

## LA FORME AU FIL DU TEXTE

Une princesse entre cour et jardin

Michel Charles

Le Seuil | « Poétique »

2012/3 n° 171 | pages 349 à 372

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021064193

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-poetique-2012-3-page-349.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Michel Charles

## La forme au fil du texte

### Une princesse entre cour et jardin

« [...] et j'oubliai la Princesse de Clèves, dont je n'avais jamais vu le nom qu'au titre du livre<sup>1</sup>. »

Les romans ne connaissent pas de règles au sens strict et *La Princesse de Clèves*, modèle classique par excellence, pas plus que les autres. Certes cette nouvelle, ou ce petit roman, répond à une esthétique particulière : le texte est bref, dépouillé, composé selon les impératifs du vraisemblable (aussi discutable et discuté soit-il), inscrit dans l'Histoire. Mais cet ensemble de traits, en effet très largement déterminé par une poétique du nouveau roman, a fort peu à voir avec les contraintes d'un poète tragique ou lyrique, qui, elles, fonctionnent bel et bien, à l'époque, comme des règles. Particulièrement, à qui voudrait s'intéresser à la composition de ce texte, rien ne montre clairement *a priori* de quels éléments il est fait ni quels équilibres doivent éventuellement être respectés, aucun paratexte n'indique les grandes articulations : pas de chapitrage et, plus généralement, pas d'unités prédéterminées au-delà des paragraphes<sup>2</sup>.

Que fera donc en ce cas l'analyste ? Il n'est pas sans ressources. Peut-être même en a-t-il trop et de trop diverses.

Une première série de difficultés tient en effet à la multiplicité des solutions envisageables et, de fait, envisagées pour parler de la composition. L'analyste pourra recourir à des catégories rhétoriques, se servir d'instruments variés plus ou moins adaptés au genre en question, il pourra jouer de la reconnaissance de certaines topiques ou, en désespoir de cause, se risquer à avancer sans filet en faisant dépendre la détermination des unités textuelles d'un pur travail d'interprétation, contraint alors d'inventer un modèle *ad hoc* pour ce texte. Plus ou moins savant ou plus ou moins inspiré, qu'il le veuille ou non, il interviendra de toute façon dans le texte, et massivement : en proposant, explicitement ou implicitement, une division qui n'est pas donnée et en nommant des parties qui ne le sont pas plus.

Une seconde série de difficultés, plus délicates, l'attend, qui tient à la dynamique du texte. Tous les énoncés qui le constituent ne sont pas simultanément saisis par un même regard et la lecture en donne une perception ou une reconnaissance progressive. La remarque est triviale et le phénomène est constant, évidemment, mais il

a en l'occurrence une puissance particulière puisque aucune division visible ne sert ici d'aide-mémoire. Ces effets se trouvent ainsi accrus par l'absence de marques, le lecteur n'ayant d'autre repère que le sentiment plus ou moins fugace d'avoir ici ou là franchi un seuil.

Mais après tout, quand un texte affiche sa construction, est-il vraiment plus facile à analyser ? Dois-je alors me fonder sur la division donnée ? Ne dois-je pas, de toute façon, chercher d'abord à proposer un principe de composition efficace, apte à rendre compte, sans doute, de cette division donnée (c'est-à-dire d'une interprétation de l'auteur), mais encore, peut-être, capable d'en articuler bien d'autres ? Ne nous plaignons donc pas d'avoir affaire à un texte aussi lisse que bref et fabriquons nous-mêmes déchirures et coutures<sup>3</sup>.

## Le côté cour

Je ne sais s'il vous sera arrivé la même chose qu'à moi. Mais en lisant cette longue description de la Cour, qui est au commencement, je crus que j'allais lire l'histoire de France, et j'oubliai la Princesse de Clèves, dont je n'avais jamais vu le nom qu'au titre du livre. Peut-être que cela a été ainsi disposé adroitement, pour surprendre le lecteur : car je vous avoue que lorsque au bout de 36 pages je retrouvai cette princesse, dont je ne me souvenais plus, je sentis la même surprise que le Prince de Clèves, lorsqu'il la rencontra chez le joaillier italien.

