages voyagent sous divers prétextes. L'auteure a probablement été tellement concentrée sur l'action-même et sur la peinture des caractères des personnages, qu'elle a refusé de présenter les détails du décor dans lequel ils sont installés.

En mentionnant l'hermétisme du roman, il faut ajouter que cette tendance est présente aussi en ce qui concerne les personnages : cela ne signifie pas qu'il y en aurait peu, mais on rencontre toujours les mêmes dont on a fait connaissance au début, leur nombre n'augmente pas et il n'y a pas de membres du peuple. On ne connaît pas la vie des paysans, des gens communs qui travaillent, habituellement pour les courtisans, et qui peuvent donc apparaître à la Cour en étant à leur service : le regard de l'auteure est fixé sur la Cour qui fut alors décidément un lieu familier pour elle.

Le rôle de l'écrivaine semble très important pour le déroulement de l'histoire, car elle paraît être une sorte de metteuse en scène, qui dirige le comportement des personnages de même que toute l'action. La société joue dans le roman le rôle des coulisses ou une sorte de miroir, dans lequel on voit ce qui se passe chez les autres, et on tâche d'éviter qu'une situation similaire ne se reproduise chez nous personnellement, car les yeux de la société guettent partout. Au fur et à mesure que l'histoire avance, les personnages secondaires (qui forment la société de la Cour) disparaissent et on reste auprès du trio principal du duc de Nemours et des Clèves, tandis qu'un personnage de telle importance comme Mme de Chartres disparaît en mourant assez tôt. Comme mentionné au préalable, les destins des personnages secondaires complètent celui de l'héroïne principale ; il est alors à supposer que Mme de Lafayette les a installés dans l'intrigue pour pouvoir suivre une certaine progression de l'action, pour atteindre son intention de la fin tragique. Cela veut dire que toutes les scènes

secondaires marquent le chemin vers celle de l'aveu avec toutes ses conséquences. Je propose alors maintenant de décrire la mise en scène du roman par plusieurs points classés chronologiquement :

1. Tout d'abord il faut remarquer que Mme de Lafayette a créé une héroïne d'une beauté supérieure, dont les qualités ont surpassé celles d'autres personnages : ce point qui ne doit pas paraître le trait de la mise en scène, est déjà important car il pose l'héroïne dans une situation particulière. Le lecteur peut supposer par son caractère un certain modèle de comportement.
2. Mlle de Chartres rencontre son futur mari qui tombe amoureux d'elle par un « coup de foudre », mais elle ne ressent pas la même passion pour lui : l'unique sentiment qu'elle ressent est une sorte du gêne, car elle s'aperçoit de son attendrissement.
3. Puis, Mme de Lafayette laisse son héroïne épouser celui qu'elle estime, mais qu'elle n'aime pas – le prince de Clèves.
4. Ensuite, l'auteure fait rencontrer Mlle de Chartres avec son « homme fatal », le duc de Nemours, dont elle s'éprend. On peut dire qu'avant de rencontrer son amant, la princesse ne sait pas ce que c'est d'aimer un homme : mariée par l'estime et instruite aux questions des dangers de la galanterie, elle devient effrayée et ressent le besoin de lutter contre son sentiment.
5. Son bien-aimé (le duc de Nemours) avoue qu'il a une maîtresse (Mme de Clèves) pour laquelle il quitte ou refuse les autres.
6. L'amour pour le duc de Nemours avance ou plutôt il se renforce et Mme de Clèves s'en rend compte : par exemple elle devient jalouse au moment de l'apparition de la lettre perdue. En ce moment elle s'interdit de succomber à jamais.
7. L'un des points cruciaux arrive au moment où le meilleur soutien moral de l'héroïne contre la galanterie – sa mère – décède.
8. Suit une fine allusion aux soucis galants présentée par ceux de Mme de Tournon ; cette scène peut plausiblement servir d'avertissement contre les périls de la galanterie.
9. L'amant de la princesse dérobe son portait et elle doit affronter son mari pour se défendre contre le soupçon de l'avoir offert à son amant.

10. L'auteure laisse à l'héroïne la liberté de tâcher d'éviter la source ou plutôt l'initiateur de sa passion.

11. Mais en même temps elle ne lui accorde pas le mari compréhensif qui serait tolérant envers les « caprices » de son épouse et ainsi remplacerait la mère décédée, une sorte de défense contre la galanterie.

Tout cela ensemble entraîne Mme de Clèves à faire quelque chose d'extrême qui la débarrassera de son affliction. Il semble que l'auteure pose des obstacles à l'héroïne et qu'elle accumule ses troubles pour laisser le lecteur voir sa réaction, mais cependant, on ne peut pas dire que la princesse soit la fantoche de la société car l'auteure lui laisse la liberté de décider.

Cette réaction extrême dont nous avons déjà annoncé l'arrivée est la scène de l'aveu qui a choqué, j'ose dire, tous les lecteurs de l'époque et qui a ainsi provoqué de vives discussions. On est à la fin du troisième tome quand Mme de Clèves ne voit plus aucune issue de sa situation malheureuse, car ses stratégies pour éviter tout contact avec le duc de Nemours ne sont plus utiles.

« Hé bien, monsieur, lui répondit-elle, en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ay des raisons de m'éloigner de la cour et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ay jamais donné nulle marque de foiblesse et je ne craindrois pas d'en laisser paroistre si vous me laissiez la liberté de me retirer de la cour, ou si j'avais encore Mme de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le party que je prens, je le prens avec joye pour me conserver digne d'estre à vous. Je vous demande mille pardons, si j'ay des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairay jamais par mes actions. Songez que pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu ; conduisez-moy, ayez pitié de moy, et aimez-moy encore, si vous pouvez. »⁴³

Cette scène constitue le moment le plus important de toute l'œuvre, c'est la cime de l'intrigue de même que de toute la mise en scène du roman car elle vient après la série de petites histoires plus ou moins ordinaires : l'aveu, c'est quelque chose de frappant que le lecteur, malgré la situation exacerbée, ne prévoit point.

On voit la scène comme le dénouement d'une certaine suite des circonstances de la vie du personnage, mais il serait digne d'expliquer quels motifs, hors ces circonstances ci-dessus,

43 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 125.

ont menés l'héroïne jusqu'à cette insolence. J'ose dire que l'un des motifs très importants est le paraître : un phénomène social typique de la société du XVII^e siècle qui est présent dans toute la création de Mme de Lafayette. Probablement la princesse de Clèves ne voulait pas seulement soulager ses états d'âme, déchirée entre le rôle de l'épouse parfaite (c'est-à-dire celle qui accompagne son mari à la Cour ou aux événements sociaux) et celui de la personne qui tâche de toutes ses forces d'éviter les périls de la galanterie (et qui préfère alors rester à l'écart de la société). Peut-être a-t-elle voulu purifier sa conscience en sachant que les sentiments qu'elle éprouve ne sont pas justes. Un chapitre entier est consacré à ce phénomène à la fin de ce mémoire parmi les traits communs des trois œuvres. De plus, on peut interpréter l'aveu comme une tâche permettant de trouver quelqu'un qui remplacerait la mère – une source de morale, de protection contre la galanterie. Mais il faut réfléchir à la légitimité de cette tâche : est-il légitime de demander un tel « service » de la part d'un mari qui sait qu'il n'est pas aimé autant qu'il l'aurait désiré ? A-t-on le droit de blesser quelqu'un qui nous adore inexprimablement par nos soucis intérieurs, d'autant plus lorsqu'il est à prévoir que ce genre de soucis va être extrêmement affligeant pour le partenaire ? Habib affirme que l'Homme est capable de faire ce genre de confidences soit dans le cas où il (elle) a une grande confiance en son partenaire, soit dans le cas où il (elle) n'en a guère. Quand même, la situation de la princesse et la façon de la résoudre peuvent sembler au moins étranges pour un homme d'aujourd'hui.

Remarquons encore que cette fameuse scène est pleine de généralisations : la princesse, en parlant d'elle-même utilise des phrases avec un sens général, valable pour n'importe quelle personne :

« (...) je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari, (...) je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. (...) il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu, (...). »⁴⁴

La scène de l'aveu permet entre autre de dévoiler le caractère du prince de Clèves qui, jusqu'au moment de l'aveu, semble être un peu à part de toute l'histoire principale : il est présent, on fait sa connaissance au début du roman quand on le présente par rapport à son rang et à ses qualités manifestes, alors à la manière du paraître. Mais, en-dehors de ses sentiments pour sa future épouse, on n'a pas la possibilité de voir son monde intérieur : il

44 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 125.

manifeste son âme juste après que sa femme lui confie son secret.

« M. de Clèves estoit demeuré, pendant tout ce discours, **la teste appuyée sur ses mains, hors de lui-même**, et il n'avoit pas songé à faire relever sa femme. (...) **Ayez pitié de moy vous-même, madame, lui dit-il, j'en suis digne ; et pardonnez si, dans les premiers momens d'une affliction aussi violente qu'est la mienne**, je ne répons pas, comme je dois, à un procédé comme le vostre. Vous me paraissez plus digne d'estime et d'admiration que tout ce qu'il y a jamais eu de femmes au monde ; mais aussi **je me trouve le plus malheureux homme qui ayt jamais esté.** »⁴⁵

Tout d'abord M de Clèves donne l'impression d'être un mari compréhensif, capable de soutenir sa femme malgré toute son affliction, mais au fur et à mesure que l'histoire avance, il veut savoir de plus en plus de détails sur les sentiments de la princesse, par exemple qui est l'objet de son amour. Pourtant il ne s'agit pas seulement du fait que sa femme en aime un autre, mais encore qu'il est le mari qui n'a pas réussi à provoquer la passion chez sa femme, tandis que cet autre si. Il nous reste alors à tenter d'expliquer pourquoi il a tellement forcé son épouse à lui dévoiler les détails de son secret. Peut-être toute cette enquête était-elle motivée par le sentiment d'humiliation qu'il a éprouvé à cause des raisons mentionnées au début du paragraphe. Il faut encore noter que la stratégie du prince de Clèves fut en quelque sorte suicidaire, car il voulut obtenir les informations dont la connaissance lui coûtera la vie. Il ne sera plus jamais libre car les questions concernant les détails de la passion de sa femme ne lui accorderont plus de répit. Pourtant sont-elles importantes pour lui ? Il connaît la vérité la plus essentielle – sa femme en aime un autre, est-il nécessaire de savoir qui précisément ? Cette information changerait-elle quelque chose dans sa relation avec la princesse ?

Si on quitte le thème de la curiosité du mari trompé, il faut noter que ses réactions à l'aveu sont discordantes : d'un côté il paraît heureux que sa femme ait autant de confiance en lui, de l'autre il fait voir son affliction causée par ce qu'il vient d'apprendre. Enfin, M de Clèves reproche à sa femme de lui avoir avoué ses sentiments et évoque la cruauté de son agissement, malgré son désir de tout savoir. Cette approche trouble la princesse encore plus, car elle a voulu justifier sa façon d'agir, et au lieu d'appréciation ou de compréhension, elle finit par être accusée de brutalité.

Nous avons présenté quelques aspects de la scène la plus frappante du roman, mais nous resterons encore auprès du personnage du prince de Clèves pour étudier la scène

45 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 125, c'est moi qui souligne.

probablement la plus tragique de tout le roman : celle de la mort du prince. De nouveau on pourrait parler d'une sorte de mise en scène, car M de Clèves ne serait pas mort sans l'aveu de sa femme. Néanmoins la tragédie de la mort du prince de Clèves ne consiste pas seulement en la mort elle-même, mais encore en la culpabilisation de la princesse de Clèves : son mari mourant la désigne comme l'initiatrice de son malheur. En plus, il ajoute que la vie auprès d'elle serait une horreur pour lui, ce qui est peut-être le pire qu'un mari puisse dire à sa femme qui avait tâché de le traiter avec honnêteté. Les troubles mortels sont encore renforcés par la désinformation de la part de ses hommes qui interprètent de la mauvaise façon le voyage du duc de Nemours à Coulommiers : le prince de Clèves croit enfin que sa femme l'a trompé et qu'elle a passé des nuits à Coulommiers avec son amant. Même si la princesse s'efforce de convaincre son mari de tout son cœur, il se laisse persuader trop tard et meurt de son affliction. Au moment de sa mort, le prince de Clèves laisse à sa femme la liberté de rendre heureux son amant, mais je crois qu'on peut voir dans cette proclamation une sorte de sarcasme ou d'ironie : comme s'il disait qu'il lui cède le passage vers son bonheur, mais au moment de prononcer ces mots, on ressent la culpabilisation de la princesse et alors son attachement à lui.

Elle ne sera plus libre de trouver un nouveau mari ou de satisfaire son amour en épousant son amant, car elle verra toujours son parti à la mort du mari qui l'a aimée et qu'elle a estimé. Quand alors le duc de Nemours propose d'épouser la princesse-veuve, elle refuse. D'une part à cause des derniers moments du prince-décédé, parce que Mme de Clèves voit en le duc de Nemours l'une des raisons de l'affliction mortelle de son mari car sa présence à Coulommiers fut mal interprétée ; de l'autre de crainte que le duc de Nemours ne cherche de nouvelles maîtresses car cela lui serait insupportable. Le duc de Nemours est tellement différent de sa maîtresse : il est décrit comme le chevalier le plus parfait, mais il ne s'impose pas d'objectifs comme Mme de Clèves mais se concentre par contre sur ses propres biens, sans considérer les divers périls (quand il parle au vidame de Chartres de sa maîtresse il est évident de qui il s'agit ; quand il décide d'aller à Coulommiers sans penser à la possibilité de compromettre la princesse ; quand il dérobe le portrait de la princesse ; ou encore quand il écoute la conversation entre M de Clèves et sa femme). Nous pouvons dire qu'il est éhonté dans sa quête du bonheur.

