Littérature

Écriture de l'histoire dans *la Princesse de Clèves*

Pierre Malandain

Citer ce document / Cite this document :

Malandain Pierre. Écriture de l'histoire dans *la Princesse de Clèves*. In: Littérature, n°36, 1979. Sémiotiques du roman. pp. 19-36;

doi : https://doi.org/10.3406/litt.1979.1181

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_36_4_1181

Fichier pdf généré le 01/05/2018

PIERRE MALANDAIN, UNIVERSITÉ DE BESANÇON.

ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DANS « LA PRINCESSE DE CLÈVES »

1. A quel titre?

En 1671, le titre auquel songe Mme de Lafayette pour le roman qu'elle veut écrire est *le Prince de Clèves*. Sans entrer dans une étude de genèse, on peut faire deux remarques :

1) la variation masculin/féminin dans le titre n'est pas ici le résultat à peu près insignifiant d'une alternance statistique, comme c'est le cas, par exemple, pour les tragédies de Racine : tous les autres ouvrages de Mme de Lafayette sont centrés sur des héroïnes, depuis le *portrait* de Mme de Sévigné donné pour le *Recueil* de Mademoiselle, en 1659, jusqu'à *La Comtesse de Tende,* en passant par *La Princesse de Montpensier, Zayde,* et l'*Histoire de Madame Henriette d'Angleterre.*

2) le titre au masculin indique qu'il n'est pas question, à ce moment-là, de centrer le roman sur l'analyse — et l'auto-analyse — d'une femme aux prises avec la passion amoureuse et sur l'exemple unique de son refus obstiné, mais qu'une certaine *situation* a été choisie. Deux hypothèses sur ce choix : ou il s'agit d'une situation psychologique et morale dont ont été ensuite inversés les points de vue, sans que celui du prince de Clèves d'ailleurs s'efface complètement du roman; ou il s'agit d'une situation historique, et ce point seul étant le déterminant du choix, l'inversion du héros central n'est qu'une modification secondaire. A moins que le point de vue féminin soit le plus apte à rendre compte de la situation historique visée? Dans tous les cas, la question reste posée, et du projet du Prince, et du choix final de la Princesse.

Est-ce accorder trop d'importance à un titre? On ne saurait. Mme de Lafayette souligne elle-même la signification attachée à cette autre partie du « titre » qu'est l'indication du genre (non plus du héros central, mais de l'œuvre!), inscrite sur la première page. Dans une lettre à Lescheraine du 13 avril 1678, où elle nie être l'auteur de l'ouvrage, elle le décrit en ces termes :

Persée creative commons BY:

« Je le trouve très agréable, bien écrit, sans être extrêmement châtié, plein de choses d'une délicatesse admirable, et qu'il faut même relire plus d'une fois. Et surtout ce que j'y trouve, c'est une parfaite imitation du monde de la Cour et de la manière dont on y vit. Il n'y a rien de romanesque et de grimpé; aussi n'est-ce pas un roman : c'est proprement des mémoires, et c'était à ce que l'on m'a dit le titre du livre, mais on l'a changé. »

La revendication réaliste ne va pas sans difficulté. « L'imitation parfaite de la Cour... », soit, mais de quelle Cour? Celle des dernières années du règne de Henri II ou celle de Louis XIV? L'habileté de l'écrivain, son exactitude dans la peinture du réel ont-elles consisté en une minutieuse résurrection du passé, en la restitution d'une couleur locale, fondée sur un scrupuleux dépouillement des documents d'archives et des historiens du XVIe siècle? Ou bien ont-elles permis une adroite transposition où, sous un léger voile d'exotisme, se montre à nous la société des années 1670? Dans le premier cas, les mémoires auraient pour destinateur le XVIe siècle, et le XVIIe pour destinataire [1]; dans le second, leur destinateur serait le XVIIe, mais quel serait leur destinataire? On sait que les contemporains ont plutôt opté pour la deuxième hypothèse, cherchant par exemple des clés aux personnages du roman, et en trouvant parfois, malgré les dénégations de l'auteur; ce qui n'empêchait pas Valincour de dénier toute fidélité du roman à son référent social, sans d'ailleurs bien préciser s'il s'agit dans son esprit de la société du XVIe ou de celle du XVIIe siècle :

« Tout est faux, et de la Cour d'un Roi de France, l'on est tout à coup jeté dans le royaume des Amadis, parmi des gens inconnus et des aventures peu vraisemblables [2]. »

Car on peut aussi lire les propos de Mme de Lafayette à Lescheraine d'une manière qui supprime le dilemme : la « parfaite imitation du monde de la Cour et de la manière dont on y vit » vaudrait autant pour le XVIe que pour le XVIIe siècle, puisque, à l'image des noms de famille, les usages, le langage et les règles de la Cour de France n'ont guère changé entre les Valois et les Bourbons. Et quoique le roman se passe à dire et à faire entendre le contraire, c'est précisément ainsi que l'on a lu et que l'on s'obstine encore aujourd'hui à lire *La Princesse de Clèves :* sur un fond assez intemporel d'événements officiels, réglés par une permanente étiquette, on s'enchante de s'y voir offrir une peinture patiente et fouillée du cœur humain, des affres habituelles de la passion, partagée ou non, de l'éternel féminin.

1. Par commodité, l'expression « le XVIIe siècle » renverra à l'époque contemporaine de Mme de Lafayette, et en particulier à celle de la publication du roman. Cet emploi ne signifie pas qu'à nos yeux ce siècle forme un bloc monolithique.

2. Cité par B. Pingaud, *Madame de Lafayette par elle-même*, Seuil, 1959, p. 142.

2. Dénégations

Ce n'est pas tant qu'on ait reconnu, identifié et inspecté la dimension psychologique de ce roman qui nous étonnera : on sait que cela répond parfaitement à la théorie classique de la littérature et aux habitudes de la critique littéraire de jadis, sinon de naguère. Ainsi, dans Lanson, l'analyse du roman ne comporte pas une seule allusion au contexte historique, et se limite au récit de la passion et des actes qu'elle entraîne, comme s'il s'agissait d'une tragédie, dont on nous dit qu'elle est de Corneille, à cause de « l'énergie fière des âmes, (de) la conception de l'amour vertueux, et (de) l'écrasement de l'amour sous l'honneur », mais aussi de Racine, eu égard au langage « délicat, plein d'une mélancolie voilée qui touche et qui captive ». La conclusion en est, assez curieusement, qu'il s'agit du « chef-d'œuvre du roman classique[3] ». Ce qui est remarquable donc, c'est que ce point de vue revendique l'exclusivité, comme si, pour exister comme modèle, chef-d'œuvre, idole du roman psychologique, *La Princesse de Clèves* devait être lue d'une manière qui ne se contente pas d'ignorer l'histoire, mais qui la *proscrive*. L'insistance des dénégations prouve au moins une chose : c'est que le problème du rapport profond entre le psychologique et l'historique ne peut pas ne pas se poser, et que son enjeu est d'importance :