On ne se lasse pas de la saine insolence de Valincour, ni de sa façon de décrire la lecture comme une véritable aventure. Mais laissons-le poursuivre :

Pour moi, j'aurais autant aimé parler d'abord de mon héroïne. Je sais bien qu'il fallait donner une idée de la Cour de ce temps-là, et de toutes les personnes de marque qui la composaient. Mais il était si naturel d'en faire instruire Mademoiselle de Chartres par sa mère qui la menait à la Cour : et, à parler franchement, je crois que cela eût été plus à propos que le discours que Madame de Chartres fait à sa fille longtemps après l'avoir mariée au Duc de Clèves, et dans lequel elle lui conte toute l'histoire de la vieille Cour dont elle n'avait guère affaire, ou qu'elle devait avoir sue plus tôt<sup>4</sup>.

On ne se lasse pas de cette liberté de ton, mais il ne s'agit pas pour autant de se laisser séduire ni de manifester à Valincour le respect que, par principe et comme lui, on refusera à Mme de Lafayette.

Reprenons donc. Premier point : Valincour traite les trente-six premières pages du livre (neuf dans l'édition que j'utiliserai<sup>5</sup>), soit la fameuse description de la cour, comme une ouverture, une exposition, un morceau autonome en tout cas, prélude au début du récit et au non moins célèbre « Il parut alors une beauté à la Cour [...] » (p. 53). Deuxième point : ainsi qu'au théâtre, cette exposition aurait dû, selon lui, se passer

de narrateur et faire l'objet d'un discours de Mme de Chartres à sa fille (à défaut du héros et de son confident, on aurait entendu l'héroïne et sa mère). Troisième point : l'histoire de « la vieille Cour » que Mme de Chartres, justement, racontera à sa fille après le mariage et les mésaventures qui le précèdent, est tenue pour une digression sans grand intérêt, posée en outre comme différente de la description inaugurale et non comme sa suite. Bref, Valincour voit dans la première description de la cour l'exposition plutôt longue et maladroite du roman. Longue, il le dit explicitement ; maladroite, il le suggère, et d'ailleurs cette maladresse est double : d'une part, on vient de le voir, l'auteur n'a pas choisi la bonne présentation ; d'autre part, cette exposition ne semble pas véritablement fonctionnelle (« l'histoire de France », « une idée de la Cour de ce temps-là, et de toutes les personnes de marque qui la composaient »).

Valincour a pour lui le bon sens, c'est-à-dire, en l'occurrence, la maîtrise d'un modèle de lecture reçu : un roman nécessite une exposition et cette exposition, dans le cas qui nous intéresse, se termine avec l'arrivée de l'héroïne éponyme : « Il parut alors une beauté à la Cour [...] » (notons au passage que notre critique a une merveilleuse intuition qui lui permet de reconnaître l'héroïne en celle qui ne s'appelle pourtant pas encore Mme de Clèves). Cette première description de la cour fournit une somme impressionnante d'informations, la séquence est difficile à maîtriser et à mémoriser, surtout pour un lecteur moderne. Avouons que nous en oublierons une bonne partie, sans d'ailleurs que notre lecture y perde vraiment. Nous pourrions toujours dire que Mme de Lafayette a voulu faire vrai, faire sérieux, ancrer le roman dans l'Histoire, etc. Valincour trace ainsi une frontière raisonnable, isole un segment de texte et l'interprète selon un modèle qui, lui, a ses règles : le texte dramatique. Le lecteur fera aujourd'hui le plus souvent la même chose, insolence en moins : il attendra sagement cette princesse de Clèves qu'on lui a promise, il s'ennuiera poliment en l'attendant et prêtera une attention distraite au tableau de la cour, retenant vaguement qu'il y a beaucoup de monde, que tous ces gens sont très beaux, ont un grand mérite, même si l'harmonie laisse à désirer.