Le refus de l'amant à la fin où les obstacles disparaissent peut être aussi compris du point de vue cartésien : la princesse s'est imposée le but de ne pas succomber à sa passion à tout prix juste après que sa mère est morte, et elle continue alors à accomplir son exigence

personnelle par sa raison, en restant fidèle à ses principes et en laissant ses sentiments de côté. Il faut ajouter qu'elle réussit enfin sa mission, malheureusement au prix de la destruction du bonheur de son mari et de son amant. Néanmoins la princesse de Clèves n'est pas une cartésienne pure car l'auteur montre aussi ses gestes ou ses réactions inconscientes (instinctives), comme par exemple le rougissement, l'embarras etc. La combinaison ou l'opposition désignée ici est présente non seulement à la fin de l'histoire, mais également dans la scène de l'aveu : instinctivement la princesse fait sa confession à son mari, mais après l'avoir faite, elle commence à réfléchir, car elle sent qu'à partir de cet épisode rien ne restera pareil. Cette opposition entre l'idée cartésienne et l'agissement instinctif représente une sorte de divergence qui repose sur le conflit entre la maîtrise parfaite de soi-même d'une part, et l'insuffisance de la raison de l'autre.

Pour brièvement terminer l'analyse du comportement de la princesse de Clèves, je propose encore de l'étudier d'un point de vue plus moderne, voire du point de vue existentialiste. Il peut sembler qu'une héroïne de l'âge classique soit trop éloignée de la philosophie du XX^e siècle, mais au contraire, elle peut incarner la liberté ou la nécessité de la prise de décision, proclamée par les existentialistes : l'option d'avouer ses sentiments à son mari ou de refuser le mariage de son amant en sont l'exemple.

4.4.2. Le style du roman

Nous avons déjà parlé du rôle de metteuse en scène qu'a Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves* au niveau de l'intrigue. Dans cette partie nous allons en discuter à nouveau, au niveau du style de l'écriture.

Dès le début, on s'aperçoit qu'il y a peu de discours directs, menés vraiment par les personnages-mêmes. Beaucoup plus important est le rôle du narrateur, en ce cas de Mme de Lafayette, qui dirige tout le déroulement de l'intrigue. Elle ne se manifeste pas dans le récit par les expressions rapportant à sa personne (comme par exemple le pronom *je* ou les verbes *voir, penser, se souvenir* etc.), mais elle se comporte comme un narrateur omniscient, qui est partout, qui voit tout ce que les personnages font à des moments précis et qui peut sonder leurs intérieurs pour voir ce qu'ils pensent ou ce qui se passe dans leurs mondes les plus profondément cachés. On appelle cette stratégie « la focalisation zéro » et elle permet

le mieux au lecteur de se rendre au cœur de l'intrigue.

Le langage et le style de l'expression correspondent à l'hermétisme du roman mentionné dans la partie précédente. Puisque toute l'histoire se passe dans le milieu fermé de la Cour, où les rumeurs courent de personne en personne et où tout le monde guette les historiettes galantes, il faut que les héros encodent leur langage pour se protéger du dévoilement de leur relation. L'énonciation voilée est l'un des moyens essentiels d'encodage non seulement du langage, mais aussi de l'expression des personnages en général. Les exemples de ce phénomène sont entre autres le refus du duc de Nemours d'épouser la reine d'Angleterre, la scène où le duc tente de déclarer ses sentiments à la princesse ou le trouble que Mme de Clèves dissimule avec des soucis au moment où le duc est blessé pendant le tournoi. Voici un extrait de la scène de la déclaration du duc de Nemours :

« Je ne suis pas fâché, madame, répliqua M. de Nemours, qu'elle s'en soit aperçue ; mais **je voudrais qu'elle ne fust pas seule à s'en apercevoir. Il y a des personnes à qui on n'ose donner d'autres marques de la passion qu'on a pour elles que par les choses qui ne les regardent point ; et, n'osant leur faire paroître qu'on les aime, on voudroit du moins qu'elles vissent que l'on ne veut estre aimé de personne. L'on voudroit qu'elles sçeussent qu'il n'y a point de beauté, dans quelque rang qu'elle pust estre, que l'on ne regardast avec indifférence, et qu'il n'y a point de couronne que l'on voulust achepter au prix de ne les voir jamais.** Les femmes jugent d'ordinaire de la passion qu'on a pour elles, continua-t'il, par le soin qu'on prend de leur plaire et de les chercher ; mais ce n'est pas une chose difficile pour peu qu'elles soient aimables ; **ce qui est difficile, c'est de ne s'abandonner pas au plaisir de les suivre ; c'est de les éviter, par la peur de laisser paroître au public, et quasi à elles-mesmes, les sentiments que l'on a pour elles. Et ce qui marque encore mieux un véritable attachement, c'est de devenir entièrement opposé à ce que l'on estoit, et de n'avoir plus d'ambition, ny de plaisir, après avoir esté toute sa vie occupé de l'un et de l'autre.** »⁴⁶

Et l'autre de la scène du tournoi, où le duc est blessé :

« On courut à luy, et on le crut considérablement blessé. Mme de Clèves le crut encore plus blessé que les autres. L'intérêt qu'elle y prenoit luy donna une appréhension et un trouble qu'elle ne songea pas à cacher ; **elle s'approcha de luy avec les Reines et, avec un visage si changé qu'un homme moins intéressé que le chevalier de Guise s'en fust aperçu ; aussi le remarqua-t'il aisément,** et il eut bien plus d'attention à l'estat où estoit Mme de Clèves qu'à celui où estoit M. de Nemours. Le coup que ce prince s'estoit donné luy causa un si grand éblouissement qu'il demeura quelque temps la tête penchée sur ceux qui le soutenoient. Quand il la releva, il vid d'abord Mme de Clèves ; **il reconnut sur son visage la pitié quelle avoit de luy, et il la regarda d'une sorte qui put luy faire juger combien il en estoit touché.** »⁴⁷

46 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 76, c'est moi qui souligne.

47 Idem, p. 91, c'est moi qui souligne.

Passons maintenant aux autres marques du style de Mme de Lafayette, parmi lesquelles on peut mentionner aussi la composition du roman. L'œuvre est composée de quatre tomes, mais il est possible de la découper en plusieurs parties d'après les passages remarquables. Par exemple Niderst propose la division en treize parties d'après les actions les plus importantes, comme la rencontre de Mlle de Chartres avec son futur mari ou avec le duc de Nemours, la mort de Mme de Chartres, le tournoi, l'aveu, etc. Il y a aussi des épisodes secondaires, c'est-à-dire qui ne touchent pas directement les personnages principaux (l'histoire d'Anne de Boleyn, de Diane de Poitiers etc.) dont le rôle peut être de tenir le lecteur en attente de la conclusion d'une intrigue partielle. Par exemple la scène du portrait dérobé est suivie par un intermède politique :

« Le soir, on chercha ce portrait avec beaucoup de soin ; comme on trouvait la boette où il devoit estre, l'on ne soupçonna point qu'il eust esté dérobé, et l'on crut qu'il estoit tombé par hasard. **M. de Clèves estoit affligé de cette perte et, après qu'on eut encore cherché inutilement, il dit à sa femme, mais d'une manière qui faisoit voir qu'il ne le pensoit pas, qu'elle avoit sans doute quelque amant caché à qui elle avoit donné ce portrait ou qui l'avoit dérobé, et qu'un autre qu'un amant ne seroit pas contenté de la peinture sans la boette.** (...) Ces paroles, quoy que dites en riant, firent une vive impression dans l'esprit de Mme de Clèves. Elles lui donnèrent des remords ; elle fit réflexion à la violence de l'inclination qui l'entraînoit vers M. de Nemours ; elle trouva qu'elle n'estoit plus maîtresse de ses paroles et de son visage (...). **La paix estoit signée ; Mme Elisabeth, après beaucoup de répugnance, s'estoit résolue à obéir au Roy son père.** »⁴⁸

Dans cet extrait on peut aussi observer la construction des phrases en dépendance à la situation : on voit la phrase complexe, fleurie (la première soulignée) qui montre la réaction du prince de Clèves à la perte du portrait et après, la dernière phrase concernant la politique qui est beaucoup plus brève. Les scènes cruciales, comme celle de l'aveu ou celle de la mort du prince de Clèves sont encore plus vivantes, on dirait même que leur vivacité mène jusqu'à une atmosphère théâtrale. On y trouve beaucoup d'impératifs, des gestes et d'exagérations qui désignent parfaitement l'aspect tragique des situations, soit dans les monologues de la princesse de Clèves :

« Eh bien, monsieur, lui répondit-elle **en se jetant à ses genoux**, je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari, mais l'innocence de ma conduite et de mes

48 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 88, c'est moi qui souligne.

intentions m'en donne la force. (...) **conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez.** »⁴⁹

Soit dans ceux de son mari :

« **Ayez pitié de moi vous-même, madame,** lui dit-il, j'en suis digne, et pardonnez si, dans les premiers moments **d'une affliction aussi violente qu'est la mienne (...).** »⁵⁰

4.5. Conclusion partielle – l'analyse de *La Princesse de Clèves*

Nous avons pu imaginer en lisant les paragraphes précédents comment Mme de Lafayette a procédé en créant *La Princesse de Clèves*. D'après les personnages et le milieu de l'intrigue qu'elle a choisi et qu'elle a conservé dans cet état hermétique on peut deviner qu'elle ne voulait pas vainement compliquer l'histoire qu'elle racontait. Il est vrai que la présence des scènes et des personnages secondaires peut sembler être opposée à cette idée, mais il faut souligner que l'auteure les a utilisés pour rendre son roman plus vivant, car les scènes de même que les personnages secondaires encadrent les personnages principaux et complètent leurs propres histoires. Néanmoins Mme de Lafayette utilise ces intrigues partielles d'après ses besoins de metteuse en scène qui veut explorer comment une princesse parfaite va s'arranger.

D'après moi elle a réussi : on ne voit pas une personne sainte en la princesse de Clèves, mais une personne vivante qui malgré sa perfection fait des fautes et qui n'est pas toujours sûre de ses décisions ; le prince de Clèves qui paraît fade au début montre aussi enfin son cœur et ses sentiments, et le duc de Nemours, le chevalier le plus parfait au monde, se présente au cours du roman comme un homme sans scrupules qui ne lutte que pour son propre bonheur sans regarder personne. Mais comme nous sommes au XVII^e siècle, personne ne verra ces soucis et tout restera parfait et éclatant à vue d'œil.

49 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 125, c'est moi qui souligne.

50 Idem, p. 126, c'est moi qui souligne.

5. La Princesse de Montpensier et La Comtesse de Tende

Avant de commencer à analyser *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende*, les deux nouvelles historiques de Mme de Lafayette, il est nécessaire d'expliquer pourquoi ces deux œuvres ne sont pas abordées isolément, ou pourquoi nous ne consacrons pas à chacune son propre chapitre, comme pour *La Princesse de Clèves*. J'ai décidé de les analyser ensemble car je les trouve similaires en plusieurs points, soit au niveau de l'intrigue, soit au niveau du style. Cela ne veut pas dire que ces nouvelles sont absolument pareilles, il y a pourtant des différences plus ou moins importantes entre elles, mais généralement ces œuvres se ressemblent beaucoup.

Passons alors maintenant à l'analyse de *La Princesse de Montpensier* et de *La Comtesse de Tende* d'après la structure employée déjà dans la partie précédente consacrée à *La Princesse de Clèves*, mais sans parler des réactions publiques, car celles qui ont accompagné *La Princesse de Clèves* ont éclipsé les autres.

En ce qui concerne *La Princesse de Montpensier*, il s'agit de la première œuvre de Mme de Lafayette, apparue en 1662 sans nom d'auteur. Même si Mme de Lafayette songeait à ce que son ouvrage reste anonyme, le public devina très tôt qui a créé cette nouvelle brève qui marque le changement du goût littéraire, des romans épais vers des textes romanciers de plus en plus courts. Concernant *La Comtesse de Tende*, c'est plus compliqué : on ne peut que deviner la date ou au moins l'année de sa création, car cette nouvelle est publiée après la mort de Mme de Lafayette, au *Mercure de France* en 1724. Certaines autorités penchent pour une date de parution postérieure à celle de *La Princesse de Clèves* et soutiennent leur avis en affirmant que l'histoire de la comtesse sert de confirmation de ce qui avait été dit dans celle de la princesse de Clèves, où l'auteure a voulu prouver en plus qu'il est possible d'avouer des soucis encore plus grands que les sentiments adultères, alors la grossesse illégitime. Styger propose encore une autre preuve de cette postériorité par rapport à *La Princesse de Clèves*, qui consiste en une certaine désillusion présente dans l'œuvre sur la comtesse. Les autres au contraire, datent *La Comtesse de Tende* au même moment que *La Princesse de Montpensier* car ils voient une certaine ressemblance entre les deux ouvrages et pensent qu'il ne serait pas possible d'écrire une nouvelle tellement similaire avec autant de recul. D'après ceux qui croient que les deux nouvelles naquirent en même temps, il est

possible de voir les deux œuvres comme des moyens d'apprentissage, avec alors *La Princesse de Clèves* comme une œuvre majeure, plus travaillée, avec une maîtrise acquise pendant la rédaction des nouvelles antérieures.