> « Cette histoire a beau se dérouler à la Cour de France sous le règne de Henri II, elle n'en est pas moins de tous les temps et de tous les milieux »

écrit Louise de Vilmorin[4]; et plus loin :

> « Si l'affaire de Mme de Clèves est une affaire parfaitement humaine, c'est que l'évidence bizarre des événements qui la composent n'a d'autre source que celle des sentiments qui sont toujours mystérieux parce qu'ils sont proches de l'âme ou de la nature[5]. »

C'est à la fois trop d'évidence et trop de mystère! Car s'il est vrai que ce que nous apprenons en lisant ce livre, c'est

> « que ce ne furent ni les scrupules, ni les devoirs, ni les sévérités de la vertu qui l'empêchèrent de se donner à M. de Nemours, mais qu'elle en fut retenue par la crainte qu'il ne s'habituât à ses charmes au point de les ignorer et de s'éprendre d'une autre femme[6]... »

on ne peut s'empêcher de se demander comment et pourquoi toutes les femmes un peu sensées n'agissent pas toujours — n'ont pas toujours agi — de même; pourquoi l'attitude de la Princesse devant l'amour reste à peu près

3. *Manuel d'histoire de la littérature française*, nouvelle édition revue par P. Tuffrau, Hachette, 1931, p. 228-229.
4. *La Princesse de Clèves*, préf. de L. de Vilmorin, Livre de poche, 1958, p. 9.
5. *Ibid.*, p. 9.
6. *Ibid.*, p. 14.

unique dans toute la littérature; pourquoi même — et ce n'est pas là le moindre paradoxe — elle est une énigme pour ses contemporains et ses contemporaines, tant pour ceux de l'héroïne fictive du XVIe siècle que pour ceux du roman, paru en 1678, dans la société Louis-quatorzienne. L'éternel se reconnaît d'ordinaire plus vite, sous ses divers avatars. Bernard Pingaud renchérit :

> « A l'histoire, elle se contente d'emprunter un décor. Cette Cour, dont l'ambition et la galanterie sont l'âme, il importe assez peu finalement qu'elle soit la Cour de Henri II ou celle de Louis XIV, et qu'en la décrivant l'auteur serre de plus ou moins près la vérité consignée par les chroniqueurs. L'important est qu'elle soit la Cour, c'est-à-dire une société close et raffinée où le cérémonial de la passion peut se dérouler dans toute sa rigueur [7]. »

Décor, close, cérémonial, rigueur, on a reconnu ce qui sous-tend ce jugement : c'est la fameuse assimilation de ce roman à une pièce de théâtre, c'est-à-dire le refus de penser qu'à sa naissance, ce genre a pu d'emblée se donner non seulement une esthétique, mais aussi une fonction et des finalités radicalement différentes de celles du genre-roi. Et Alain Niderst :

> « Au milieu d'une cour qui nous est longuement présentée, à travers des événements célèbres qui nous sont complaisamment narrés, se déroule une histoire d'amour qui demeure toujours au centre de l'ouvrage; et la conclusion loin du Louvre, des guerres et des fêtes, contredit et étouffe la flatteuse chronique des premières pages. L'histoire est donc avant tout le cadre d'une intrigue sentimentale... [8] »

Commençant son petit livre par un chapitre sur ce qu'il appelle « l'utilisation de l'histoire », comme pour mieux s'en débarrasser et avoir ensuite toute liberté pour parler d'autre chose, A. Niderst donne à la présence de l'histoire ainsi conçue une explication fonctionnelle, mais qui la met en position décidément secondaire. Au sujet, par exemple, de la composition, il met d'abord en lumière une trame extrêmement rigoureuse, régulière comme une démonstration, qui est celle de la naissance, du développement et du refus de la passion; puis, comme on ajoute des condiments ou des fines herbes pour faire passer la nudité ou la crudité du plat, il écrit :

> « mais plusieurs procédés voilent cette rigueur et visent à donner une impression de vie [9] ».

Parmi ces « procédés », bien sûr, l'histoire :

> « C'est une des fonctions essentielles de l'histoire dans le roman : son exactitude, son épaisseur voilent l'intellectualisme de la composition [10]. »

7. *Op. cit.*, p. 144.
8. *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal,* Larousse, Thèmes et textes, 1973, p. 23.
9. *Ibid.*, p. 153.
10. *Ibid.*, p. 154.

L'histoire est ici la feuille de vigne; ailleurs, elle était la statue, dont l'action romanesque venait animer la froide et officielle objectivité. Ainsi donc l'histoire est tantôt ce qui donne une impression de vie, tantôt ce à quoi il faut donner vie; inversement, l'aventure sentimentale est tantôt une épure dont il est convenable de voiler la sécheresse quasi mathématique, tantôt au contraire elle fait entendre la voix de l'existence, du hasard et de la liberté, au milieu du monde figé des portraits. Et au lieu de voir dans ces contradictions la trace d'une problématique proprement historique (ou, si l'on veut, d'y saisir l'occasion de formuler l'hypothèse que le fait historique est le fait dernier de l'interrogation du texte), le critique préfère invoquer les difficultés techniques dues à une esthétique encore peu sûre d'elle-même, « le difficile alliage, l'union un peu raide et gauche de traditions historiques et d'une orientation romanesque », ou, plus généralement, faire appel au *paradoxe* (son sous-titre est « le roman paradoxal ») qui permet de donner à l'existence simultanée des contraires le statut peu explosif d'objet esthétique ou rhétorique, d'en faire un beau contraste, une clausule ambiguë, un oxymoron.

Par leur insistance presque grossière, ces dénégations, choisies parmi tant d'autres [11], appellent un examen approfondi. Au reste, la pratique théorique d'aujourd'hui, en matière littéraire, se plaît à aborder la tradition critique sur chacun des grands textes comme une série de discours, non pas plus ou moins vrais en eux-mêmes, mais révélateurs tant de l'idéologie des lecteurs successifs que des virtualités de signification du texte. Pourtant, il ne s'agit pas ici d'une histoire critique des « lectures » de Mme de Lafayette [12]. Elle n'a été esquissée que pour poser et justifier notre propos : il est de montrer que le *narré* romanesque dans cette œuvre est un *dit* historique, c'est-à-dire non seulement un discours situé très précisément *dans* l'histoire, mais surtout un discours *sur* l'histoire; un discours dont l'histoire est moins le référent que le signifié. Il est aussi de s'interroger sur les raisons qui y ont fait, pendant trois siècles, non pas ignorer ou négliger, mais refouler l'histoire, et sur le moyen principal de ce refoulement : le refus de considérer le texte comme un ensemble de fonctions, irréductible à son extériorité, mais entretenant avec elle des rapports complexes, métaphoriques plus que métonymiques, mettant en jeu ses contradictions pour exprimer moins ses certitudes que ses questions, ses inquié-