Il serait aussi facile que fastidieux de montrer que la description inaugurale de la cour, si l'on veut bien la lire de près, et si l'on veut bien, surtout, la relire après avoir lu le roman, n'est pas un pur ornement, que bon nombre d'informations précises seront exploitées plus tard (touchant en particulier les difficultés de Mme de Chartres à marier sa fille ou celles du vidame à mettre de l'ordre dans ses amours) ; il serait facile aussi, et sans doute moins fastidieux, de développer le rapport symbolique qui unit la cour, magnifique et perverse, à l'intrigue amoureuse et conjugale et à ses ressorts psychologiques – ce qui peut toujours servir, au passage, à escamoter la difficile question de l'excès d'information donné dans cette « exposition », car il y a excès d'information. Tout cela a été dit et bien dit. Mais, de toute façon, il ne s'agit pas de « sauver » Mme de Lafayette. Elle ne nous en demande pas tant. Il s'agit simplement, dans le premier temps d'une réflexion sur la composition du roman, d'examiner si la segmentation de ce début est satisfaisante et même si la notion d'exposition, qui semble naturellement s'imposer, convient à cette fameuse description.

Si l'on met en situation cette « longue description de la cour », on a la succession des séquences suivantes : la description de la cour, donc (p. 45-53) ; l'arrivée de

Mlle de Chartres et sa rencontre avec M. de Clèves (p. 53-59) ; les difficultés des projets matrimoniaux de Mme de Chartres pour sa fille, et le mariage (p. 60-70) ; l'arrivée de Nemours (p. 70). On connaît alors les trois personnages principaux et il est aisé d'imaginer quelques intrigues possibles à partir de ce trio : une femme, un mari qui n'est pas aimé, un brillant séducteur, tout peut arriver.

Voilà une division du matériau narratif qui paraîtra sans doute à peu près acceptable. On y reconnaît une manière d'exposition, en effet, suivie de trois séquences bien enchaînées par un fil dramatique. Mais le roman ne se réduit pas au récit et, s'agissant de la composition du texte et non de l'intrigue, on ne peut omettre ici que la rencontre avec M. de Clèves est suivie, à propos des inquiétudes de Mme de Chartres, d'un développement sur les cabales de la cour (p. 59-60), ni que le récit des difficultés du mariage est interrompu par l'histoire de la reine d'Écosse racontée par sa fille la dauphine (p. 63-65). Objectera-t-on qu'alors on n'en finit plus, qu'il n'y a pas de raison d'entrer dans ces détails ? Sans m'engager ici dans la problématique du résumé, je répondrais que tout changement de régime est en principe à relever : si l'on peut, par exemple, traiter dans une même séquence les projets matrimoniaux et la réalisation du mariage, on séparera le récit d'une rencontre, un propos suivi sur la cour et un récit enchâssé qui mobilise son propre personnel. Certes cette réponse n'évacue pas complètement la question de savoir où l'on s'arrête, mais le point vif est la possibilité de distinguer et d'identifier, grâce aux changements de régime, des masses textuelles. Le lecteur s'habitue à tel régime textuel, étiqueté au moins mentalement et parfois littéralement (il lit une description de la cour, il lit le récit de l'arrivée de l'héroïne, etc.), et c'est à la nécessité dans laquelle il se trouve de modifier à tel moment son comportement de lecture que nous devons nous intéresser.