L'un des traits communs des deux œuvres, est la structure des deux récits : tous les deux sont assez brefs et donnent une impression de vitesse. Tout d'abord l'auteure présente la Cour et les courtisans, s'ensuit la rencontre des amants, les circonstances des mariages et puis l'histoire continue avec l'intrigue principale où on rencontre presque uniquement les héros principaux, avec leurs états d'âme, leurs confessions, etc. ; le niveau de la société devient alors de plus en plus marginalisé. Mais non seulement les caractères et le milieu sont décrits brièvement, la description courte concerne également les actions des personnages :

« Leurs actes sont énumérés sur un mode linéaire, sans description ni commentaires qui les enrichissent, en phrases courtes, ou sectionnées en brèves propositions : 'Il pleura, s'affligea, il lui promit tout ce qu'elle voulut (...).' »⁵¹

La vitesse du récit est encore intensifiée par l'usage du passé simple. Les conversations entre les personnages sont présentées au lecteur d'une façon raccourcie, et Mme de Lafayette propose seulement, comme le remarque Kreiter, des idées principales, ce qui lui permet de rester dans un mode impersonnel :

« On a l'impression qu'elle s'astreint à un style sobre et dépouillé, à une attitude impersonnelle, qu'elle appuie d'ailleurs par de généralisations ou maximes (...), et qu'elle présente ainsi dans une simplicité non moins abstraite qu'obscur. »⁵²

Il est possible que cette « économie » soit liée aussi au choix du genre de la nouvelle, ce qui apparaît aussi dans le sous-titre de *La Comtesse de Tende*. Illustrons le style et ses variations par des exemples de *La Comtesse de Tende*, où nous remarquons que dans les passages où les actions sont racontées, l'auteur emploie de courtes propositions juxtaposées les unes à côté des autres. Puis le narrateur passe plutôt vers la description des états d'âme de la comtesse et le récit ralentit visiblement. La phrase devient plus fleurie, les propositions deviennent de plus en plus courtes, disons coupées. Voici quelques autres exemples :

51 Kreiter, *Le Problème du paraître dans l'œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, 35.

52 Idem, 36.

« La comtesse se laissa tomber sur un lit de repos, d'où elle s'était relevée à demi et, regardant le chevalier avec des yeux pleins d'amour et de larmes : (...). »⁵³

« Il pleura, il s'affligea, il lui promit tout ce qu'elle voulut, à condition qu'il la reverrait encore dans le même lieu. »⁵⁴

Si nous avons mentionné l'hermétisme de l'intrigue et du style dans le cas de *La Princesse de Clèves*, le même phénomène se présente aussi dans *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende* : au niveau du style on pourrait encore une fois parler d'énonciation voilée dont la fonction est similaire dans les trois œuvres, ou encore des notions de temps et d'Histoire qui sont très remarquables. Les deux nouvelles se déroulent de façon linéaire, mais le temps n'est pas précisé : *La Comtesse de Tende* est présentée comme une nouvelle historique mais on ne sait pas combien de temps passe par exemple entre le mariage et le début de la relation avec le chevalier de Navarre. Les seules périodes marquées avec précision sont l'année du mariage de Mlle de Strozzi (première année de la régence de Catherine de Médicis) et le retour du comte de Tende (après trois ans) tandis que les autres situations sont installées dans l'intrigue seulement par l'utilisation d'expressions comme « un jour », « une fois », etc. Regardons maintenant un court extrait dans lequel on trouve et l'exemple de l'énonciation voilée, et celui de l'imprécision des expressions temporelles :

« **Un jour**, comme elle lui parlait de la grande fortune d'épouser la Princesse de Neufchâtel, il lui dit en la regardant d'un air où sa passion était entièrement déclarée : **Et croyez-vous, madame, qu'il n'y ait point de fortune que je préférasse à celle d'épouser cette Princesse ?** La comtesse de Tende fut frappée des regards et des paroles du chevalier ; elle le regardait, et **il y eut un trouble et un silence entre eux, plus parlant que les paroles.** »⁵⁵

On trouve plus de détermination temporelle dans *La Princesse de Montpensier* qui, bien qu'elle ne porte pas le sous-titre « nouvelle historique », puise beaucoup plus dans des événements historiques : l'auteure y mentionne par exemple les noces de Charles IX ou la nuit tragique de la Saint-Barthélemy qui toucha l'une des personnages les plus importants (le comte de Chabanes) de la pire façon.

53 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 108.

54 Idem, p.109.

55 Idem, p. 106, c'est moi qui souligne.

« Le pauvre comte de Chabanes, qui s'était venu cacher dans l'extrémité de l'un des faubourgs de Paris pour s'abandonner à sa douleur, fut enveloppé dans la ruine des Huguenots. Les personnes chez qui il s'était retiré, l'ayant reconnu et s'étant souvenues qu'on l'avait soupçonné d'être de ce parti, le massacrèrent cette même nuit qui fut si funeste à tant de gens. »⁵⁶

Peut-être que la véritable Histoire qui rend la nouvelle plus vraisemblable avait pour l'auteure une valeur encore plus importante pendant la rédaction de *La Princesse de Montpensier* que pendant celle de *La Comtesse de Tende*, ce qui pourrait éventuellement signifier plus d'intérêt pour la vraisemblance dans la rédaction de la toute première œuvre. Il y a un détail qui rend la question de la vraisemblance encore plus attractive, c'est le fait que le personnage le plus complexe et le plus exceptionnel est tout à fait fictif. Bien sûr cet homme n'est personne d'autre que le comte de Chabanes.

Au niveau de l'intrigue, nous nous intéresserons au milieu de l'histoire. Il est à remarquer que les deux nouvelles se déroulent chacune dans les coulisses de deux endroits uniquement.

- 1) Pour *La Princesse de Montpensier* il s'agit de la Cour et de Champigny, dont chaque lieu a une fonction différente :
 - a) La Cour est un milieu qui n'est pas trop agréable de façon que l'héroïne doive contrôler sans cesse son comportement, elle est obligée de prétendre et de dissimuler (l'analyse plus profonde de ce phénomène est faite dans le chapitre consacré au paraître dans l'œuvre de Mme de Lafayette).
 - b) Champigny joue le rôle de l'espace de détente, où la princesse peut calmement réfléchir en solitude ou discuter de ses soucis avec son confident le comte de Chabanes. C'est alors un endroit où elle est plus ou moins libre. Néanmoins le statut de Champigny change au cours de l'histoire : comme nous l'avons dit, tout d'abord c'est un lieu de détente, non seulement spirituelle, mais au fur et à mesure il devient l'endroit des rencontres des amants et l'endroit où se passent les événements les plus tragiques. On dirait que Champigny est pour la princesse de Montpensier équivalent à Coulommiers pour la princesse de Clèves, avec toutes leurs dimensions fatales.
- 2) Les deux endroits uniques de *La Comtesse de Tende* sont Paris, où demeure la Cour, et

56 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p.99.

la campagne. Il y a une petite différence concernant la notion de campagne par rapport aux deux autres œuvres mentionnées, car les scènes les plus importantes se déroulent dans la chambre de la comtesse et celle-ci se rend à la campagne après l'aveu et après qu'elle a appris sa grossesse.

Au niveau des personnages on peut observer les mêmes types de caractères des héros principaux. Si nous laissons pour le moment de côté l'énorme ressemblance entre les héroïnes principales, la similarité des maris est aussi digne de remarque : tous les deux ont épousé leur femme pour des raisons politiques ou sociales, sans être alors amoureux, ce qui devient enfin l'une des causes de leurs soucis conjugaux. Le prince de Montpensier de même que le comte de Tende semblent passifs, ils ne montrent pas leurs sentiments et il ne s'intéressent pas à leurs épouses ; le comte de Tende délaisse sa femme juste après le mariage et préfère prendre des amantes, bien que Mlle de Strozzi l'aime en l'épousant, et malheureusement quand il se rend enfin compte de la beauté de sa femme et commence à l'aimer, elle est déjà en relation avec le chevalier de Navarre et elle n'est plus amoureuse de lui. De plus, il est à remarquer qu'au début des soupçons adultérins, les deux maris réagissent de la façon la plus émotionnelle, avec une jalousie violente et une forte affliction, même sans être motivé par le comportement de sa femme pour le prince de Montpensier. Encore plus paradoxale peut paraître la réaction du comte de Tende qui, en ayant le passé du mari trompeur, joue tout d'un coup le rôle du plus parfait mari au monde, mortellement affligé par l'infidélité de son épouse. Les deux hommes qui paraissent émotionnellement froids ou réservés au début sont pourtant capables de vivre les sentiments de la vengeance ou de la satisfaction après les aveux de leurs femmes. Le prince de Montpensier ressent de la satisfaction ou de la joie quand il voit le cadavre du comte de Chabanes :

« Le matin, le Prince de Montpensier, allant donner quelques ordres hors la ville, passa dans la même rue où était le corps de Chabanes. Il fut d'abord saisi d'étonnement à ce pitoyable spectacle. Ensuite son amitié se réveillant lui donna de la douleur ; mais le souvenir de l'offense qu'il croyait avoir reçue lui donna de la joie, et il fut bien aise de se voir vengé par la fortune. »⁵⁷

Et le comte de Tende n'est pas endeuillé après la mort de sa femme :

57 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p.99.

« **Elle expira peu de jours après** et reçut la mort avec une joie que personne n'a jamais ressentie. Elle chargea son confesseur d'aller porter à son mari la nouvelle de sa mort, de lui demander pardon de sa part et de le supplier d'oublier sa mémoire, qui ne lui pouvait être qu'odieuse. **Le comte de Tende reçut cette nouvelle sans inhumanité et même avec quelques sentiments de pitié, mais néanmoins avec joie.** »⁵⁸

Parmi les personnages, il faut mentionner encore celui qui est le plus exceptionnel, alors le comte de Chabanes, dont la position dans le roman est marquée par sa religion d'huguenot ; on ne l'aime pas à la Cour et le seul homme à ses côtés et son ami unique est le prince de Montpensier. Cela rend son caractère encore plus remarquable, car premièrement il devient amoureux de la princesse de Montpensier et il dissimule ses sentiments, puis il se déclare à celle-ci et il est repoussé. Ensuite la princesse lui confie son secret d'aimer le duc de Guise, ce qui paraît très cruel après sa propre déclaration, mais là, le jeu compliqué de son destin ne s'arrête pas et il devient intermédiaire et messenger des deux amants. En observant son personnage de plus près, on remarque deux grands motifs de la trahison : le premier est constitué de la trahison de l'amitié du prince de Montpensier, en devenant participant de la tromperie de sa femme ; il serait possible de nommer ce motif « extérieur ». Le second motif est nettement intérieur et il consiste au surpassement de l'état personnel de sa passion pour la princesse de Montpensier et à sa position de confident intime qui transmet les messages entre les amants ou organise leurs rencontres. À la fin, c'est encore lui qui prétend être coupable de la relation avec la princesse au moment où le prince les trouve dans sa chambre à Champigny. Ce motif de la trahison serait à voir aussi chez la princesse, mais nous allons en parler dans la partie suivante. Mais à côté de la trahison, les deux personnages ont en commun leur destin tragique, terminé par la mort qui suit la scène du dévoilement de la relation illégitime de la princesse et du duc de Guise. Néanmoins, il y a une différence notable concernant les circonstances des deux décès : le comte de Chabanes meurt en conséquence des luttes religieuses (contre les huguenots) et la princesse meurt par chagrin.

« Les personnes chez qui il s'était retiré, l'ayant reconnu et s'étant souvenues qu'on l'avait soupçonné d'être de ce parti, **le massacrèrent cette même nuit qui fut si funeste à tant de gens.** (...) »⁵⁹

58 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 124, c'est moi qui souligne.

59 Idem, p. 99, c'est moi qui souligne.

« Elle ne put résister à la douleur d'avoir perdu l'estime de son mari, le cœur de son amant et le plus parfait ami qui fut jamais. Elle mourut en peu de jours, (...) »⁶⁰

Les deux décès ont chacun une autre dimension tragique, qui dans le cas du comte repose dans le fait que le prince a trouvé son cadavre jeté sur la rue ; dans le cas de la princesse ce qui est le plus frappant c'est qu'elle est morte

« (...) dans la fleur de son âge, une des plus belles Princesses du monde et qui aurait été la plus heureuse, si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions. »⁶¹

et qu'il est évident que sans se mêler à la galanterie, elle aurait pu encore vivre.

Malgré la brièveté de l'exposé sur les deux plus courtes nouvelles de Mme de Lafayette, on voit qu'elles sont plus proches l'une de l'autre que le chef-d'œuvre de l'auteur, *La Princesse de Clèves*. Ce phénomène est à remarquer à tous les niveaux, du style aux personnages principaux ou les lieux, qui sont réduits au maximum. Nous nous pencherons de plus près sur les caractéristiques des héroïnes principales dans le chapitre suivant.

60 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p.101, c'est moi qui souligne.

61 Idem, p. 102.

6. Les trois héroïnes et leurs destins

Après qu'on ait analysé les trois œuvres de Mme de Lafayette de façon plus détaillée, il est temps de consacrer un court chapitre particulier aux trois héroïnes principales : à la princesse de Montpensier, à la comtesse de Tende et à la princesse de Clèves. Ces trois personnages se ressemblent beaucoup et par leur apparence et par leurs qualités tellement qu'on puisse dire qu'elles constituent le modèle de l'héroïne « lafayetteenne ». La présence de ce modèle dans les trois nouvelles de Mme de Lafayette est tellement forte qu'on peut alléguer que dans toute l'œuvre de l'auteure n'est qu'une seule héroïne. Durry note encore que dans le cas des nouvelles de Mme de Lafayette il n'est pas possible de parler *des* personnages principaux, mais *d'une seule*, car les amants et les maris des héroïnes qu'on classerait naturellement parmi les personnages principaux, ne jouent qu'un rôle secondaire. Cependant ce sont aussi les intrigues des nouvelles qui se construisent sur la même base : on rencontre les jeunes femmes, mariées, mais tourmentées par les vraies passions et les conventions imposées par la société, et qui meurent enfin au milieu de leurs regrets, abandonnées volontairement ou pas. Présentons alors maintenant les caractéristiques de celles-ci.