11. La petite plaquette de soixante-dix pages que J. Fabre a publiée en 1945 sur *L'art de l'analyse dans la Princesse de Clèves* (Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, rééd. 1970) se recommande par sa perspicacité. La pratique raffinée de l'analyse psychologique, qualifiée d'« aristocratique », y est décrite avec un bonheur d'expression fort suggestif. L'historicité de cette pratique est, là aussi, mise à l'écart, mais la dénégation prend cette fois des formes plus subtiles : le refus y devient le fait de la romancière elle-même, le choix délibéré d'une écriture : « La Princesse de Clèves est un roman historique qui refuse l'histoire » (p. 20)... qui refuse aussi tout « réalisme » ajoute le critique, faisant bon marché de cette canne des Indes que la Princesse orne de rubans avant d'aller contempler le portrait de Nemours, des larmes qui coulent treize fois, et parfois sous forme de torrents, dans le roman, et de l'irruption bruyante, dans la salle du bal, d'un homme qui, passant par-dessus les chaises, vient troubler soudain et sans protocole l'ordonnance double et harmonieuse d'une fête et d'une âme...

12. Un ouvrage a été consacré à ce sujet par M. Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, A. Colin, U2, 1971.

tudes, ses interdits. Il tentera enfin de formuler l'hypothèse que le succès extraordinaire du roman, sa gloire ininterrompue, l'attirance qu'il exerce sur toutes les générations d'écrivains et de lecteurs sont moins dus aux mystères fascinants d'une âme ou aux envoûtements d'un style qu'à la réussite inouïe d'une écriture qui, se donnant carrière dans un genre encore mineur et mal fixé, hésitant entre le roman et la nouvelle, l'intrigue galante et la chronique, jouant invraisemblablement avec les règles impérieuses du vraisemblable, dessine en creux toute l'idéologie du discours classique, et désigne son point aveugle.

3. L'histoire (s')écrit

a) Les premières pages

Il est toujours utile d'interroger les débuts. La première phrase du roman :

> « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second. »

situe l'action romanesque à venir dans un contexte historique, comme Mme de Lafayette a coutume de le faire :

> « Pendant que la guerre civile déchirait la France, sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place... »
>
> *(La Princesse de Montpensier.)*

> « L'Espagne commençait à s'affranchir de la domination des Maures; ses peuples, qui s'étaient retirés dans les Asturies, avaient fondé le royaume de Leon... »
>
> *(Zayde.)*

> « La paix était faite entre la France et l'Espagne; le mariage du roi était achevé après beaucoup de difficultés... »
>
> *(Histoire de Madame Henriette d'Angleterre.)*

> « La France était dans une tranquillité parfaite; l'on y connaissait plus d'autres armes que les instruments nécessaires pour remuer les terres et pour bâtir... » *(Mémoires de la Cour de France, pour les années 1688-1689.)*

Procédé banal, au demeurant, et fort explicable. Il convient pourtant de noter deux particularités qui distinguent des autres débuts celui de *La Princesse de Clèves :*

— On a remarqué, dans les débuts qu'on vient de lire, la présence obsédante des armes et de la guerre, fût-ce sous la forme de leur négation, qui est plutôt leur intermède, la paix et la tranquillité. Rien de tel au début de notre roman [13].

13. Non plus qu'au début de *La Comtesse de Tende* que, pour cette raison, nous ferions plutôt postérieur qu'antérieur à 1678.

— En revanche, il est le seul à présenter un jugement de valeur relative, qui appelle la comparaison du moment historique choisi avec d'autres moments : « n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que... » Un lecteur de 1678 ne peut pas, lisant ces lignes, ne pas évoquer Versailles; et quelle que soit la réponse apportée, rien ne peut faire que la question d'une comparaison, d'une confrontation des deux siècles ne soit posée. Quand un texte suscite une telle question dans sa première phrase, nul doute qu'il ne soit en partie écrit pour y répondre.

La deuxième phrase présente le roi par ses seules qualités d'amant :

> « Ce prince était galant, bien fait et amoureux... »

Leur illustration permet d'introduire un deuxième personnage, Diane de Poitiers :

> « ...quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente et il n'en donnait pas des témoignages moins éclatants ».

Comme toute concessive, celle-ci repose sur un présupposé [14]; quelque chose comme : « le temps use et ternit toute chose ». Si on la rapproche des autres concessives présentes dans les premières pages sur la Cour,

> « Cette princesse [la Reine] était belle, quoiqu'elle eût passé la première jeunesse... »
>
> « Elle [Marie Stuart] était née avec tant de dispositions pour toutes les belles choses que, malgré sa grande jeunesse, elle les aimait et s'y connaissait mieux que personne. »
>
> « Le duc de Nevers [...], quoique dans un âge un peu avancé, faisait les délices de la Cour »,

on voit se manifester dans tout ce début, de la façon la plus discrète, mais aussi la plus insistante, une problématique du temps, de la durée et des changements qu'elle apporte — ou qu'elle n'apporte pas —, en un mot de l'histoire, dans le sens simple de condition diachronique de toute chose et de toute valeur humaines.

La troisième phrase développe le thème de la passion, par un de ses aspects qui peut ne pas paraître le plus noble, et a été pour cela interprété le plus souvent comme un jugement ironique, voire un peu méprisant, porté par la romancière :

> « Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations. C'étaient tous les jours des parties de chasse et de paume, des ballets, des courses de bagues ou de semblables divertissements; les couleurs et les chiffres de Mme de Valentinois paraissaient partout, et elle paraissait elle-même... »

14. *Cf.* l'article de J.-L. Backès, dans *Littérature* 19, 1975 : « Quelques usages possibles de la notion de présupposé. »

Nous voilà donc plongés d'emblée dans un monde où le corps existe, et à tel point qu'il fait les plus grandes occupations d'un roi. L'aristocrate du XVIe siècle a deux endroits où l'engager, le risquer, manifester son sens, pour en tirer plaisir et gloire : la guerre et l'amour. On dit, un peu plus loin, du Vidame qu'il est « également distingué dans la guerre et dans la galanterie ». Car ce n'est qu'en apparence que la guerre est absente de ce début. Ce qui s'annonce ici dans le mot *divertissements,* c'est le tournoi, la guerre réduite au jeu, un jeu qui peut être, on le verra, aussi dangereux qu'un vrai combat.