Or, quand le narrateur, après le récit de la rencontre avec M. de Clèves, peint « l'ambition et la galanterie » qui sont « l'âme de cette Cour », il poursuit purement et simplement la description initiale, même si cette description a été fortement ponctuée par l'arrivée de Mlle de Chartres. Notre texte se pose en chronique de cour : la présentation d'un personnel nombreux, le récit d'un grand nombre d'histoires présentes et passées, et jusqu'aux projets de mariage, qui s'intègrent parfaitement dans ce réseau. Il n'y a pas de raison *a priori* de ne voir dans la description initiale qu'un cadre. Il est d'ailleurs curieux de considérer, comme on le fait souvent, que cette première description de la cour est un cadrage historique, et telle autre (par exemple, plus loin, l'histoire de Diane de Poitiers et la description de la « vieille cour ») une digression. Il semble logique de lier ces descriptions et de voir dans les suivantes une continuation, en s'attachant évidemment à marquer les différences. Ainsi aura-t-on successivement :

- 1) la description d'une cour brillante, magnifique ;
- 2) une version assombrie (p. 59 *sq.*) : « L'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette Cour [...] », une cour « très agréable, mais aussi très dangereuse » ;
- 3) le récit de la « malheureuse destinée » de la reine d'Écosse (p. 63 *sq.*) ; enfin, pour continuer dans cette bonne voie, un peu plus tard,
- 4) l'histoire de Diane (p. 75 *sq.*) et là, il y aura haines furieuses, condamnation à mort, affaire d'empoisonnement. Soit quelque chose comme une gradation : des apparences splendides aux sombres vérités cachées et au passé violent qui les explique.

Les composants s'enchaînent et s'inscrivent dans un processus de dramatisation. Des effets rétroactifs vont inévitablement se produire : on mettra en relief dans la première description des éléments qui se révèlent importants dans les suivantes et la cour en acquerra d'autant plus de profondeur. La cour est de loin l'objet le plus complexe, le plus riche de cette grande masse textuelle. Si déclarer que *La Princesse de Clèves* est une chronique de cour reste sans doute d'une banalité affligeante, la question du poids, de la place, du rôle de cette chronique dans la composition du roman ne me semble nullement triviale.

Dans le même sens, on notera qu'il n'est pas si évident d'isoler une exposition ou une ouverture du roman. Les frontières sont poreuses. Non seulement, donc, le tableau inaugural de la cour va être complété, mais Nemours arrive en retard à la cour et dans le texte, tout occupé qu'il était à de grands projets anglais. Dès lors, son entrée en scène (de fait, la seconde, puisque son portrait figure dans la description inaugurale) fait pendant à celle de Mlle de Chartres. Remarquable double entrée. Mais sans doute convient-il de renoncer purement et simplement à segmenter le texte de façon définitive. La lecture nous fait traverser des frontières qui risquent de se déplacer à mesure que nous avançons. Quand paraît Mlle de Chartres, il y a évidemment une césure forte et un bel effet de rupture. Rien de tel pour M. de Clèves. Par contre, lorsque paraît Nemours, nouvelle césure, nouvelle rupture, c'est là que tout va commencer, et l'on peut déplacer la première frontière. Or, ce possible déplacement modifie l'idée que se fait le lecteur de la construction dramatique du texte.

Posons donc par hypothèse que nous prolongeons l'« exposition » jusqu'à l'arrivée à Paris de Nemours. Ce dernier est directement issu de cette série de séquences qui traite de la cour, de ses agitations et de ses intrigues. On y trouve aussi le long prélude au mariage de Mlle de Chartres, qui s'est enlisé dans les cabales, les rivalités amoureuses, les luttes de pouvoir. Les deux héros émergent difficilement de ces tourbillons. On sait que, pour Mme de Clèves, le salut sera la séparation d'avec cette cour : « vous êtes sur le bord du précipice [...], retirez-vous de la Cour », lui dira Mme de Chartres (p. 91). Or, la cour s'est déjà incarnée en un individu : Nemours. Le duc de Nemours, c'est-à-dire la cour dans ce qu'elle a de mieux ou plutôt, pour éviter le jugement de valeur, l'essence de la cour. Dans cette perspective, la césure entre la première description de la cour et ce qui suit s'estompe complètement : on n'a pas un drame conjugal et amoureux sur fond de vie de cour, mais véritablement, en effet, une chronique de cour. Et si l'on veut bien se débarrasser de tout préjugé, posons aussi, au moins pour voir où cela nous conduit, que les fameuses « digressions » (histoires de Mme de Valentinois, de Mme de Tournon, d'Anne Boleyn, du vidame) et, avec elles, quelques brèves histoires « secondaires » sont, au même titre que l'histoire de Mme de Clèves, des éléments de cette chronique. Et voilà un texte qui prolifère au lieu de se scinder sagement selon la distinction de l'histoire et du cadre.