Commençons dès les débuts des nouvelles, où les héroïnes sont présentées : toutes les trois sont de plus hautes qualités, très belles, très jeunes, avec beaucoup d'esprit et elles viennent des couches supérieures de la société. Il est alors évident qu'elles ont tout pour être heureuses dans leur vie, mais il y a quelque chose qui les empêche de l'être. Le plus grand obstacle qu'elles ne peuvent pas surmonter sont leurs mariages, négociés par les familles sans intérêt pour les sentiments des couples « composés » : Mlle de Mézières ainsi que Mlle de Chartres ne se marient pas par amour, contrairement à Mlle de Strozzi qui épouse le comte de Tende en étant amoureuse de lui, mais en étant repoussée par lui. On voit alors que parmi les trois mariages aucun n'a pu mener vers le bonheur conjugal, car il fut souvent désapprouvé par l'un ou les deux fiancés.

En mentionnant le mariage et les relations des héroïnes, il faut noter que non seulement le type de l'héroïne est pareil et que les maris et les amants des héroïnes se ressemblent aussi. Les maris paraissent toujours passifs ou indolents, tandis que les amants sont les personnes les plus bien faites pour lesquelles la quête principale est celle du bonheur personnel. Malgré toute la ressemblance on trouvera des différences dans certaines circonstances des vies des maris :

- Le prince de Montpensier épouse Mlle de Mézières avec une sorte d'indifférence, leur mariage ressemble à une commerce contractée par les familles et on ignore que la jeune femme aime et qu'elle est aimée par le duc de Guise.
- Le prince de Clèves aime Mlle de Chartres éperdument et souhaite l'épouser ; malheureusement elle ne ressent pour lui que l'estime car elle ne sait pas encore ce que signifie d'aimer quelqu'un, elle ne connaît pas encore ce genre des sentiments.
- Le comte de Tende est lui-aussi une des victimes des mariages négociés : il n'aime pas sa fiancée, mais elle l'aime avec passion ; quand-même il préfère les amantes sur sa femme qui en souffre.

Les circonstances des mariages ne sont donc pas identiques, mais le modèle des relations parmi les personnages reste le même. Il se peut illustrer par deux triangles, dont l'issue est la fin tragique : le premier d'eux fut déjà mentionné dans les parties précédentes et c'est celui de l'amour – la passion – la mort ; le seconde triangle est plus commun sous le nom du « triangle amoureux » et il représente la liaison entre l'héroïne (la femme) – le mari – l'amant. Enfin la jalousie constitue leur trait commun.

En analysant les nouvelles, on a mentionné l'hermétisme des œuvres qui constitue l'autre signe commun des nouvelles et qui se manifeste non seulement par le milieu de vie des héroïnes, mais aussi par le nombre fini des personnages et principaux et secondaires. Toutes les trois femmes vivent entre les deux endroits différents, dont l'un représente toujours le lieu de simulation et de paraître et l'autre le lieu de la réflexion et de la vérité personnelle. Pour la princesse de Montpensier c'est la Cour et le siège à Champigny, pour la princesse de Clèves il s'agit aussi de la Cour et de Coulommiers et la comtesse de Tende oscille entre la Cour et la campagne : on ne fait pas connaissance des alentours de ces endroits. On peut indiquer le même phénomène en ce qui concerne les personnages. En les évoquant, il faut absolument noter que l'auteure présente tous au début et leur nombre n'augmente pas, et dernièrement ils se recrutent uniquement des couches des courtisans et de la noblesse.

Il est sûr qu'il serait possible de prolonger ce chapitre, mais la plupart des idées concernant les héroïnes est mise dans le chapitre consacré au paraître dans les œuvres de Mme de Lafayette, car le phénomène du paraître qui est tellement important pour l'époque, est énormément lié à la caractéristique des héroïnes et à tout univers des nouvelles.

7. Le paraître dans les nouvelles de Mme de Lafayette

Vu que l'un des traits importants de l'œuvre de Mme de Lafayette est le phénomène du paraître, nous allons nous pencher sur ce qui peut être interprété comme un certain dualisme entre l'essence du personnage et son apparence au contact avec la société. Ce phénomène est digne de notre critique car il est à remarquer dans toutes les œuvres de l'auteure comme une référence du malaise dans la société de l'époque.

Le conflit entre l'être et le paraître est présent dans les caractères de tous les personnages de façon à ce que l'on puisse dire que Mme de Lafayette crée « un réseau d'apparences »⁶². Grâce au milieu aristocratique dans lequel elle fut élevée et dans lequel elle a vécu, elle avait la possibilité de recueillir une riche documentation qui lui permit de créer ce réseau d'une façon vraisemblable. Mais comme nous l'avons constaté dans les chapitres consacrés aux trois nouvelles en particulier, l'environnement des œuvres est marqué par l'époque du XVII^e siècle ce qui, entre autre, empêche les nouvelles de devenir vraies sources historiques.

Les jugements sur les personnages sont basés sur leurs apparences et non sur leurs véritables personnalités. Kreiter trouve que les personnages deviennent emprisonnés dans le système des apparences duquel il n'est pas d'issue possible, mais qu'ils choyent en même temps, et cela l'amène à parler du « narcissisme du paraître »⁶³.

Le paraître ou le système des apparences représenté dans les nouvelles de Mme de Lafayette nous permet de constituer quelques points importants qui concernent les trois ouvrages analysés dans ce mémoire et grâce auxquels ces ouvrages peuvent être liés, comme nous le verrons plus tard :

1. L'auteur prête beaucoup d'attention à la désignation précise du rang et du statut social des personnages, notamment des héroïnes principales (la comtesse de Tende, la princesse de Montpensier et la princesse de Clèves), toujours d'une rare beauté et dans la fleur de l'âge.
2. Les apparences et le paraître des personnages valent toujours plus que leur

62 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 17.

63 Idem, p. 51.

bonheur personnel, ce qui peut être le reflet de la société de l'époque.

3. Le mariage, comme institution sociale est souvent réduit à une sorte de commerce. On ne demande pas si les gens s'aiment mais on réfléchit aux avantages que le mariage va apporter aux familles.

7.1. Le paraître dans *La Comtesse de Tende*

La Comtesse de Tende ou la Nouvelle historique est la nouvelle la plus courte de toute l'œuvre de Mme de Lafayette et elle est écrite dans un style assez vif. On y rencontre quatre personnages principaux qui semblent être à la fois acteurs, spectateurs et juges.

Comme il y a seulement quatre personnages, on n'observe pas de pression de la société qui ne paraît donc pas influencer les actions des personnages. On peut alors « (...) supposer que les valeurs qu'ils professent sont l'expression de leurs principes authentiques. »⁶⁴ Mais quand même les héros agissent d'après l'idéal social, ce qui est à remarquer par exemple à la fin de la nouvelle, quand la comtesse enceinte meurt : d'un certain point de vue ce fait peut indiquer le malheur d'une relation adultère qui ne peut pas apporter de bonheur aux protagonistes ; d'un autre point de vue on voit la réaction du comte qui ne veut pas détruire son image social d'honnête homme.

Aussi la façon dont les personnages sont présentés au début de la nouvelle signifie l'importance du paraître pour l'auteure. Toutes les descriptions se concentrent sur le rang du personnage, sa beauté, sa vertu, etc., qui représentent les caractéristiques de l'importance sociale, et alors les caractéristiques d'après lesquelles le personnage atteint un certain statut social. On peut dire qu'il s'agit des vraies valeurs des personnages-mêmes ou de leurs spectateurs :

« Mademoiselle de Strozzi, **filie du maréchal et proche parente de Catherine de Médicis**, épousa, la première année de la régence de cette reine, le comte de Tende, de la maison de Savoie, riche, bien fait, plus propre à se faire estimer qu'à plaire, le seigneur de la cour qui vivait avec le plus d'éclat. (...) **Elle était fort jeune** ; il ne la regarda que comme une enfant, et il fut bientôt amoureux d'une autre. La comtesse de Tende, **vive, et d'une race italienne**, (...). **La beauté de la comtesse augmenta**, elle fit paraître beaucoup d'esprit ; **le monde la regarda avec admiration** ; elle fut occupée d'elle-même et guérit insensiblement de sa jalousie et de sa passion. »⁶⁵

Remarquons dans cet extrait notamment les expressions concernant l'origine de la comtesse, sa beauté, son âge et l'admiration avec laquelle elle est accueillie dans la société.

64 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 34.

65 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, éd. citée, p. 103; c'est moi qui souligne.

On trouve des caractéristiques semblables chez tous les personnages.

Le paraître n'est pas toujours parfait et on observe un certain écart entre l'être et le paraître. Cet écart est à voir par exemple chez le comte de Tende qui a une magnifique renommée à la Cour qu'il soigne avec un effort extrême, mais en même temps il agit aussi pour sa propre satisfaction et pour obtenir des avantages pour soi. Son caractère se montre par exemple au début de la nouvelle :

« (...) le comte de Tende, de la maison de Savoie, **riche, bien fait, plus propre à se faire estimer qu'à plaire, le seigneur de la cour qui vivait avec le plus d'éclat.** (...) Elle était fort jeune, **il ne la regarda que comme une enfant, et il fut bientôt amoureux d'une autre.** »⁶⁶

Il est évident qu'il a trompé sa femme, mais à la fin quand il apprend que sa femme l'a trompé, il n'a pas d'égards pour elle et il continue à agir pour sauver sa renommée : il songe pourtant à sa mort, mais pas avant l'accouchement pour éviter les soupçons concernant la paternité du bébé. Il est vrai qu'il tâche de préserver aussi la renommée de sa femme, mais juste pour préserver la sienne. Kreiter croit dans sa publication qu'il est englouti dans ses apparences : « *Virtuose des apparences, il est néanmoins trompé par elles.* »⁶⁷ On remarque cela quand il retrouve le chevalier de Navarre dans la chambre de sa femme. Navarre joue son rôle avec bravoure et le comte laisse jouer ce spectacle car il est tellement embrouillé dans le paraître qu'il ne peut pas accepter que sa femme ait une relation adultère dont il devient témoin en ce moment. Pourtant lui, un homme tellement admiré, ne pourrait pas être trompé par sa femme.

Passons maintenant à l'héroïne principale – la comtesse de Tende. Elle-même vit dans le dualisme entre son image « publique » et sa vie interne. Si on laisse de côté sa réputation et son statut social qui n'est pas en cohérence avec les relations hors mariage, son attitude envers la princesse de Neufchâtel est aussi très curieuse. D'un côté elle est son amie proche, de l'autre elle est amante de son mari. Bien qu'elle soit une personne glorieuse, elle trahit son amie pour protéger sa passion irrationnelle.

Et ce sont notamment les actions irrationnelles qui représentent le monde interne, celui hors-paraître. Les personnages sont prêts à abandonner leurs statuts sociaux pour se laisser

66 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, éd. citée, p. 103; c'est moi qui souligne.

67 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 38.

séduire par des actions irrationnelles et qui ne garantissent aucune perspective. C'est par exemple le cas du chevalier de Navarre qui veut quitter sa femme, épousée par amour, pour être avec la comtesse, une femme mariée, sans réfléchir à la vie d'un tel couple dans la société de l'époque. Il faut dire que la comtesse se rend compte que cette décision n'est pas heureuse et elle ne veut pas que son amant sacrifie son mariage à leur passion. C'est aussi le moment où la comtesse de Tende réfléchit différemment de ses « collègues » la princesse de Clèves et la princesse de Montpensier, car toutes les deux admirent les sacrifices de leurs amants.

Dans *La Comtesse de Tende* le paraître et les codes extérieurs triomphent sur le déraisonnable. À la fin la comtesse et le comte font les plus grands efforts pour sauver leur réputation. Même si la comtesse se trouve dans une situation sans issue, elle pense à la situation de son mari et elle ne se suicide pas.

« J'avais résolu de finir ma vie par mes mains, mais je l'offre à Dieu et à vous-même pour l'expiation de mon crime. Je n'ai pas voulu me déshonorer aux yeux du monde, parce que ma réputation vous regarde : conservez-la pour l'amour de vous. Cachez-en la honte et faites-moi périr, quand vous, voudrez, et, comme vous voudrez. »⁶⁸

On peut dire qu'après un épisode de vie rempli de passion et du déraisonnable, « *l'ordre extérieur reprend complètement la comtesse.* ».⁶⁹

Dans le texte présent, nous avons tâché de prouver que les personnages de la nouvelle vivent dans un monde avec des valeurs préétablies, représentées par le raisonnable et le rationnel. Les autres les jugent par ces valeurs et c'est pourquoi ils ne peuvent pas échapper à ce système, à ce mode de vie des apparences et doivent jouer ce jeu sans aucun pouvoir de devenir autonomes.

68 Mme de Lafayette, *Romans et Nouvelles*, éd. citée, p. 121.

69 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 49.

7.2. Le paraître dans *La Princesse de Montpensier*

En comparaison avec ce que nous avons vu dans la partie précédente sur le paraître dans *La Comtesse de Tende*, on peut observer que les personnages de *La Princesse de Montpensier* sont décrits de façon plus vive, car on les voit par rapport au monde extérieur. Il ne s'agit donc plus de personnages isolés.

Encore une fois Mme de Lafayette a créé une héroïne aux qualités supérieures en toutes façons :

« La fille unique du marquis de Mézières, **héritière très considérable, et par ses grands biens et par l'illustre maison d'Anjou dont elle était descendue**, était comme accordée au duc du Maine, cadet du duc de Guise, que l'on appela depuis le Balafre. Ils étaient tous deux dans une extrême jeunesse, et le duc de Guise, voyant souvent cette prétendue belle-sœur, en qui paraissaient **les commencements d'une grande beauté**, en devint amoureux et en fut aimé. »⁷⁰

Dans le contexte avec l'introduction du chapitre nous voyons que dès le début l'auteure désigne que le mariage entre Mlle de Mézières et son mari fut une sorte de commerce et non une déclaration des amoureux. On peut dire que le mariage est un point important dans l'image sociale de la famille et il est alors au service du paraître.