Cette idée du jeu, on la retrouve dans la phrase suivante, à condition de ne pas la réduire, comme fait A. Niderst, à « une notation assez perfide » :

> « La présence de la reine autorisait la sienne. »

Jeu de la romancière d'abord qui, contrairement à son énoncé, fait dépendre la présence textuelle de la reine de celle de la favorite. Et surtout, inscription du jeu au principe même de l'organisation de cette société. L'étiquette est un jeu, avec sa règle; et la règle du jeu de la vie, c'est de jouer avec cette première règle, de la transgresser tout en la célébrant. La sacro-sainte institution du mariage, à laquelle notre roman donne toute l'importance qu'on sait, est tranquillement, officiellement bafouée par celui même qui en est le principal garant; peut-être même n'est-elle qu'à cette condition le fondement solide de toute la vie sociale et politique [15].

Une illustration en est donnée par la fameuse scène du bal. S'est-on jamais demandé pourquoi, ce soir-là, pendant que l'héroïne

> « cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait »?

On peut, certes, *a posteriori,* y voir la manifestation d'un destin. Mais qu'est-ce que le bal? Une représentation ludique de la vie de Cour; un lieu où elle s'exprime et se donne à voir de la manière la plus brillante, dans la transgression même de ses principes. De même que la parure des femmes est faite pour séduire — et Mme de Clèves passe toute la journée des fiançailles chez elle, à se parer —, de même le bal est fait pour que s'expriment et entrent en contact des corps qui n'en ont ni l'habitude, ni même le droit. Le bal est une transgression réglée de la vie. Dans ces conditions, ce qui se passera entre la Princesse et Nemours n'aura rien d'accidentel, mais sera parfaitement inscrit dans ce jeu, dont le roi est l'arbitre, avant d'être la victime d'un autre jeu, lui aussi pris au sérieux jusqu'à révéler sa véritable nature par ce qui ne sera pas non plus vraiment un accident : le tournoi.

Peut-être est-il temps de proposer deux hypothèses sur ce qu'écrit notre roman :

15. Une analyse thématique ferait ressortir l'importance considérable, dans ce roman, du mariage, sous toutes ses formes (escompté, préparé, célébré, brisé, raconté...). On n'y trouve pas moins de 106 allusions se rapportant à 41 mariages!

1. Dans l'histoire, le XVIIe siècle a perdu le sens de ce jeu, de ce risque vital, et ne sait plus donner ses chances à la passion, sinon, peut-être, dans la littérature.

2. Dans le roman, la Princesse va refuser d'entrer dans le jeu, au nom de valeurs apparemment supérieures à celles d'un monde livré à l'ambition et à la galanterie, dans la dissimulation et sous le masque; mais il n'est pas besoin de sonder beaucoup ces valeurs pour s'apercevoir qu'elles ne sont ni chrétiennes, ni même simplement généreuses. Les motifs qu'allègue l'héroïne, devoir, réputation, dépendent précisément du jeu qu'elle refuse; des motifs plus profonds, peur, aliénation, impuissance, instinct de mort (le « repos »), sont tout le secret de la Princesse. Pauvre secret, qu'elle dévoile clairement à Nemours dans leur dernière entrevue, par un discours négatif, dont elle ne peut, décidément, être le sujet. Secret terrible, car il donne la clé de l'avenir : en cela, cette victime est un prophète.

Refusant donc le jeu au milieu d'un monde où tous le jouent, la Princesse apparaît exceptionnelle, incompréhensible, étrangère, ou, pour reprendre le dernier mot du livre, « inimitable ». Ce mot est assez piquant, dans notre hypothèse, puisqu'il clôt un roman où tout dit que l'héroïne a été, n'a été que trop imitée! Au cœur du XVIe siècle, elle est déjà une femme du XVIIe. Si on ne la comprend pas, dans le livre, c'est qu'elle est en avance sur son temps, qu'elle anticipe : son refus de la passion et son refuge dans l'analyse ne sont pas des manifestations de l'éternel féminin ou de la permanence du cœur humain, mais les caractéristiques d'une pratique datée : non celle du XVIe siècle magnifique et galant, mais celle du XVIIe, précieux, cartésien et janséniste, pudique et domestiqué. Pourtant, le XVIIe ne va pas la reconnaître non plus : on se rappelle les surprises de Valincour, le sondage d'opinion sur l'aveu, et toute l'analyse que G. Genette donne de la querelle du vraisemblable à propos de notre roman [16]. C'est, cette fois, qu'on distingue mal ce qui est trop près; c'est que, de bonne foi, le XVIIe siècle se croit vraiment, pour l'essentiel, le contemporain du XVIe; c'est aussi que cet autoportrait du siècle est, pour le siècle, insupportable, qui montre, sous la parure, le cadavre.

On voit que ces premières pages sont bien autre chose qu'un prélude pompeux que l'action romanesque doit venir bientôt animer, troubler, démentir et faire oublier : une véritable programmation de cette action même et du champ de significations dans lequel elle sera prise [17].

16. *In Communications* II, 1968 : « Vraisemblable et motivation. »

17. Dans le tableau général brossé par les premières pages du roman, on peut encore remarquer la confrontation de deux instances *a priori* contradictoires : celle de la généralité et de l'extension des valeurs indiquées par les deux premiers substantifs (« *La* magnificence et *la* galanterie »), et celle de la spécification singulière du champ d'exercice de ces valeurs (« les dernières années du règne de Henri second »). Toute la description de la Cour est régie par cette structure d'opposition : les seigneurs et les dames dont on nous offre le portrait sont *à la fois* des échantillons représentatifs de cette cour admirable et des exceptions qu'isole, à mesure, le tour superlatif. Nemours est le type le plus achevé de l'idéal humain de ce petit monde: c'est en lui qu'on se reconnaît le mieux, et cependant il est unique, inimitable. Il fascine au point qu'on ne peut en détacher son regard, mais on ne peut savoir si c'est à cause de sa représentativité ou de sa singularité. La surface de la représentation classique arrête et renvoie l'image fidèle du spectateur, comme un

b) Le portrait

Le roman découpe dans la masse historique une tranche brève, une synchronie où se combinent en un système toutes les lignes de force contemporaines. Mais tout un jeu d'anticipations et de retours en arrière situent ce système sur un axe de transformations : dans ce sens vont la description des trois cours, de François Ier, Henri II et François II; la présence, encore, de la première Renaissance (« Le goût que le roi François Ier avait eu pour la poésie et pour les lettres régnait encore en France; et le roi son fils aimant les exercices du corps, tous les plaisirs étaient à la cour. »), et celle, déjà, des guerres de religion (Le cardinal de Lorraine défendait « la religion catholique qui commençait d'être attaquée »; M. d'Anville, fils du connétable de Montmorency, « succéda depuis à sa charge sous le règne de Charles IX »; et nous savons que la reine « perdit ensuite (le vidame) à la conjuration d'Amboise où il se trouva embarrassé »...). Quelle est la loi de ces transformations? Ce n'est pas quand il évoque les événements historiques que le roman répond à cette question, implicite mais fondatrice; c'est par le récit principal, romanesque et inventé, qu'il pose cette double évidence : le XVIIe siècle est le fils du XVIe (comme beaucoup des lecteurs du roman, en 1678, sont les descendants directs des héros de 1558 : l'importance accordée aux questions généalogiques dans le livre a pour fonction, entre autres, de le rappeler); et en même temps, le XVIIe est différent de son père, autre que son père, l'autre du père. Quelque chose qu'on ne peut pas nommer, mais dont l'écriture peut désigner la présence, est venu miner la ressemblance, vider de leur contenu les gestes et les mots, inverser les significations.