Nous sommes peu à peu conduits à comprendre qu'accentuer le trait générique « chronique de cour », c'est promouvoir Nemours pour des raisons structurelles.

Il semble aller de soi que le roman se construit sur une intrigue à trois personnages principaux : les deux époux, dont l'union est d'emblée fortement fragilisée, et le séducteur, dont l'attrait est d'emblée fortement marqué. Voilà qui est assez

bourgeois et peut rapidement tomber dans le trivial, voire le comique : niaiserie de la princesse, jalousie ridicule du mari, vantardise de Nemours... La réception du roman ne s'est d'ailleurs pas privée d'explorer aussi ces petits chemins.

La question n'est pas de décider si c'est en soi pertinent ou non, mais bien de s'interroger sur l'efficacité d'une telle description de la matrice dramatique : qu'y gagne-t-on ? qu'y perd-on ? Dans la logique des analyses précédentes, je choisirais volontiers une autre matrice. Le roman se construirait sur une intrigue à deux personnages principaux : Mme de Clèves et Nemours, ce qui signifie, entre autres, que le roman est la rencontre de Mme de Clèves et de la cour. C'est en effet par Nemours que peuvent s'intégrer à la chronique de cour l'histoire amoureuse et l'histoire conjugale qui lui est subordonnée.

L'argument le plus simple et le plus fort en faveur de cette hypothèse est que la relation à deux permet de rendre compte de la dynamique du texte pris dans sa totalité. Elle lui donne sa scansion. Je vais y revenir. Mais sans attendre, j'avancerai, à l'appui de cette hypothèse, quelques arguments simples.

Tout d'abord, alors que M. de Clèves a l'infortune (ou l'élégance) de mourir avant la fin du roman, M. de Nemours a le bonheur (ou le malheur) de rester en scène jusqu'aux dernières lignes :

Néanmoins il ne se rebuta point encore, et il fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein. Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur, et éteignirent sa passion (p. 238).

On n'est pas si loin du « repos » conquis par Mme de Clèves et cette similitude de destins réunit les amants.

Ensuite, M. de Clèves est laissé complètement au-dehors d'un épisode qui se révélera décisif et pour la description de la cour sous ses visages les plus sombres et pour l'expérience amoureuse dans sa dimension la plus exaltante et la plus douloureuse : l'épisode de la lettre perdue par le vidame, supposée perdue par Nemours.

On sait enfin que le fameux aveu au mari est en même temps un aveu indirect à Nemours. Et, fait capital, cet événement s'inscrit dans un processus, s'intègre dans une dynamique qui touche Nemours. D'abord, l'aveu, en tant qu'aveu au mari, joue un rôle déterminant dans la relation entre Mme de Clèves et Nemours puisque cet acte extraordinaire fera l'objet d'une indiscretion, faute majeure de l'amant. Mieux, quand on prend le texte à la lettre et, si l'on peut dire, sans état d'âme, il apparaît que le caractère extraordinaire de l'aveu a un intérêt considérable, qui a peu à voir avec l'héroïsme. Il interdit absolument qu'il puisse s'agir, avec la scène qu'on rapporte à la cour, d'une autre histoire que de celle de Mme de Clèves : « il n'y a pas dans le monde une autre aventure pareille à la mienne » (p. 180). Nemours en profite pour suggérer élégamment la culpabilité du mari :

Il n'y a pas d'apparence qu'une femme capable d'une chose si extraordinaire eût la faiblesse de la raconter : apparemment son mari ne l'aurait pas racontée non plus, ou ce serait un mari bien indigne du procédé que l'on aurait eu avec lui (p. 178).