« Les choses étaient en cet état lorsque la maison de Bourbon, qui ne pouvait voir qu'avec envie l'élévation de celle de Guise, **s'apercevant de l'avantage qu'elle recevrait de ce mariage, se résolut de le lui ôter et de se le procurer à elle-même en faisant épouser cette grande héritière au jeune Prince de Montpensier.** (...) Ce procédé surprit extrêmement toute la maison de Guise, mais **le duc en fut accablé de douleur**, et l'intérêt de son amour lui fit voir ce changement comme un affront insupportable. (...) regardait avec admiration tant de beauté, d'esprit et de vertu qui paraissaient en cette jeune princesse, (...) pour lui inspirer des sentiments d'une vertu extraordinaire et digne de la grandeur de sa naissance, il la rendit en peu de temps une des personnes du monde la plus achevée. »⁷¹

La princesse s'est alors trouvée dans la même situation que la comtesse de Tende – elle est mariée avec quelqu'un qu'elle n'a pas souhaité pour mari, parce qu'elle aime un autre homme. Notre héroïne doit combattre ses sentiments pour préserver sa renommée, mais à

70 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 43; c'est moi qui souligne.

71 Idem, p. 45 ; c'est moi qui souligne.

la fin c'est la passion qui gagne.

Dans cette œuvre l'héroïne principale a « le confort » d'une personne en laquelle elle a confiance ; alors en contact avec ce confident, elle peut se débarrasser de ses apparences et elle peut soulager ses drames intérieurs auprès de quelqu'un qui ne la juge pas. Il s'agit du comte de Chabanes, l'ami du prince de Montpensier. Ce point est très intéressant car il n'est pas courant qu'une femme adultère fasse confiance à l'ami de son mari, mais d'un certain point de vue « le jeu » du paraître s'y projette.

« Ce comte étant d'un esprit fort sage et fort doux, gagna bientôt l'estime de la Princesse de Montpensier et, en peu de temps, elle n'eut pas moins d'amitié pour lui. (...) **La confiance s'augmenta de part et d'autre, et à tel point du côté de la Princesse de Montpensier qu'elle lui apprit l'inclination qu'elle avait eue pour Monsieur de Guise**, mais elle lui apprit aussi en même temps qu'elle était presque éteinte et qu'il ne lui en restait que ce qui était nécessaire pour défendre l'entrée de son cœur à tout autre, et que, la vertu se joignant à ce reste d'impression, elle n'était capable que d'avoir du mépris pour ceux qui oseraient lever les yeux jusqu'à elle. »⁷²

Dans l'extrait on remarque que la princesse a résisté un certain temps avant de se confier à Chabanes, mais enfin son monde interne s'est montré et il a gagné sur le paraître qui est dans sa situation trop enchaînant. Après la première fois, elle se confie à Chabanes régulièrement et presque sans souci.

De l'autre côté on observe le jeu du paraître de la part du comte. La princesse de Montpensier ne savait pas que le comte de Chabanes était amoureux d'elle. C'est ce que nous avons esquissé un peu plus haut : d'après les règles du paraître qui sont communes pour tous les personnages, le comte a dû tenir ses sentiments en secret, d'un côté pour ne pas compromettre la princesse, de l'autre pour préserver son rôle du confident, aidant beaucoup l'épouse de son ami.

« **Il devint passionnément amoureux de cette Princesse** et, quelque honte qu'il trouvât à se laisser surmonter, il fallut céder et l'aimer de la plus violente et sincère passion qui fût jamais. S'il ne fut pas maître de son cœur, il le fut de ses actions. **Le changement de son âme n'en apporta point dans sa conduite, et personne ne soupçonna son amour. Il prit un soin exact, pendant une année entière, de le cacher à la Princesse**, et il crut qu'il aurait toujours le même désir de le lui cacher. »⁷³

72 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 49 ; c'est moi qui souligne.

73 Idem, p. 50 ; c'est moi qui souligne.

Enfin, malheureusement il ne peut plus supporter sa pression interne et il confie ses sentiments à la princesse. Dans le cas de l'aveu de Chabanes on voit le phénomène dont parle aussi Kreiter dans sa publication : le monde interne de l'homme, ses sentiments et ses passions surpassent son paraître et il n'a pas la force de leur résister à jamais. Mme de Lafayette présente la « victoire » de la personnalité cachée sur les apparences comme un fait tout à fait naturel, commun pour tous les êtres humains.

« **L'amour fit en lui ce qu'il fait en tous les autres**, il lui donna l'envie de parler, et, après tous les combats qui ont accoutumé de se faire en pareilles occasions, il osa lui dire qu'il l'aimait, s'étant bien préparé à essuyer les orages dont la fierté de cette princesse le menaçait. »⁷⁴

La princesse sait très bien qu'elle a besoin de son confident, mais quand-même sa réaction est froide, cruelle, elle agit avec le mépris et montre au comte de Chabanes « où est sa place ».

« Mais il trouva en elle une tranquillité et **une froideur pires mille fois que toutes les rigueurs à quoi il s'était attendu**. Elle ne prit pas la peine de se mettre en colère. **Elle lui représenta en peu de mots la différence de leurs qualités et de leur âge, la connaissance particulière qu'il avait de sa vertu** et de l'inclination quelle avait eue pour le duc de Guise et surtout ce qu'il devait à la confiance et à l'amitié du Prince son mari. »⁷⁵

La princesse agit tout à fait d'après les règles du paraître en parlant de ses qualités et de sa vertu, elle se défend en utilisant les valeurs pour lesquelles elle est admirée par la société. Mais à côté du paraître il est encore possible de remarquer dans cet extrait une sorte d'hypocrisie : est-ce qu'une femme est « autorisée » à parler de sa vertu au moment où elle pense à une relation amoureuse hors-mariage ?

Comme nous l'avons déjà dit au début de cette partie, les personnages de la *Princesse de Montpensier* sont présentés dans leur milieu, la Cour du roi Charles IX. Si nous avons dit que dans *La Comtesse de Tende* les quatre personnages sont en même temps acteurs,

74 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 50 ; c'est moi qui souligne.

75 Ibid ; c'est moi qui souligne.

spectateurs et juges, dans *La Princesse de Montpensier* le « groupe spectateur »⁷⁶ est représenté par la Cour. En situant l'intrigue dans le monde des courtisans, Mme de Lafayette a créé un groupe de gens qui sont toujours ensemble ou qui se rencontrent souvent :

« L'armée demeura sous le commandement du Prince de Montpensier, et, peu de temps après, la paix étant faite, **toute la cour se trouva à Paris.** »⁷⁷

« Peu après, **la cour s'en alla à Blois** où la Princesse de Montpensier la suivit. »⁷⁸

Et en même temps qui jugent chaque élément entre eux :

« (...) et surtout quand on l'est d'une autre **au su de toute la cour.** »⁷⁹

On trouve beaucoup plus d'exemples de l'unité de la Cour dans toute l'œuvre.

Remarquons que Mme de Lafayette crée des situations où la Cour, donc le groupe spectateur, se retrouve ensemble, comme le mariage, le bal, etc. Kreiter parle en ce cas de la « mise en scène »⁸⁰ faite par l'auteur. Il peut paraître que Mme de Lafayette veut laisser ses personnages agir devant le public et se débrouiller avec l'œil spectateur presque omniprésent.

C'est pour ce groupe des gens que les personnages jouent leurs rôles et c'est par ce groupe qu'ils sont jugés. On peut dire que la Cour représente un certain miroir pour les héros principaux. Si dans *La Comtesse de Tende* les personnages agissaient d'après les valeurs constituées par eux-mêmes, ici, il s'agit des valeurs prescrites par le groupe spectateur.

Les personnages sont souvent admirés à travers les valeurs de la Cour. C'est pour cela qu'ils doivent contrôler les manifestations de leurs états internes. Par exemple pendant la scène du ballet quand la princesse se trompe et passe le message secret pour le duc de Guise au duc d'Anjou qui en est surpris et violemment fâché car il découvre qu'il a un rival

76 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. Citée, 64.

77 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 65 ; c'est moi qui souligne.

78 Idem, p. 82 ; c'est moi qui souligne.

79 Idem, p. 70 ; c'est moi qui souligne.

80 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 63.

et en plus que ce rival est aimé par la princesse, mais le paraître l'empêche d'agir.

« (...) quelque temps après, voyant le Duc d'Anjou avec son masque et son habit de Maure qui venait pour lui parler, **elle crut que c'était encore le duc de Guise et, s'approchant de lui : N'ayez, des yeux ce soir que pour Madame, lui-dit-elle ; je n'en serai point jalouse, je vous l'ordonne ; on m'observe, ne m'approchez plus.** Elle se retira sitôt qu'elle eut achevé ces paroles et **le duc d'Anjou en demeura accablé comme d'un coup de tonnerre. Il vit dans ce moment qu'il avait un rival aimé.** Il comprit, par le nom de Madame, que ce rival était le duc de Guise, (...). **La jalousie, le dépit et la rage, se joignant à la haine qu'il avait déjà pour lui firent dans son âme tout ce qu'on peut imaginer de plus violent,** et il eût donné sur l'heure quelque marque sanglante de son désespoir, **si la dissimulation qui lui était naturelle ne fût venue à son secours et, ne l'eût obligé, par des raisons puissantes, en l'état qu'étaient les choses, à ne rien entreprendre contre le duc de Guise.** Il ne put toutefois se refuser le plaisir de lui apprendre qu'il savait les secrets de son amour et, l'abordant en sortant de la salle où l'on avait dansé :
(...) **La considération du Roi m'empêche d'éclater,** mais souvenez-vous que la perte de votre vie sera peut-être la moindre chose dont je punirai quelque jour votre témérité. »⁸¹

On voit alors que les personnages doivent être les vrais maîtres de leurs réactions et manifestations pour n'écrasent pas leur image sociale. Si les héros n'arrivent pas à maîtriser leurs émotions, ils se servent de divers prétextes pour s'échapper de la vue du groupe spectateur, comme le faisait le duc d'Anjou après avoir dit à la princesse qu'il « sait tout » :

« Le duc d'Anjou, qui était effectivement touché d'amour et de douleur, put à peine achever ces paroles, et, quoiqu'**il eût commencé son discours dans un esprit de dépit et de vengeance,** (...) **il sortit du bal, feignant de se trouver mal, et s'en alla chez lui** rêver à son malheur. »⁸²

On observe le même comportement chez le duc de Guise qui tâche de voir son amante et qui ne veut pas en être soupçonné :

« L'amour et l'oisiveté mirent dans l'esprit du duc de Guise un si violent désir de voir la Princesse de Montpensier que, sans considérer ce qu'il hasardait pour elle et pour lui, **il feignit un voyage, et,** laissant tout son train dans une petite ville, il prit avec lui ce seul gentilhomme qui avait déjà fait plusieurs voyages à Champigny et il s'y en alla en poste. »⁸³

81 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 74 ; c'est moi qui souligne.

82 Idem, p. 78 ; c'est moi qui souligne.

83 Idem, p. 87 ; c'est moi qui souligne.

Et encore chez le prince de Montpensier qui ne veut plus rester auprès de sa femme qu'il soupçonne de l'avoir trompé :

« **Le Prince son mari feignit d'être malade**, pour empêcher qu'on ne s'étonnât de ce qu'il n'entrait point dans sa chambre. »⁸⁴

Laissons maintenant de côté les représentations du paraître et concentrons-nous sur l'écart entre l'être et le paraître des personnages qui constitue un trait commun pour les trois nouvelles. D'après Kreiter, les divers prétextes, comme nous les avons vus ci-dessus, sont « *un moyen dont dispose le personnage pour cacher le décalage qui existe entre son paraître social et son vrai moi (...)* »⁸⁵ Alors probablement les personnages ne tâchent pas seulement de sauver leur image sociale, mais aussi cherchent un moyen de satisfaire leur désir interne et en même temps de rester fidèles aux règles de la Cour, comme c'était le cas du duc de Guise pendant son voyage « incognito » à Champigny. Ces prétextes leur offrent une sorte de liberté. Kreiter allègue, qu'il y a deux personnages qui ne supportent pas le décalage entre leur être et leur paraître, et dont la fin est tragique : la princesse de Montpensier et le comte de Chabannes.

La princesse de Montpensier avait le même destin que la comtesse de Tende ou la princesse de Clèves – elle a été mariée sans amour. Dès le début, elle a été sûre d'elle et de sa vertu et elle s'est promise qu'elle ne tomberait jamais dans les « jeux de galanterie » pour ne pas détruire sa réputation. En ce point on peut dire que la réputation était pour la princesse une importance sociale, dont la valeur était énorme. Kreiter parle en ce contexte de la réputation comme d'un « *fait public* ». ⁸⁶

« (...) qu'elle lui apprit l'inclination qu'elle avait eue pour Monsieur de Guise, mais elle lui apprit aussi en même temps qu'elle était presque éteinte et qu'il ne lui en restait que ce qui était nécessaire pour défendre l'entrée de son cœur à tout autre, et que, **la vertu se joignant à ce reste d'impression, elle n'était capable que d'avoir du mépris pour ceux qui oseraient lever les yeux jusqu'à elle** (...) Le comte de Chabannes, qui connaissait la sincérité de cette belle Princesse et qui lui voyait d'ailleurs **des dispositions si opposées à la faiblesse de la galanterie**, ne douta point

84 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 98 ; c'est moi qui souligne.

85 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 71.

86 Idem, p. 72.

qu'elle ne lui dît la vérité de ses sentiments (...) »⁸⁷

On voit alors que la princesse ne peut jamais se permettre d'avoir l'air moins vertueuse que son image sociale ne l'exige, même s'il y a quelque chose d'inconvénient, et que son entourage croit à cette image sans moindres doutes.