Ce n'est pas par hasard que, si l'on n'y trouve aucun miroir, le portrait apparaît sans cesse dans le livre. Dire qu'il s'agit d'une mode des salons et d'une loi du genre n'apprend rien sur la signification qu'élabore, dans *ce* texte et selon son contour idéologique, ce procédé d'écriture. Il y a les portraits plus ou moins précis, plus ou moins détaillés, que le récit principal ou les récits emboîtés offrent des quelque cent douze personnages qui les traversent; il y a le portrait comme art et occupation de société : ceux que des personnages en situation de narrateurs proposent à leurs auditeurs attentifs, comme Mme de Chartres de Diane, ou le prince de Clèves de Mme de Tournon et de Sancerre; il y a enfin l'objet proprement pictural : les portraits que la Dauphine fait faire de toutes les beautés de la Cour pour les envoyer à sa mère en Écosse, ce portrait de Mme de Tournon qu'Estouteville pose avec des lettres sur le lit de Sancerre, le portrait de la reine Elizabeth qu'on montre

miroir, ou bien elle le *joue*, l'entraîne à l'infini de sa perspective, le long de ses lignes de fuite, jusqu'à cette limite mystérieuse où, à force de fidélité, le même devient l'autre. Ces traits sont liés aux conditions générales de l'esthétique classique (*cf.* là-dessus, M. Foucauld, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, et L. Marin, *Études sémiologiques*, Klincksieck, 1971), mais on peut aussi les référer, dans le contexte idéologique du roman, à la contradiction qui caractérise l'appréhension du fait historique.

chez le roi, ces tableaux représentant les grands moments du règne de Henri II, que Diane a fait exécuter et Mme de Clèves copier et porter à Coulommiers, ou encore le double portrait de la Princesse : car il y a — on croit rêver! — *deux* reproductions de la princesse de Clèves, que l'on compare : une que le peintre est en train d'achever, l'autre, cette miniature que Nemours ose dérober, en oubliant la boîte.

Au centre exact du livre, on trouve, singulièrement rapprochés sans que le récit prenne en charge ou justifie ce rapprochement, quatre éléments narratifs qui nous semblent étroitement solidaires : deux objets concrets, la miniature de la Princesse et la lettre tombée de la poche du Vidame; ce sont deux objets perdus, mais pas pour tout le monde, qui vont franchir la ligne séparant le privé du public, remplir une fonction à laquelle ils n'étaient pas destinés, faire office de révélateurs, manifester ce qui devait rester caché. Ils sont, si l'on veut, au cœur du texte, les images mêmes du texte, de la littérature comme tableau, portrait, et comme énonciation d'un destinateur pour un destinataire multiple et parfois imprévu. Or ces deux objets encadrent textuellement deux annonces : la première idée de l'aveu dans l'esprit de la Princesse, et la décision que prend le roi, pour illustrer le double mariage de sa fille et de sa sœur, d'organiser un tournoi. Il faut lire attentivement les attendus de cette décision :

> « On proposa tout ce qui se pouvait faire de plus grand pour des ballets et des comédies, mais le roi trouva ces divertissements trop particuliers, et il en voulut d'un plus grand éclat. Il résolut de faire un tournoi, où les étrangers seraient reçus, et dont le peuple pourrait être spectateur. Tous les princes et les jeunes seigneurs entrèrent avec joie dans le dessein du roi... »

Parmi ces jeunes seigneurs, bien entendu, le duc de Nemours. Au moment où se noue le destin de la Princesse, se décide aussi celui du roi de France; mais ce n'est pas ce symbolisme tragique, malgré son indéniable valeur esthétique, qui nous retiendra; c'est la signification de ce qui donnera lieu à la dernière grande séquence « historique » du livre : la mort du roi.

c) Le tournoi

Cette séquence occupe sept pages, à la fin du tome III, ce qui n'est pas un signe bien sûr d'une disparition progressive de l'histoire dans le roman [18]. En mai 1843, sans autre explication, V. Hugo griffonne cette note :

> « Au moment où Henri II fut désarçonné par le fameux coup de lance de Montgomery dont il mourut, il était tourné vers la porte triomphale élevée à l'entrée des lices Saint-Antoine, et de son dernier regard il put lire cette inscription tracée sur le cintre de cette porte : *Henricus, Galliarum rex invictissimus* [19]. »

18. Cette disparition est l'une des thèses qui orientent l'analyse d'A. Niderst (voir *op. cit.*, p. 22).
19. *Tas de Pierres, in Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Club français du Livre, t. VI, p. 1154. V. Hugo songe sans doute à la mort récente du duc d'Orléans.

Notre roman dit aussi que le roi était « le meilleur homme de cheval de son royaume ». C'est en effet l'image du roi-chevalier qu'évoque Henri II, plus encore que son père : peut-être cette mort y est-elle pour beaucoup? mais alors il n'y a sans doute pas à s'interroger davantage sur le choix que Mme de Lafayette a fait de situer son roman précisément « dans les dernières années du règne de Henri second ». C'est le moment où, condamné à long terme, mais à court terme revivifié par la Renaissance humaniste, le vieil ordre féodal brille de ses plus beaux feux, avant de sombrer dans ce « temps des troubles »[20] de trente années qui devait être le berceau des Bourbons. C'est parce qu'il s'agit de cette période-là, et non selon les canons généraux d'une esthétique de la distance et de l'admiration, que la description de la cour est si éclatante. Homme de cheval accompli et parfait chevalier, Nemours l'est aussi, qui sera choisi pour être l'un des tenants du tournoi. Dans le nœud textuel signalé plus haut, juste avant que Mme de Clèves lise la lettre perdue, ce passage :

> « ...le roi fit amener des chevaux qu'il avait fait venir depuis peu. Quoiqu'ils ne fussent pas encore dressés, il les voulut monter, et en fit donner à tous ceux qui l'avaient suivi. Le roi et M. de Nemours se trouvèrent sur les plus fougueux; ces chevaux se voulurent jeter l'un sur l'autre. M. de Nemours, par la crainte de blesser le roi, recula brusquement et porta son cheval contre un pilier du manège avec tant de violence que la secousse le fit chanceler. On courut à lui et on le crut considérablement blessé... »

L'intérêt que prend Mme de Clèves à sa santé, les marques qu'elle ne peut s'empêcher d'en donner suffisent à justifier la présence, en cet endroit, de cet épisode. Pourtant il pourrait avoir aussi pour fonction, en rapprochant fortement Nemours du roi, d'esquisser un rapport entre le refus que Mme de Clèves opposera au premier et la mort du second, de suggérer l'implication réciproque des deux instances, sans dire jamais laquelle est la métaphore de l'autre.