De fait, Mme de Clèves doit avouer à son mari qu'elle aime ailleurs pour que puissent être exploitées dans le roman l'indiscrétion et ses conséquences. J'ajoute enfin que l'aveu indirect et dérobé est une étape vers l'aveu complet et offert par Mme de Clèves à Nemours dans la dernière scène du roman.

Une hypothèse étant un choix, il faut se demander ce qu'on risque de perdre avec celle du duo, soit ce qu'apporte spécifiquement le trio de la femme, du mari et de l'amant. Il ne me semble pas qu'on puisse trouver une véritable scansion du texte, une série d'accents plus ou moins réglée, qui soit due aux interventions de M. de Clèves. C'est sans aucun doute un rôle idéologique et thématique très important, mais c'est un rôle structurant discret. Si l'on esquisse la place de M. de Clèves dans la forme du roman, on voit un personnage qui, après la rencontre et les affaires du mariage, se tient avec persévérance au second plan : certes M. de Clèves raconte la grande histoire de Mme de Tournon, mais il n'en est que le narrateur et le témoin, il est marginalisé dans l'histoire de la lettre perdue ; volé de tout (on pense à son portrait de Mme de Clèves), M. de Clèves est aussi volé de l'aveu. Son plus grand rôle sera celui du jaloux. Mais, encore une fois, la question n'est pas strictement l'importance du rôle que joue M. de Clèves : elle est qu'il ne s'agit pas essentiellement de ce que j'appellerais un rôle structurant. Du moins peut-on en faire le plus souvent l'économie dans la mesure où il double, accompagne, nuance la structure esquissée par la série des entrevues Mme de Clèves/Nemours. En termes excessivement triviaux, je dirais que, vivant, il est un obstacle, mais insuffisant, et que, mort, il est un obstacle plus puissant (comme un fameux Guise, Clèves est plus grand mort que vivant), mais toujours insuffisant, nous venons de le voir. Décrire la composition du texte ou le construire à partir d'un duo, ce n'est évidemment pas expulser M. de Clèves : il joue son rôle mais *via* Mme de Clèves, l'aveu ayant évidemment une signification explicitement plus forte pour elle que pour lui. Disons que sa constance dans la plainte enrichit le texte d'un écho douloureux, mais ne le fait pas avancer.

Tout cela nous permet de reprendre rapidement la question de l'ouverture du roman pour confirmer ce que l'examen des descriptions de la cour suggérait. Je disais plus haut que si le portrait de Nemours a bien été fait dans la première description de la cour, son arrivée retardée (« Il arriva la veille des fiançailles [...] ») permet de lui donner un traitement parallèle à celui de Mlle de Chartres. Notre hypothèse touchant la matrice dramatique et le poids de la chronique de cour va bien dans le même sens : la mise en place s'achèverait ainsi à un moment où la cour a été considérablement noircie et aussi au moment où s'amorce la série des grands mariages politiques, le premier étant celui du duc de Lorraine et de Claude de France. Au bal donné pour leurs fiançailles, le duc de Nemours inaugure la grande chronique de la cour d'Henri II.

## La collection

Si l'histoire de Mme de Clèves et de Nemours est tenue pour une matrice dramatique et considérée d'abord comme un élément d'une chronique de cour, comment pourra-t-on décrire la mise en forme du matériau romanesque ?