« (...) de **voir sa réputation et le secret de sa vie entre les mains d'un Prince qu'elle avait maltraité** et d'apprendre par lui, sans pouvoir en douter qu'elle était trompée par son amant, étaient des choses peu capables de lui laisser la liberté d'esprit que demandait un lieu destiné à la joie. »⁸⁸

Plus tard, quand sa réputation n'est plus entre ses propres mains, son image sociale est vraiment menacée. L'importance qu'ont les valeurs sociales pour la princesse est évidente, notamment l'estime de son mari, qu'elle a perdu après le rendez-vous avec le duc de Guise, lequel l'a enfin délaissée dans ses pires souffrances à la fin de sa vie.

« Sa santé revenait pourtant avec grand peine par le mauvais état de son esprit, qui fut travaillé de nouveau se souvenant de **n'avoir eu aucunes nouvelles du duc de Guise pendant toute sa maladie.** (...) et, ne trouvant rien de ce qu'elle eût souhaité, **elle se trouva la plus malheureuse du monde d'avoir tout hasardé pour un homme qui l'abandonnait. Ce lui fut encore un nouvel accablement d'apprendre la mort du comte de Chabanes,** qu'elle sut bientôt par les soins du Prince son mari. »⁸⁹

« Ce fut le coup mortel pour sa vie. **Elle ne put résister à la douleur d'avoir perdu l'estime de son mari, le cœur de son amant et le plus parfait ami qui fut jamais. Elle mourut peu de jours après, (...).** »⁹⁰

Le comte de Chabanes a un rôle beaucoup plus compliqué dans toute l'histoire. Son paraître doit être partagé entre Chabanes – le conseiller et l'ami proche du prince de Montpensier, Chabanes – le confident de la princesse de Montpensier et Chabanes – le transmetteur de la correspondance amoureuse. En plus, il mène un combat intérieur avec ses sentiments pour la princesse et avec sa confession huguenote.

87 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 49 ; c'est moi qui souligne.

88 Idem, p. 78 ; c'est moi qui souligne.

89 Idem, p. 101 ; c'est moi qui souligne.

90 Ibid ; c'est moi qui souligne.

« Le prince de Montpensier, dans sa plus grande jeunesse, avait fait une amitié très particulière avec **le comte de Chabanes, et ce comte, quoique d'un âge beaucoup plus avancé, avait été si sensible à l'estime et à la confiance de ce jeune Prince,** que, contre tous ses propres intérêts, il abandonna le parti des Huguenots, **ne pouvant se résoudre à être opposé en quelque chose à un homme qui lui était si cher.** »⁹¹

On voit alors que le comte avait une relation du moins particulière avec le prince de Montpensier car il était capable de mettre en question sa confession pour ne pas s'opposer à lui, et le prince de Montpensier lui offre le refuge au moment où on suppose sont arrestation. Mais malgré tout cela, le comte trahit cette amitié en aidant sa femme à le tromper.

Il est évident que la pression sur cet homme était énorme, car même au moment où il tombe amoureux de la princesse il se comporte de façon rationnelle :

« **S'il ne fut pas maître de son cœur, il le fut de ses actions.** Le changement de son âme n'en apporta point dans sa conduite **et personne ne soupçonna son amour.** »⁹²

Il est vrai qu'après un an de silence il cède aux émotions mais cela ne lui apporte néanmoins pas de soulagement car son paraître est à ce moment écrasé et il doit le sauver. On voit ici un parfait exemple de l'écart entre l'être et le paraître du personnage qui est supposé agir d'après un certain modèle, mais qui en même temps ne peut pas s'empêcher d'agir d'après son cœur.

« Le comte de Chabannes **pensa mourir** à ses pieds **de honte et de douleur.** »⁹³

La douleur a été probablement provoquée par le refus de la princesse car en plus elle n'a pas traité le comte avec douceur. Mais le sentiment de honte est plus intéressant pour nous : est-ce la honte d'avoir été refusé par la personne aimée et alors d'avoir été humilié à ses yeux, ou plutôt la honte d'avoir trahi son paraître d'homme rationnel en succombant à sa passion ?

Dès le moment de son aveu Chabanes est pour le reste de l'histoire déchiré entre son image

91 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 48 ; c'est moi qui souligne.

92 Idem, p. 50 ; c'est moi qui souligne.

93 Idem, p. 51 ; c'est moi qui souligne.

rationnelle et estimée, et son amour malheureux. Il est torturé par son rôle de transmetteur des messages entre la princesse et le duc de Guise, il est jaloux, mais il reste à disposition de la princesse et de son rival.

Enfin Chabanes laisse le duc venir chez la princesse en secret et le fait aussi sortir pour que le prince ne le voie pas.

« (...) pendant que le Prince de Montpensier donnait mille coups à la porte, **il vint au duc de Guise qui ne savait quelle résolution prendre, et le mit entre les mains de cette femme de Madame de Montpensier qui l'avait fait entrer** pour le faire ressortir par le même pont, **pendant qu'il s'exposerait à la fureur du Prince.** »⁹⁴

En ce moment le paraître du comte est détruit et il ne songe qu'à mourir, car il n'a plus de valeurs vers lesquelles se tourner. Si le prince le tue, la mort sera pour lui une libération de son chagrin et de sa situation sans issue.

« Je suis criminel à votre égard, lui dit-il enfin, et indigne de l'amitié que vous avez eue pour moi, (...) **je suis plus malheureux que vous, s'il se peut, et plus désespéré.** Je ne saurais vous en dire davantage ; **ma mort vous vengera, et si vous me la voulez donner tout à l'heure, vous me donnerez la seule chose qui peut m'être agréable.** »⁹⁵

Dans cette partie nous avons vu alors comment le paraître se projette dans les destins des personnages bien que les conséquences qu'a eu ce « jeu » pour des personnages particuliers. Nous avons vu que le paraître ou l'image sociale de la personne est pour celle-ci cruciale. Pour les deux personnages principaux le paraître représente une question de vie ou de mort : la princesse de Montpensier et le comte de Chabanes ne peuvent plus vivre quand leurs représentations sociales sont détruites car cette destruction les prive des valeurs tellement estimées.

94 De Lafayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*, éd. citée, p. 94 ; c'est moi qui souligne.

95 Idem, p. 95 ; c'est moi qui souligne.

7.3. Le paraître dans *La Princesse de Clèves*

La Princesse de Clèves est la nouvelle la plus longue des trois que nous analysons. L'histoire de cet ouvrage est plus complexe et le monde des apparences est encore plus travaillé par Mme de Lafayette.

Dès le début on voit une vaste description de chaque membre de la Cour et de la société. Cette description avance d'après l'importance des personnages présentés et l'auteur tâche de donner le plus possible de références pour désigner leur rang et leur statut les uns par rapport aux autres : sur la première page Mme de Lafayette commence par la présentation du roi Henri II, continue par la reine, etc.

« La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du **règne de Henry second. Ce Prince estoit galant, bien fait**, et amoureux ; (...). Comme il réussissoit admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisoit une de ses plus grandes occupations. (...) La présence de la Reine autorisoit la sienne. **Cette princesse estoit belle, quoiqu'elle eust passé la première jeunesse** ; elle aimoit la grandeur, la magnificence et les plaisirs. Le Roy l'avoit épousée lorsqu'il estoit encore Duc d'Orléans, (...). L'humeur ambitieuse de la Reine luy faisoit trouver une grande douceur à régner ; **il sembloit qu'elle souffrist sans peine l'attachement du Roy pour la Duchesse de Valentinois, et elle n'en témoignoit aucune jalousie**, mais elle avoit une si profonde dissimulation, qu'il estoit difficile de juger de ses sentiments, **et la politique l'obligeoit d'approcher cette Duchesse de sa personne**, afin d'en approcher aussi le Roy. Ce prince aimoit le commerce des femmes, même de celles dont il n'estoit pas amoureux : il demouroit tous les jours chez la reine à l'heure du cercle, où tout ce qu'il y avoit de plus beau et de mieux fait, de l'un et de l'autre sexe, ne manquoit pas de se trouver. »⁹⁶

L'auteur présente les personnages qui ont un statut supérieur dans la société avec leurs caractéristiques, leurs apparences physiques et leurs activités préférées. Juste au début on s'apparçoit d'une des premières marques du décalage entre l'être et le paraître : la reine est obligée de subir la présence de l'amante du roi, la duchesse de Valentinois, pour des raisons politiques et prétendre que cela ne la rend pas malheureuse. Dans les descriptions suivantes on remarque que chaque image sociale est menée jusqu'à la perfection et les personnages sont décrits avec leurs habits magnifiques, dignes de leur rang ; autrement dit, tout ce qui est en rapport avec le personnage doit correspondre à son statut.

96 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 5 ; c'est moi qui souligne.

« **Les Reines et les princesses avoient toutes leurs filles magnifiquement habillées** des mesmes couleurs qu'elles estoient vestues : en sorte que l'on connoissoit à qui estoient les filles par la couleur de leurs habits. »⁹⁷

Remarquons aussi une sorte d'exagération dans les descriptions de la vie à la Cour : tout a le plus d'éclat, tout est magnifique, on prépare des divertissements pour le public de la Cour, on invite les visiteurs et tout doit être parfait. Il est alors évident que le rôle du paraître est de même que dans les deux nouvelles précédentes très important. Encore une fois on voit la Cour exposée comme une unité qui éclate, brille, scintille par le bonheur mais tout cela seulement au regard du dehors. Si on regarde de plus près, les personnages sont toujours forcés de se montrer en société avec cet éclat et comme nous l'avons déjà dit personne ne s'intéresse à leur vie interne, car celle-ci pourrait tout gâcher.

Par exemple la princesse veut éviter la rencontre avec le duc de Nemours, son amant, mais elle ne peut pas car il faut qu'elle remplisse ses devoirs à la Cour :

« Comme il y avoit déjà assez longtemps de la mort de sa mère, **il falloit qu'elle commençast à paroître dans le monde et à faire sa cour comme elle avoit accoutumé.** Elle voyoit M. de Nemours chez Mme la Dauphine ; elle le voyoit chez M. de Clèves, (...), mais **elle ne le voyoit plus qu'avec un trouble** dont il s'apercevoit aisément. »⁹⁸

Après la mort de sa mère, la princesse se sert de cette situation pour ne pas venir entre les gens de la Cour et ainsi éviter tout contact avec son amant, mais il n'est pas possible de se servir de ce prétexte pour toujours et plus tard elle dut feindre des malaises et des maladies pour accomplir sa mission. Elle a alors tâché de trouver chaque moyen possible pour ne pas rencontrer le duc de Nemours et le désespoir et la volonté de préserver son paraître a atteint un tel point que la princesse feignait de ne pas le voir ou de ne pas vraiment comprendre ou entendre ce que venait de lui dire le rival de Nemours, le chevalier de Guise.

« Mme de Clèves ne répondit que quelques paroles mal arrangées, **comme si elle n'eust pas entendu** ce que signifioient celles du Chevalier de Guise. »⁹⁹

97 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 150 ; c'est moi qui souligne.

98 Idem, p. 81 ; c'est moi qui souligne.

99 Idem, p. 92 ; c'est moi qui souligne.

« (...), et il n'y eut personne qui ne luy demandast de ses nouvelles, excepté Mme de Clèves qui demeura auprès de la cheminée sans faire semblant de le voir. »¹⁰⁰

Non seulement la princesse est pressée d'agir dans le cadre du paraître, mais aussi les courtisans qui tombent amoureux d'elle. Ils n'ont pas le courage de lui parler de leurs sentiments pour ne pas se trouver dans une situation désobligeante car la manifestation des sentiments à une personne vertueuse, comme la princesse l'est sûrement, est un acte de faiblesse ou d'impolitesse. Et ce n'est pas seulement l'impolitesse envers la personne concernée, l'objet de la passion, mais aussi envers la société - le groupe spectateur. C'est pourquoi les personnages tâchent de ne manifester aucune marque de leurs vies sentimentales. La raison de ce phénomène vient probablement du fait que chaque personnage est sous une surveillance permanente de milles yeux qui sont presque omniprésents, ce que Kreiter a exprimé par le verbe « guetter ». Chaque membre de la Cour guette pour découvrir les secrets que les autres protègent car un secret découvert « (...) peut aussi servir de protection à celui qui l'a découverte. »¹⁰¹

Le paraître du personnage est fondé sur l'impression du groupe spectateur qui le voit d'un certain point de vue et qui l'admire pour diverses qualités ; par exemple la princesse de Clèves est très belle, le duc de Guise a une âme noble et élevée, le duc de Nevers est glorieux pour ses succès guerriers, le duc de Nemours est le plus beau et le mieux fait au monde etc. Et les personnages tâchent de toutes leurs forces d'élever encore cette image offerte par la société pour atteindre l'idéal. C'est en cela que l'on voit naître le dualisme des personnages : les individus veulent agir en cohérence avec le paraître de la meilleure façon, mais leur personnalité les empêche d'atteindre l'idéal et ils deviennent alors déchirés entre leur essence et leur paraître. On voit cela très bien dans la scène de l'aveu de la princesse de Clèves, quoique cet aveu fut plus ou moins forcé par le prince de Clèves : la princesse, en étant « seulement » un être humain, succombe à sa passion, mais bien que cette passion reste au niveau platonique, elle se sent coupable d'aimer un homme qui n'est pas son mari. Ce sentiment de culpabilité provient probablement de son devoir d'être une personne vertueuse, de toucher l'idéal que la société lui a imposé. En se sentant coupable et en voulant rester cette femme admirée pour ses qualités, elle trouve la seule solution dans l'aveu à son mari envers lequel elle ressent de la culpabilité. Alors d'une façon la princesse

100 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 93 ; c'est moi qui souligne.