Le récit même de la mort du roi nécessiterait une minutieuse explication de texte. Nous en ferons l'économie et proposerons directement les hypothèses qu'elle pourrait produire :

1) Le protocole du tournoi est une mise en scène, voulue comme telle par le roi, avec l'applaudissement de tous « les princes et les jeunes seigneurs », de l'ordre et des valeurs qui régentent la société aristocratique. Pour illustrer d'une manière non « particulière » des mariages princiers, il s'agit de donner en spectacle cet ordre et ces valeurs, d'en donner les preuves, de les mettre à l'épreuve, devant les étrangers et devant le peuple. Ce qui se joue là, ce n'est donc pas seulement le destin d'un roi et celui de son règne, mais celui même de l'idéologie aristocratique. La mort du roi-chevalier marque spectaculairement le début de son déclin[21].

20. C'est la formule par laquelle on désigne la période bouleversée de l'histoire russe à laquelle Pouchkine s'intéresse dans *Boris Godounov*, et dont sortit la fortune de la dynastie des Romanov.

21. On a déjà reproché à Luckàcs d'avoir exclu, en principe, toute possibilité de roman historique

2) Principe ou manifestation de ce déclin, en tout cas étroitement liée à lui, la retraite de la Princesse. Jamais la *composition* de l'histoire et de l'action romanesque n'a été plus serrée ni plus musicale. Le récit du tournoi et de son issue tragique vient juste après ce qu'on peut considérer comme l'*acmè* de la crise. Par une indiscrétion du Vidame, l'histoire de l'aveu est connue de tous. M. de Clèves est torturé par la jalousie, la Princesse par la honte et le soupçon contre son mari, Nemours par le remords de son imprudence et l'inquiétude. Et c'est le fameux passage, unique dans le roman, où l'on voit tour à tour les trois protagonistes se livrer à l'analyse, comme en se passant l'un à l'autre le relais; les deux derniers débouchent même sur un monologue[22]. La comparaison de ces deux monologues inscrit la crise au niveau le plus profond; la séparation entre la Princesse et Nemours est déjà consommée; on peut résumer ainsi leurs conclusions :

Elle : — Il est comme les autres... Et c'est pour *ça* que j'ai perdu mon mari et ma réputation!

Lui : — Je n'ai aucune excuse. Elle est la plus aimable, la plus estimable, *etc.* « Je sens plus le mal que je lui ai fait que celui que je me suis fait auprès d'elle... »

On voit de quel côté est le véritable amour et que, de l'autre côté, chez l'héroïne, quelque chose l'empêche irrémédiablement non seulement de s'exprimer, mais même d'advenir.

Le dernier épisode du tome III, la mort du roi, apparaît ainsi comme un moment de détente pour cette situation passionnelle. Est-ce à dire qu'on est dans la suspension, dans la parenthèse, comme dans un magazine une page de publicité haute en couleurs vient s'intercaler entre deux morceaux d'un article de fond? L'organisation des trois dernières pages montre le contraire. Trois temps :

— l'accident du roi et les réactions de la cour (« pas dans une médiocre agitation à la veille d'un si grand événement... »)

— la retraite de Mme de Clèves chez elle (« peu préoccupée du grand changement qui se préparait... »)

— la mort du roi et la mise en place de la nouvelle cour.

Nul doute que le texte établit par cette imbrication un rapport essentiel entre les deux instances, chacune d'elles s'offrant comme une clé de lecture

avant W. Scott, et l'on a contesté les raisons que, préoccupé de définir un genre et de montrer la solidarité de son destin avec celui de la classe bourgeoise, il en donne, par exemple au début de son ouvrage *Le roman historique* (trad. fr., Payot, 1972, p. 17) : « Ce qui manque au prétendu roman historique avant W. Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps », et « Non seulement la psychologie des personnages, mais aussi les mœurs dépeintes sont entièrement celles du temps de l'écrivain. » On a vu que ces traits ne définissent pas du tout *La Princesse de Clèves*, que Lukàcs n'évoque d'ailleurs pas (alors qu'il cite Scudéry et La Calprenède), comme si l'évidence de l'appartenance du roman de Mme de Lafayette au genre psychologique l'aveuglait lui aussi. Sur ce sujet, voir J. Le Goff : « Naissance du roman historique au XIIe siècle? », *in NRF*, numéro spécial *Le Roman historique* (oct. 1972, p. 163 *ss.*). J. Le Goff nous a confié qu'il voyait dans *La Princesse de Clèves* une sorte de *La mort le roi Artu* du XVIIe siècle.

22. Il n'y a en tout dans le roman que cinq monologues, dont deux ici, successifs.

possible de l'autre. La mort du roi-chevalier donne sens à la retraite de la Princesse : elle inaugure en effet pour toute une race une telle retraite, dont les rescapés se retrouveront, un siècle plus tard, à Versailles. Mais cette retraite de la Princesse donne aussi son sens à la mort du roi, en rendant lisibles, parce qu'elle les met à distance, les valeurs qui justifient cette mort, et que cette mort illustre.

Car si, dans le tournoi, la chevalerie est déjà en représentation, du moins sont-ce ses lois mêmes qui servent de règle à ce jeu. Après l'accident, ce sont les trois tenants du tournoi qui conduisent au Louvre la reine-mère et le nouveau roi : l'activité sérieuse est en prise directe sur le jeu représentatif. Or ce qui s'exalte dans ce jeu, c'est, indissolublement liés, la passion, l'exploit, l'instant, l'excès, ces contre-valeurs du Grand Siècle. On y porte les couleurs de sa Dame, on y court une lance de trop. Le dernier mot de Diane est à cet égard d'une simplicité et d'une limpidité admirables :

> « La reine ne permit point qu'elle vît le roi et lui envoya demander les cachets de ce prince et les pierreries de la couronne qu'elle avait en garde. Cette duchesse s'enquit si le roi était mort; et, comme on lui eut répondu que non :
>
> — Je n'ai donc point encore de maître, répondit-elle, et personne ne peut m'obliger à rendre ce que sa confiance m'a mis entre les mains. »