Le discours du narrateur nous permet d'esquisser très simplement une évolution de la relation des deux héros. Dans un premier temps, Mme de Clèves prend conscience de son amour pour Nemours ; elle lutte alors pour n'en rien laisser paraître, mais ne se maîtrise pas suffisamment pour que ne se manifeste aucun signe ; elle finit par laisser voir cette passion et la lui avouer :

L'on ne peut exprimer la douleur qu'elle sentit de connaître [...] l'intérêt qu'elle prenait à monsieur de Nemours : elle n'avait encore osé se l'avouer à elle-même (p. 88).

Elle ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer ; elle songea seulement à ne lui en donner jamais aucune marque (p. 112).

Ce lui était une grande douleur de voir qu'elle n'était plus maîtresse de cacher ses sentiments et de les avoir laissés paraître au chevalier de Guise. Elle en avait aussi beaucoup que monsieur de Nemours les connût ; mais cette dernière douleur n'était pas si entière, et elle était mêlée de quelque douceur (p. 129).

La prise de conscience est supposée intervenir après le bal du maréchal de Saint-André ; la première résolution, après une visite de Nemours ; le constat d'impuissance, après la chute de cheval. On sait que cela finira par un aveu (je parle de l'aveu à l'amant) : « Je vous fais cet aveu avec moins de honte [...] » (p. 225). Donc, un tracé très net, une ligne très pure : de l'aveu à soi-même à l'aveu à Nemours. Un vrai classique. Mais peut-être faut-il voir cela de plus près.

De ces trois étapes, fortement marquées par le narrateur, l'une est longuement exploitée, c'est la deuxième : face aux assauts de Nemours, comment ne rien laisser paraître ? C'est à cette phase du roman que nous allons maintenant nous intéresser. Le texte est alors constitué d'une série de manœuvres de séduction et d'évitement, d'une suite de variations sur le thème laisser/ne pas laisser paraître, le laisser paraître de Mme de Clèves étant, si l'on peut dire, un aveu de faiblesse, et le laisser paraître de Nemours une audacieuse manœuvre de séduction. On a ainsi successivement : le bal du maréchal de Saint-André, la visite de Nemours, les horoscopes, le portrait dérobé. Avec la chute de cheval, on vient de le voir, des signes sont très clairement donnés par la princesse et l'épisode de la lettre perdue achève de marquer sans ambiguïté qu'un seuil est franchi :

Quand elle pensait qu'elle s'était reproché comme un crime, le jour précédent, de lui avoir donné des marques de sensibilité que la seule compassion pouvait avoir fait naître et que, par son aigreur, elle lui avait fait paraître des sentiments de jalousie qui étaient des preuves certaines de passion, elle ne se reconnaissait plus elle-même (p. 156).

Un processus d'aveu se met alors en place, qui conduira à la fin du roman.

Les séquences que je viens de nommer (le bal, la visite de Nemours, les horoscopes, le portrait) sont les temps forts de la problématique du laisser/ne pas laisser paraître. Mais deux événements majeurs interfèrent avec cette série : la mort de Mme de Chartres, après le bal, et l'histoire de Mme de Tournon, presque immédiatement après la mort de Mme de Chartres. A première vue, on peut comprendre la place de la mort de Mme de Chartres, justifiée au plan dramatique : avec le bal, Mme de Clèves prend conscience de l'amour qu'elle porte à Nemours ; sa mère achève de l'éclairer et la laisse seule. Un sommet, donc, et une ponctuation très forte. L'histoire de Mme de Tournon, qui arrive juste après, contribue à renforcer l'effet : Mme de Tournon est morte, elle a vécu dans le mensonge et trompé tout le monde, sa disparition produit de violentes scènes de désarroi chez ses amants, elle est l'exemple même de la dissimulation, qui, selon Mme de Chartres, caractérise cette cour qu'elle invitait sa fille à quitter.