101 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 165.

lutte avec son intérieur et de l'autre elle se sent obligée de sauver son paraître et peut-être aussi sa conscience en avouant ses sentiments.

« (...) je vais vous faire **un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari** ; mais **l'innocence** de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. (...) Je n'ay jamais donné nulle marque de faiblesse, (...). Quelque dangereux que soit le party que je prens, je le prens avec joye **pour me conserver digne d'estre à vous**. Je vous demande mille pardons, si j'ay **des sentiments qui vous déplaisent**, du moins **je ne vous déploray jamais par mes actions**. Songez que pour faire ce que je fais, il faut avoir **plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu**, (...). »¹⁰²

On voit très bien dans l'extrait de la plus fameuse scène de l'œuvre la liaison entre l'être et le paraître de la princesse. Dès la première phrase l'héroïne tâche de mener son monologue en restant dans le cadre des apparences, même si elle va se confesser de quelque chose du plus intime. Tout au début de l'extrait on voit une marque de supériorité représentée par l'exagération sur le point de singularité de son action – elle va faire ce qu'on n'a jamais fait, ensuite elle emploie des termes comme *l'innocence* et *la dignité* qui font partie de son image externe, elle accentue que ce sont seulement ses sentiments qui sont malséants, mais point ses actions, et à la fin de l'extrait elle revient à la démonstration de la supériorité. On pourrait dire que la supériorité évoquée par ce discours correspond à l'orgueil imposé par Mme de Chartres à sa fille. Cette orgueil est basé sur « (...) *la morale (...), guidée par la prudence, lutte contre ce qui est mauvais, (...)*. »¹⁰³ Néanmoins la première et la dernière phrase de l'extrait peuvent aussi être vues comme une aspiration au soulagement de toute cette situation tragique pour le mari en cherchant des points « positifs » : comme si la princesse exprimait que malgré toute cette catastrophe conjugale, personne ne fait ce qu'elle a décidé de faire, et alors qu'elle est honnête, qu'elle a confiance en son mari, qu'elle l'estime et donc qu'elle veut lui expliquer les vraies raisons de son comportement.

Si on laisse de côté la fonction disons sociale du paraître, l'apparence peut aussi avoir une fonction de « maintien » en vie du personnage, ce qui est à voir chez le prince de Clèves au moment où il apprend la vérité des sentiments de sa femme. Tout d'abord il agit comme un homme courageux qui estime l'honnêteté de sa femme mais au fur et à mesure que le comportement étrange de celle-ci continue, il veut en savoir plus sur cette passion avouée, au moins qui en est l'objet. Après que la princesse lui ait avoué ce qu'elle ressent il

102 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 125 ; c'est moi qui souligne.

103 J. A. Kreiter, *Le Problème du Paraître dans l'Œuvre de Mme de Lafayette*, éd. citée, p. 171.

continue à se tourmenter lui-même par sa jalousie et enfin il ne peut plus vivre sans que sa femme ne l'aime absolument, ce qui lui a paru dès le début e l'histoire jusqu'au moment de la confession. On peut alors supposer que le prince de Clèves serait resté heureux dans son monde des apparences où sa femme l'aime sans exceptions même si ce n'était point la vérité et à condition qu'il n'en sût rien. Regardons maintenant comment le paraître du prince change vers son vrai être au cours de l'histoire après l'aveu de la princesse.

« **La confiance et la sincérité que vous avez pour moy sont d'un prix infini** : vous m'estimez assez pour croire que je n'abuseray pas de cet aveu. »¹⁰⁴

« Je mouray, ajouta-t'il, mais sachez que vous me rendez la mort agréable, et qu'**après m'avoir osté l'estime et la tendresse que j'avois pour vous, la vie me feroit horreur. Que ferois-je de la vie, reprit-il, pour la passer avec une personne que j'ay tant aimée, et dont j'ay esté si cruellement trompé, ou pour vivre séparé de cette mesme personne**, et en venir à un éclat et à des violences si opposées à mon humeur et à la passion que j'avois pour vous ? »¹⁰⁵

Après avoir analysé le paraître dans le contexte de *La Princesse de Clèves* il est évident qu'il existe un autre point de vue sur la problématique des apparences que celui d'une nécessité sociale, car on peut les comprendre aussi comme un moyen pour rester en vie. Les personnages ne vaudraient rien sans leur paraître qui devient le sens de leurs vies. D'un côté la volonté de soigner leur paraître les afflige, de l'autre ils ne peuvent plus vivre sans lui.

D'après ce que nous avons vu dans les parties consacrées au paraître dans les œuvres de Mme de Lafayette, il est entièrement clair que ce phénomène est crucial pour l'auteure et qu'il peut acquérir beaucoup d'apparences diverses, à partir de la prison qui enchaîne le personnage jusqu'au moyen de survie. Je crois qu'il n'est pas possible de définir de cas précis pour chaque personnage particulier, car toutes les apparences du paraître se projettent dans les vies de tous les personnages dans les différents moments. Pour tous les personnages sans exception le paraître signifie à la fois l'emprisonnement et le maintien en vie et il semble qu'ils ne peuvent pas s'en débarrasser et vivre librement d'après leur propre volonté.

En fait il est vraiment difficile d'incliner vers une seule forme concrète du paraître et de la constituer comme la principale. Je trouve qu'il est nécessaire de comprendre ce phénomène

104 De Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd. citée, p. 126 ; c'est moi qui souligne.

105 Idem, p. 177 ; c'est moi qui souligne.

de la création de l'auteur avec le maximum de complexité possible.

8. Conclusion

Au cours de la lecture, nous avons pu voir beaucoup d'aspects de la création de Mme de Lafayette, du contexte social et culturel jusqu'à sa vision de la femme. Nous avons donc parcouru l'ambiance du XVII^e siècle, les attitudes envers la création de l'auteure à son époque de même que dans les autres siècles. Nous avons observé les destins et les traits de personnalité les plus importants des personnages principaux, ainsi que de certains autres de moindre importance.

Enfin, nous pouvons dire que la création de Mme de Lafayette était controversée de plusieurs façons : seul le fait que les nouvelles soient dominées par les héroïnes féminines suffirait pour que la société du XVII^e siècle les regarde d'un air méfiant, et si on ajoute encore que les héroïnes ne sont pas heureuses dans leurs mariages, qu'elle se réfugient dans les bras de leurs amants, qu'elle tâchent de combattre leurs sentiments et qu'elles avouent leurs passions à leurs maris, il est évident que les œuvres aient provoqué des réactions tellement vives, et que la société fut choquée. La réaction la plus connue fut l'enquête du *Mercurie Galant* qui décida de demander à ses lecteurs leurs avis sur *La Princesse de Clèves* ; même si le résultat n'était en effet ni en faveur de l'œuvre ni vraiment contre, c'est avec grand intérêt qu'on étudie les avis des divers personnes et qu'on les compare avec ceux des lecteurs originaires de la noblesse. Non seulement le thème était in conventionnel, mais la forme de la nouvelle que Mme de Lafayette a choisi fut quelque chose de nouveau à l'époque et on peut dire qu'avec ce choix l'auteure a marqué l'évolution du roman aux mille pages vers le roman court et bref. Malheureusement son rang ne lui a pas permis de publier ses œuvres sous son nom et elle a dû refuser les idées de la société concernant sa paternité des nouvelles, mais malgré toutes ces obstacles on pourrait dire, du point de vue de notre époque bien sûr, que Mme de Lafayette fut une sorte de révolutionnaire littéraire.

Tout cela est valide aussi au niveau de l'intrigue et des personnages, car Mme de Lafayette a laissé de côté les thèmes comme l'idéal de la vie rurale ou encore les faits des chevaliers vaillants ; par contre dans ses ouvrages les chevaliers deviennent des personnes concernées uniquement par leur propre bonheur. En composant ses nouvelles l'auteure reprend les thèmes éternels de l'amour, la passion et la mort, qui

accompagnent le roman dès les temps de *Tristan et Yseut* et elle réussit à décrire la fatalité de la passion dans ses moindres détails.

Si nous comparons les trois nouvelles – *La Princesse de Montpensier*, *La Princesse de Clèves* et *La Comtesse de Tende*, il est évident que *La Princesse de Clèves* éclipse les deux autres au niveau de l'intérêt public et de la mesure du choc provoqué auprès de la société. Il est vrai que *La Princesse de Clèves* est l'œuvre la plus travaillée parmi les trois et représente le plus gros volume, mais les trois héroïnes et les trois intrigues se ressemblent beaucoup. Dans les trois nouvelles on trouve les trois femmes, les héroïnes principales, qui sont mariées malgré elles, ou plus simplement dont les mariages ne sont pas heureux. Toutes les trois tombent amoureuses de trois hommes, qui ne sont pas bien sûr leurs maris, et elles tâchent de surmonter leurs passions et leurs sentiments envers ces amants. Seulement l'une d'elles réussit, mais au prix de l'aveu terrible à son mari qui en meurt soudainement. La fin des héros est alors en tout cas tragique.

La stylistique des trois nouvelles se ressemble aussi : on observe une langue vive et brève, des propositions courtes qui changent en devenant de plus en plus fleurissantes au fur et à mesure que le récit passe des généralités et des descriptions de la Cour vers les états d'âmes des héros. L'un des phénomènes stylistiques communs pour les nouvelles est une sorte d'hermétisme qui est présent au niveau de l'intrigue comme au niveau du langage. L'hermétisme langagier se manifeste par l'énonciation voilée qui est souvent utilisée par les amants pour déclarer leurs sentiments, car la convention ne permet pas de s'exprimer clairement en disant ce qu'on pense vraiment. En ce qui concerne l'intrigue, on remarque que les milieux dans lesquels celle-ci est située sont toujours réduits aux intérieurs des sièges de la Cour ou des héroïnes ; chaque roman ne représente alors que deux lieux dans lesquels tout se passe. La même tendance est à observer aussi au niveau des personnages, dont le nombre est précis et n'augmente pas, tous sont présentés au début des récits et disparaissent au fur et à mesure que l'histoire avance.

Si on reste au niveau des personnages, on remarque que les héros sont énormément influencés par le phénomène du paraître qui se montre notamment en présence de la Cour qui guette les fautes des membres de la société, car dévoiler un secret de quelqu'un qui a une renommée d'honnête homme ou femme signifie un avantage. Les héroïnes et leurs maris et amants sont alors sous la pression du paraître et doivent se

comporter avec précoce pour ne pas montrer ce qu'ils cachent ou ce qu'ils ressentent vraiment. Proprement dit, tout doit donner l'apparence de l'éclat, de la perfection et de la noblesse et quelque chose d'aussi médiocre que les sentiments des êtres humains n'a pas le droit de gâcher cette image.

A la fin de notre excursion dans le XVII^e siècle et dans la création d'une des écrivaines les plus remarquables de cette époque, nous voyons bien qu'il serait possible de rendre notre analyse beaucoup plus profonde et détaillée, notamment en ce qui concerne le contexte littéraire du XVII^e siècle et la façon stylistique des nouvelles. Malheureusement il n'est pas possible de capter tous les détails de la création de l'auteur et de l'histoire littéraire dans le cadre d'un mémoire de master et il aurait été fort intéressant de trouver encore d'autres pistes de recherche et d'élargir ainsi l'analyse présente des trois nouvelles et des trois héroïnes de Mme de Lafayette.

9. Résumé

Le mémoire de master intitulé *La ressemblance héroïnes de Mme de Lafayette* est consacré à l'époque du XVII^e siècle, notamment à ses traits socio-culturels, y compris les arts et la littérature ; ces domaines sont étudiés en rapport avec les trois nouvelles de l'auteure *La Princesse de Clèves*, *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende* qui se ressemblent dans plusieurs points.

La création de Mme de Lafayette fut sûrement influencée par beaucoup de circonstances de l'époque, dont le règne du Louis XIV qui est le symbole de l'essor des arts et de la prospérité, ou la tendance sociale remarquable de l'époque – la Préciosité, qui se manifeste non seulement au niveau du comportement ou du langage des précieux, mais aussi au celui des mœurs. La Préciosité devient souvent cible des critiques et des moqueries de certains auteurs comme par exemple de Molière qui a abordé le thème de la Préciosité dans sa comédie intitulée *Les Précieuses ridicules*.

Il faut souligner que Mme de Lafayette fut une personne très importante pour l'histoire littéraire : tout d'abord remarquons le fait qu'une femme de l'origine noble devient écrivaine ce qui est assez exceptionnel car il n'était pas convenable qu'une femme de tel rang devienne l'écrivaine de profession. Ses œuvres ont été alors publiées sans nom d'auteure, ce qui a enfin mené vers les doutes sur la paternité de celles-ci. Le choix du personnage principal qui était aussi une femme, et en plus désespérée dans le mariage, avec une relation amoureuse hors lui (soit vraie, soit platonique), finalement avouée au mari, est plus que choquant pour la société de l'époque. Et enfin le genre choisi qui était tout à fait nouveau au XVII^e siècle, marquant ainsi l'évolution des romans épais vers les brèves nouvelles, nous permet de considérer Mme de Lafayette comme une innovatrice du roman. C'est aussi pour cette raison que ses œuvres furent beaucoup discutées et par le vaste public et par les critiques littéraires dès leurs parution.

L'histoire des trois nouvelles analysées provient du XVI^e siècle de même que les personnages qui sont pour la plupart vrais : on peut alors désigner les trois nouvelles comme les nouvelles historiques, mais il n'est pas possible de les prendre pour les sources historiques objectives, car les destins des personnages sont inventés et la moralité présente dans les œuvres correspond à celle de l'époque de l'auteure.