Mot sublime, une des plus belles paroles d'amour jamais dites. Contrairement à la Princesse qui ne cesse d'envisager les lendemains de la passion, la considérant un peu comme un capital qu'il vaut mieux ne pas investir si l'on n'est pas bien sûr de l'intérêt qu'il produira, Diane affirme hautement son refus de l'anticipation, réservant ainsi un domaine inaccessible aux règles de la politique et de l'histoire mécaniques, d'un autre *ordre*. On peut rappeler que Pascal voyait aussi dans l'anticipation l'un des instruments du divertissement, par lequel il décrivait peut-être moins la misère essentielle d'une nature corrompue que l'infirmité spécifique de sa génération. La passion totale, indubitable, mythique qui unit le roi Henri et sa maîtresse était affichée, on l'a vu, dès les premières lignes du roman; elle est ici proclamée de nouveau, en accompagnement de sa mort, comme si celle-ci en était une définitive illustration : alors que tous, Montgomery, la reine, le comte de Savoie, tentent de dissuader le roi de rompre encore une lance, Diane, sous les couleurs de laquelle il court, se tait. Et, plus tard,

> « [le roi] reçut la certitude de sa mort avec une fermeté extraordinaire et d'autant plus admirable qu'il perdait la vie par un accident si malheureux, qu'il mourait à la fleur de son âge, heureux, adoré de ses peuples, et aimé d'une maîtresse qu'il aimait éperdument. »

D'où lui vient cette constance? C'est que sa mort a un sens. De part et d'autre du protocole historique de la passation des pouvoirs (le roi est mort, vive le roi!), deux manifestations de vie nous sont offertes, sont offertes aussi

à la Princesse, malheureusement trop occupée d'autre chose pour les apercevoir : l'exploit (la « prouesse ») et la passion. L'homme du XVIIe siècle, lui, ne sait plus pourquoi il meurt, et c'est sans doute pourquoi il se préoccupe tant du problème de son salut. Entre la chevalerie disparue et le futur siècle des passions, Mme de Lafayette inscrit un grand vide, meublé seulement de formes creuses, de gestes sans sincérité, de paroles en l'air. Ce vide, c'est peut-être sa vie, c'est à coup sûr son siècle, condamné d'avance par quelque chose que, ne pouvant penser l'histoire, elle réfère à la fois à une fatalité (des horoscopes avaient prédit la mort du roi), et à un renoncement des individus (attitude finale de la Princesse). Cependant, si elle ne peut penser l'histoire, son texte, lui, l'écrit. Sur l'impossibilité de vivre une grande passion, et durable, au XVIIe siècle, qu'à leur manière décrivent et interrogent toutes les grandes œuvres de la deuxième moitié du siècle, le roman de Mme de Lafayette nous dit cette chose toute simple qu'elle est liée à une certaine évolution de la société française, qu'elle condamne cette évolution, et qu'elle n'est rien moins que permanente ou fatale. Il nous dit aussi que les raisons qu'on s'en donne ne sont pas assez convaincantes pour être les bonnes; et, ce faisant, il nous invite bien sûr à les chercher. C'est ce que nous avons tenté de faire.

4. Clio

Est-ce forcer le texte? Certes à aucun moment il ne dit explicitement que le XVIIe siècle étouffe d'être pris entre les formes prestigieuses d'une idéologie aristocratique déjà morte et celles d'une idéologie bourgeoise qui, avant même de s'être systématisée en un discours cohérent, règle déjà la vie sociale et individuelle, fait de la valeur d'échange une condition première de tous les rapports entre les êtres, exalte et hypostasie l'individu en lui ôtant, dans les faits, toute possibilité d'épanouissement et de liberté. S'il ne décrit pas cette situation historique, le roman l'écrit parfaitement, à condition qu'on le lise. Après son arrivée à la cour, quel est le premier geste de Mlle de Chartres, inaugurant le parcours que nous venons d'esquisser et qu'elle est chargée de figurer?

> « Le lendemain qu'elle fut arrivée, elle alla pour assortir des pierreries chez un Italien qui en trafiquait par tout le monde. Cet homme était venu de Florence avec la reine, et s'était tellement enrichi dans son trafic que sa maison paraissait plutôt celle d'un grand seigneur que d'un marchand... »

C'est dans cette maison qu'elle rencontre le Prince de Clèves. Bien sûr, il s'agit encore de bijoux, et non de ces objets de consommation quotidienne qu'on trouvera dans *Manon* ou chez Marivaux; mais le *lieu* des transformations en cours est clairement défini. Le marchand a les apparences du grand seigneur, mais il trafique par tout le monde; de plus, il est venu d'Italie avec la reine Catherine, issue elle-même de cette famille de banquiers florentins appelée

Médicis. Ainsi la continuité historique est assurée : la femme du dernier roi-chevalier est la première reine bourgeoise de France. La *mère* l'a emporté sur la *Dame*. Son triomphe, assuré par la mort du roi, ouvre le dernier tome du roman, celui de la retraite définitive de la Princesse :

> « Sitôt qu'il fut expiré au château des Tournelles, le duc de Ferrare, le duc de Guise et le duc de Nemours conduisirent au Louvre la reine-mère, le roi et la reine sa femme. M. de Nemours menait la reine-mère... »

Pas besoin d'horoscope pour prévoir que, d'ores et déjà, Nemours est perdu.

On posera ici une dernière question, à laquelle il ne sera pas répondu : l'histoire, au XVIIe siècle, est-elle femme? En d'autres termes, le rapport établi entre ce qui vient d'être dit des interrogations du siècle sur lui-même, sur l'accord douteux de son idéologie déclarée et de sa pratique, sur la curieuse dérive qui l'emporte on ne sait où, et la figure féminine, n'est-il pas trop insistant pour qu'on le néglige? Des hypothèses pourraient en rendre compte : responsabilité particulière de la femme dans cet état de fait[23]; finesse d'intuition qui le lui ferait ressentir plus vivement que les hommes; frustration dont elle aurait plus qu'eux à souffrir... Notre roman seul ne permet pas d'étayer ces hypothèses, mais on ne peut considérer comme une série de coïncidences extraordinaires les faits suivants, qui feront ici récapitulation :

1) L'auteur du premier grand roman français est une femme.

2) C'est une femme qui mène les choses dans chacune des trois cours qui sont décrites dans le roman, et le changement de pouvoir auquel il nous fait assister est moins celui qui met François II à la place de son père que celui qui met l'héritière des Médicis à la place de la duchesse de Valentinois, dont on a pris soin de nous dire :

> « Sa maison est très illustre, elle vient des anciens ducs d'Aquitaine, son aïeule était fille naturelle de Louis XI, et enfin il n'y a rien que de grand dans sa naissance. »

3) Mme de Chartres est l'élément déterminant de l'aventure qui nous est narrée : son discours moralisant, le XVIIe siècle le connaît bien, et c'est même vraisemblablement dans le roman ce qui lui est le plus familier. Or c'est ce discours que sa fille intériorise après l'extraordinaire chantage auquel l'a soumise la mourante. Mlle de Chartres ne doit rien à son père, dont le texte précise qu'il est mort depuis longtemps. Il s'agit d'une morale de femme, à usage féminin, transmise par des femmes.