Les trois nouvelles se ressemblent aussi au niveau de la stylistique : le style de Mme de Lafayette est bref et donne l'impression de la vitesse. L'auteure oscille entre les

propositions courtes lesquelles sont utilisées pour désigner les faits politiques ou l'atmosphère générale à la Cour, et les propositions longues, dont le langage est fleuri et qui décrivent les états d'âme des personnages principaux et surtout des héroïnes. Du point de vue stylistique on s'aperçoit aussi d'une sorte de l'hermétisme de l'intrigue et du cercle des personnages. L'intrigue des nouvelles se déroule uniquement aux deux endroits dont l'une représente la dissimulation et le paraître (Versailles) et l'autre le repos et la détente des masques du parfait portées à la Cour (les sièges de famille situés souvent à la campagne ou du côté de la Cour royale).

L'un des traits des plus importants de la création de Mme de Lafayette est le phénomène du *paraître* qui se montre bien sûr dans les trois nouvelles. Ce phénomène se manifeste non seulement chez les personnages particuliers, mais il touche à la société entière. Dès le début on s'aperçoit que la présentation des personnages procède des membres de la Cour les plus importants (le roi, la reine, etc.) jusqu'aux ceux dont l'importance est moindre. Les personnages sont présentés avec tout ce qui appartient à leur rang : la beauté du visage, les qualités morales, les habits ou les intérêts personnels. Toute la Cour donne ainsi l'apparence de supériorité et de l'éclat et personne ne s'intéresse aux sentiments des courtisans, car ceux-ci pourrait gâcher le paraître de la perfection de la Cour. On a mentionné les masques dont la portée est nécessaire à la Cour : les personnages doivent bien dissimuler ce qu'ils vivent vraiment à l'intérieur car la société guette pour dévoiler chaque moindre secret, ce qui nous amène vers un autre signe commun des nouvelles qu'on appelle *l'énonciation voilée*. Elle comprend le style de la communication entre les gens, notamment entre les amants, qui ne peuvent pas faire semblant d'avoir leur relation illégitime bien sûr et l'énonciation voilée est leur seul moyen d'exprimer les sentiments sans compromettre personne.

Il est très intéressant que les personnages restent fidèles à leur paraître même s'ils se retrouvent dans des situations les plus personnelles : par exemple le comte de Tende préfère de sauver sa renommée à la place de se venger sur sa femme adultère, et le prince de Montpensier est tellement sûr de son apparence qu'ils se laisse tromper par l'amant de sa femme.

On peut mentionner parmi les traits du paraître encore la notion du mariage qui devient une sorte de commerce : les fiancés sont choisis par les familles qui ne réfléchissent qu'à leur propre bonheur ou à l'argent que le mariage va leur apporter. Il n'est donc pas question du mariage comme de la déclaration des amoureux ce qui mène progressivement aux tragédies conjugales.

La scène la plus discutée de toute l'œuvre de Mme de Lafayette est celle de l'aveu de la princesse de Clèves à son mari. Même si Mme de Clèves fut la seule dont la passion est restée au niveau platonique, elle a décidé de se confesser à M de Clèves. Mais quel était son but pour faire ce genre de l'aveu ? Probablement elle a voulu que son mari la protège des pièges de la galanterie quand sa mère est décédée, mais il est possible aussi que son intention fut comme une sorte d'alibi qui l'aurait protégée en cas de l'accusation d'une vraie infidélité, ou encore qu'elle a agit de cette façon seulement pour protéger son image d'une femme vertueuse qui traite son mari avec le maximum de l'honnêteté.

Le but du mémoire était de comparer les trois nouvelles de Mme de Lafayette. Il est évident que *La Princesse de Clèves*, *La Princesse de Montpensier* et *La Comtesse de Tende* sont différentes en plusieurs points, mais je crois qu'on en trouvera plus qui sont communs dans le domaine du langage, de la stylistique ou de la psychologie des personnages.

10. Résumé

Diplomová práce *Podobnost hrdinek paní de Lafayette* se zabývá obdobím XVII. století, jeho kulturním i literárně-historickým rozměrem, a to především ve vztahu k tvorbě jedné z nejvýznamnějších francouzských autorek a jejím třem novelám *Kněžna de Clèves*, *Kněžna de Montpensier* a *Vévodkyně de Tende*. Přestože je Paní de Lafayette autorkou více děl, k rozboru jsem si vybrala pouze tři výše uvedené novely, protože, jak brzy uvidíme, jsou si v mnoha ohledech podobné.

Tvorba Paní de Lafayette byla velmi ovlivněna atmosférou vlády Ludvíka XIV., Krále Slunce, za jehož vlády země vzkvétala, a který na svém dvoře ve velké míře podporoval umění. Paní de Lafayette zcela jistě ovlivnila i preciozita, tedy směr, který se vyznačoval dbáním o svou osobu, po stránce fyzické, ale především po té duchovní. Cílem preciózní společnosti byl život podle přísných mravních zásad, odmítala cokoliv vulgárního a snažila se o naprosté očištění morálky. Tyto snahy se projeví i v jazyce, který často působil až komickým dojmem, podobně jak jej popsal Molière ve svých *Směšných preciózkách*.

Je třeba si uvědomit, že význam Paní de Lafayette pro vývoj literatury spočívá hned v několika bodech, které jsou pro její tvorbu zásadní: v první řadě jde o samotný fakt, že se jako žena stala autorkou, což bylo na královském dvoře Ludvíka XIV. naprosto neslýchané – je to také hlavní důvod, proč díla nevydávala pod svým jménem, a proč bylo později tolik diskutováno její autorství. Dalším výrazným znakem novel Paní de Lafayette je jejich hlavní postava – opět žena, hrdinka, která je ve všech třech případech nešťastně provdána, a která se uchyluje do náruče milence, ať už skutečně či pouze v rovině platonické. Všechny tři hrdinky se snaží své city přemoci a zachovat si obraz počestných dam, pouze kněžna de Clèves však uspěje, i když cenou za její čest je život jejího manžela, který umírá žalem po strašlivém přiznání. Typické je i zasazení děje do XVI. století, včetně postav, které v něm ve většině případů skutečně žily, ale které jednají podle společenských pravidel platných v pozdějším století. A konečně zmíníme ještě jeden znak autorčiny tvorby, a sice jí zvolenou literární formu. V době, kdy jsou nejvíce v oblibě žánry, které mají antický původ (tragédie a komedie), si Paní de Lafayette vybírá novelu, žánr, který je ve Francii XVII. století zcela nový, a který vychází z románu, dědice starověké epeje. Všechny tyto znaky novel Paní de Lafayette vedly v minulosti k tomu, že díla byla vždy hojně diskutována, a to jak mezi

literárními kritiky, tak mezi běžnými čtenáři z různých společenských vrstev.

Co se stylistiky autorčiných novel týče, setkáváme se s jakousi uzavřeností, která se projevuje například omezeným počtem postav, které jsou čtenáři představeny hned v úvodu; nebo volbou míst, kde se děj novel odehrává: ta jsou totiž ve všech třech případech pouze dvě, z nichž jedno bychom mohli definovat jako místo, kde je třeba úzkostlivě hlídat sebemenší projevy svého vnitřního prožívání (královský dvůr), a druhé jako místo odpočinku a uvolnění od „společenských masek“ (většinou venkovská rodinná sídla). Paní de Lafayette také ve všech případech rozlišuje jazyk, kterým vypráví příběhy svých hrdinek: pokud popisuje například historické události nebo to, co se děje u dvora, používá velice strohý jazyk, který velmi rychle plyne; když ale popisuje, co se odehrává v myslích hlavních hrdinek a hrdinů, jazyk se stává květnatým a ihned si povšimneme delších a složitějších souvětí.

Možná nejvýznamnějším znakem novel Paní de Lafayette je tzv. *paraître*, tedy jev, který bychom mohli přeložit jako „zdání“, a který čtenáře provází během celé četby. Fenomén zdání, jak jej budeme nazývat, se netýká pouze jednotlivých postav, ale celé společnosti. Už na počátku každé z novel si povšimneme popisu královského dvora, kde je vše dokonalé, vše se leskne, všichni jsou báječní, nejlepší lidé na celém světě jak svým vzhledem, tak svými ctnostmi a vybraným chováním. Postavy bývají představeny čtenáři postupně podle toho, jaké je jejich společenské postavení. Můžeme říci, že společnost tvoří jakési zrcadlo, které odráží chování a jednání hlavních postav: číhá, vždy připravena vyzorovat tajemství jednotlivce a vhodně jej použít v pravý čas. Hrdinové jsou proto nuceni dodržovat přísná pravidla chování, která se zcela vylučují s jejich vnitřním prožíváním, které by mohlo vzbuzený dojem pokazit: žena takových kvalit, jako je kněžna de Clèves, přeci nemůže být jen pomyslet na city k jinému muži, než je její manžel, natož aby se je snažila veřejně vyjádřit. Proto milenci často využívají tzv. „zastřeného vyjádření“ (*énonciation voilée*), které jim umožňuje své city vyjádřit, aniž by svůj protějšek kompromitovali. Zajímavé je, že hrdinové se soustředí na svůj společenský obraz i v situacích, které se jich velmi osobně dotýkají: například vévoda de Tende upřednostní své renomé před touhou pomstít se nevěrné manželce, a kníže de Montpensier si je natolik jistý svým společenským obrazem, že se nechává klamat milencem své ženy, apod.

Mezi projevy „zdání“ bychom mohli zařadit i význam svatby v rozebíraných novelách. Ta totiž není ani v nejmenším projevem lásky či alespoň pouhé náklonnosti mezi snoubenci, nýbrž obyčejným obchodem. Rodina vybere mladému synovi či dceři

takový protějšek, který bude pro její společenské postavení a finanční situaci nejvhodnější.

Nejvíce diskutovanou scénou díla Paní de Lafayette je bezesporu scéna přiznání kněžny de Clèves svému muži, ačkoliv jako jediná ze tří hrdinek dokázala své city udržet pouze v rovině myšlenek. Přiznání bylo často chápáno jako projev upřímnosti vůči manželovi či jako žádost o ochranu před nástrahami galantního chování, ale co když se za ním skrývá pouhá vypočítavost? Je možné, že kněžna de Clèves chtěla svým přiznáním pouze ochránit svůj společenský obraz čestné dámy a být „mimo podezření“ z opravdové nevěry.

Cílem práce bylo porovnat tři novely Paní de Lafayette a jejich hrdinky. *Kněžna de Clèves*, *Kněžna de Montpensier* a *Vévodkyně de Tende* se jistě v mnoha ohledech liší, ale určitě mezi nimi najdeme více společných, než rozdílných prvků, ať už se jedná o jazykovou stránku novel, jejich stylistiku, či psychologii postav.

11. Bibliographie

1. COUSTY, Françoise. *La princesse de Clèves, une énigme littéraire: des amours du duc de La Rochefoucauld et de la duchesse de Longueville à Coulommiers*. Montceaux-lès-Meaux: Fiacre, 2011. 251 s. ISBN 978-2-917231-23-4.
2. DEDEYAN, Charles. *Madame de Lafayette*. 2^e édition – Revue, mise à jour et augmentée. Paris : La Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965. 301 s.
3. DUFOUR-MAITRE, Myriam. *Les précieuses: naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Ed. rev., corr. et augm. Paris: Honoré Champion, 2008. 823 s. Champion classiques. Essais, 11. ISBN 978-2-7453-1802-2.
4. DURRY, Marie-Jeanne. *Madame de Lafayette*. Paris : Mercure de France, 1962. 74 s.
5. FRANCILLON, Roger. *L'œuvre romanesque de Madame de La Fayette*. Paris : Librairie José Corti, 1973. 320 s.
6. GREEN, Anne. *Privileged Anonymity – The Writings of Madame de Lafayette*. Oxford : European Humanities Research Centre, 1996. 93 s.
7. HABIB, Claude. *Francouzská galantnost*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. 341 s. Historie. ISBN 978-80-200-1782-6.
8. LAGARDE, André a MICHARD, Laurent. *XVII^e siècle: Les grands auteurs français du programme*. [t.] 3. Paris: Bordas, 1968. 448 s. Textes et littérature.
9. LAUGAA, Maurice. *Lectures de Mme de Lafayette*. Paris: Armand Colin, 1971. 352 s. Collection U2. Sér. Lectures; 173.
10. MACHOVEC, Milan. *Svatý Augustin*. 2., opr. a dopl. vyd., (V nakl. Akropolis 1.). Praha: Akropolis, 2011. 171 s., xxiv s. obr. příl. ISBN 978-80-87481-38-7.

11. MADAME DE LAFAYETTE. *Histoire de la Princesse de Montpensier ; Histoire de la Comtesse de Tende*. Genève : Droz, 1979. 125 s.
12. MADAME DE LAFAYETTE. *La Princesse de Clèves*. Genève : Droz, 1950. 266 s .
13. NIDERST, Alain. *La Princesse de Clèves : le roman paradoxal*. Paris : Librairie Larousse, 1973. 191 s.
14. SELLIER, Philippe. *Port-Royal et la littérature. 2, Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Sacy, Racine*. Paris: Honoré Champion, 2000. 294 s. Lumière classique, 34. ISBN 2-7453-0408-9.
15. STYGER, Flora. *Essai sur l'œuvre de Mme de Lafayette: thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Zurich...* [S.l.: s.n.], 1944.
16. ŠUMAN, Závíř. Paní de Lafayette ve světle galantní literatury. In: *Souvislosti* [online]. 23. 3. 2015 [cit. 13. 1. 2015]. Dostupné z: <http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=576>.
17. VIALA, Alain. *La France galante: essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. 1re éd. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. 540 s. Les littéraires. ISBN 978-2-13-056417-
18. ZUBER, Roger et al. *Littérature française du XVII^e siècle*. 1re éd. Paris: Presses Universitaires de France, ©1992. x, 429 s. Premier cycle. ISBN 2-13-044943-3.

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				