4) Le personnage central de chacun des quatre récits emboîtés est une

23. L'intervalle qui sépare les événements du roman du moment de sa publication est caractérisé à la fois par les guerres civiles (guerres de religion, Frondes) et par de longues périodes de pouvoir des femmes, reines-mères ou régentes (Catherine de Médicis, 1559-1589; Marie de Médicis, 1610-1617; Anne d'Autriche, 1643-1661). Or Françoise d'Aubigné est entrée en 1669 au service du roi qui, en 1674, lui a donné le marquisat de Maintenon et, en 1675, a disgracié la Montespan...

femme : la reine Marie, mère de la Dauphine, Diane, Anne Boleyn, et la reine Catherine.

5) Dans ce texte du *il,* en plein milieu, comme son négatif, se trouve un texte du *je :* c'est la lettre d'une femme, Mme de Thémines : écriture de la passion, et même de la perversion, au milieu des discours de la vertu, acceptation du risque en face de la peur névrotique de la vie, affirmation d'une égalité des sexes devant l'amour en face d'une femme qui, en tant que femme, joue vaincue d'avance.

6) Et puis, il y a Mme d'Amboise, cette amie de Mme de Thémines que le Vidame mêle à la rocambolesque et périlleuse affaire de la lettre perdue. Lorsqu'il veut persuader Nemours de dire que cette lettre lui était adressée, il lui offre le moyen de s'en disculper auprès d'une éventuelle maîtresse : c'est un billet de Mme d'Amboise prouvant que la lettre était bien adressée au Vidame. Ce billet rétablit ainsi la vérité au milieu des intrigues et des mensonges auxquels donne lieu la situation du Vidame vis-à-vis de la reine. Dans ce monde de la dissimulation et du secret, le nom de Mme d'Amboise est peut-être le seul qui soit associé à une fonction absolument transparente et sincère. Or c'est le seul nom, dans tout le roman, qui n'ait pas de référent précis dans le XVIe siècle historique (quoiqu'il y ait plusieurs familles d'Amboise). Les éditions les plus savantes indiquent en note cette particularité, et l'on a coutume de voir là une lacune de l'information, qu'une recherche un peu poussée permettrait sans doute de combler. Quelques pages plus loin, l'histoire du Vidame se conclut par cette anticipation :

> « ...il est certain qu'il ne put jamais se raccommoder sincèrement avec [la reine]. Leur liaison se rompit, et elle le perdit ensuite à la conjuration d'Amboise, où il se trouva embarrassé ».

Faut-il chercher plus loin, et à l'extérieur du roman, la signification de ce nom? Cette femme figure le destin du Vidame, comme la Princesse figure celui du siècle tout entier. Mme d'Amboise, c'est le texte écrivant la vérité de l'histoire, et sa direction [24].

Au total, il est probable que le roman ne pouvait pas s'intituler *Le Prince*

24. Parmi les appels qui ont fait naître l'idée et le désir de l'analyse menée ici, une note de J. Seebacher, au début de son article « Gringoire ou le déplacement du roman historique vers l'histoire », *in RHLF,* 1975, numéro spécial *Le Roman historique,* p. 309. Le présent travail n'épuise pas le champ des recherches, tant textuelles qu'historiques, ouvert par cette note. Il faudrait en particulier analyser dans le plus minutieux détail le jeu métaphorique par lequel l'énoncé de la romancière accorde — mais non pour des liaisons sans histoire — et rapproche sur l'axe syntagmatique les éléments des deux grandes séries paradigmatiques qu'on peut symboliser par les couples XVIe /XVIIe, ou Valois/Bourbons, ou encore La famille de Chartres/Les princes du sang (dès les toutes premières pages : « Le vidame de Chartres, descendu de cette ancienne maison de Vendôme, dont les princes du sang n'ont point dédaigné de porter le nom... »). Il faudrait relire toute l'histoire de la rivalité Clèves-Nemours autour de la Princesse à la lumière du destin ultérieur de ces deux grandes familles qui s'opposent, après la conjuration d'Amboise, en religionnaires et ligueurs, et jouent encore, auprès de la Cour de Louis XIV et peut-être auprès de Mme de Lafayette elle-même, un rôle mal connu, mais certain. Il faudrait encore examiner la géographie politique du roman : ce n'est sans doute pas pour rien que la Princesse, quand elle veut rendre irréversible son refus et sceller son échec, va chercher la paix des Pyrénées, à l'opposé radical de la Savoie, de l'Allemagne et de l'Angleterre...

de Clèves, et que cela a quelque chose à voir avec la manière particulière dont s'y exerce l'écriture de l'histoire.

On a longtemps cru, et l'on dit souvent encore que le discours classique est un discours sûr de lui et dominateur, un discours dont les fondements éthiques sont aussi indubitables et souverains que ses moyens esthétiques sont affinés et puissants. *La Princesse de Clèves,* qui en est pourtant un des produits les plus achevés, suggère d'inquiéter un peu cette évidence. Michel Serres écrit :

> « Ce siècle, on le sait maintenant, a été un champ de bataille bien plutôt qu'il n'a connu la royauté absolue d'un ordre rationnel : le Soleil de Louis XIV nous éblouit et cache ces luttes formidables au cours desquelles tout a été contredit et répliqué sur le fini et l'infini, le relatif et l'absolu, la raison et la foi, l'homme et Dieu [25]. »

Ce que notre roman dit de l'histoire ne manifeste pas une grande certitude de l'excellence et de la suffisance du Grand Siècle. Quant à l'analyse, elle montre d'autant mieux son insuffisance qu'elle a mobilisé en vain tous les moyens dont elle disposait et qu'elle s'est donné, pour un échec, toutes les conditions qui pouvaient lui assurer le succès. J. Fabre a très bien vu et décrit [26], les limites de l'analyse par laquelle une âme qui avait l'air de se livrer à nous jusqu'en son dernier repli, garde finalement tout son secret; mais ce qu'il réfère en dernière instance aux profondeurs insondables de l'intériorité, nous serions plutôt enclins, aujourd'hui, à y voir la présence du *Dehors* dans le *Dedans,* de la démarche collective dans l'aventure individuelle, de la voix de l'histoire dans les discours de la vie et du texte. Impensée et impensable dans l'idéologie du XVIIe siècle, cette présence est maintenant pensable, et démontrable. Au prix de quel impensé *?

25. *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques,* PUF, 1968, p. 651.
26. Voir *op. cit.,* p. 62 *ss.*
* *Dans son premier état, cette étude a été conçue dans le cadre des travaux du séminaire de Jean Peytard à Besançon (« Linguistique et Sémiotique littéraire »), où elle a fait l'objet d'une communication en 1976.*