Qu'on puisse rendre compte de cette disposition n'est pas douteux. Il reste qu'une difficulté ne peut être passée sous silence : avec les variations sur le thème laisser/ne pas laisser paraître, le lecteur a affaire à un jeu de rôles complexe et raffiné, occasion d'examen de cas et d'analyses subtiles ; la mort de Mme de Chartres, l'histoire de Mme de Tournon sont des éléments dramatiques à la fois plus simples et plus puissants. Le texte est curieusement disparate.

Les variations que j'ai nommées sont de remarquables exemples de ce que j'appellerai le langage de cour. Si Mme de Clèves et Nemours occupent, dans ce registre, le devant de la scène, le personnel de la cour joue un rôle essentiel dans leurs rencontres et il peut intervenir de façon décisive, mais aussi, plus insidieusement, il est un public qui impose son regard, ses contraintes et son langage, et il est enfin un acteur qui a sa propre histoire. Ce langage de cour commande dès lors des échanges et des conduites sur une très grande partie du roman, au-delà du mouvement qui nous occupe. Il reste que c'est là qu'il trouve sa formulation la plus forte.

Et voici deux principes. Mme de Chartres, qui s'y connaît, formule le premier, le plus général :

Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité (p. 75).

Notons bien les redoutables « souvent » et « presque », qui, d'emblée, indiquent très justement la difficulté de l'apprentissage : il ne suffit certainement pas d'inverser les signes. Notons bien aussi que ce langage peut être fait de gestes comme de mots et qu'il est par ailleurs celui des discours les plus divers : l'amour comme le discours

politique, mais, s'agissant du discours amoureux, une autre loi intervient, qui précise la première et dont je trouve la meilleure formulation non dans le roman, mais chez Valincour, qui s'y connaît assez bien lui aussi :

L'amour ne manque jamais de produire en nous ces deux effets différents : il nous porte à examiner les sentiments des autres, et à cacher les nôtres à tout le monde<sup>6</sup>.

L'heureuse combinaison de ces deux principes établit qu'à la cour l'enjeu de tout dialogue est le secret : cacher le mien, trouver celui de l'autre, donner le change. Valincour, qui est sans doute, comme tout cynique, un pessimiste, omet ici une situation : il est un moment, en effet, où l'un peut vouloir communiquer à l'autre son secret, et c'est justement, dans cette phase du roman, le cas de Nemours. La machine est maintenant au point et elle peut produire toutes sortes de situations, cas de conscience et « questions d'amour ».

Nemours fait-il une déclaration plus ou moins cryptée à notre princesse, c'est un propos intime adressé à un personnage installé dans une posture strictement déterminée par les codes sociaux. Dans cette relation de séduction, Mme de Clèves est en principe sommée de se dépouiller de son masque. Sommaton discrète, car, dès lors qu'il est tenu en public, le discours intime de Nemours doit être socialement acceptable. Mme de Clèves, de son côté, peut laisser répondre sa personne sociale et c'est une honnête fin de non-recevoir, mais elle peut aussi recourir à un double discours qui laisse passer une réponse intime plus ou moins cryptée elle-même. Voilà un exercice de dissimulation moyennement élaboré, mais toujours plus élaboré que ce que l'on perçoit dans l'histoire de Mme de Tournon.

Ces exercices en langage de cour définissent un certain régime du texte, qui contribue à donner sa couleur propre et sa scansion à cette phase du roman. Le langage de cour est par excellence celui des situations de communication complexes et sa pratique donne lieu à des exercices de virtuosité souvent théâtralisés, presque toujours théâtralisables. On y reconnaît en effet les jeux de rôles caractéristiques de la scène classique : confrontation de discours, mesure des écarts, recherche de la stratégie adéquate. Le malentendu et l'allusion, le défi et le mensonge, l'attaque et l'esquive sont évidemment de très riches ressources pour une théâtralisation. Le modèle dramatique pèse d'un poids considérable sur tout ce mouvement. Du moins en marque-t-il les temps forts. Reste que l'on ne peut pas se passer d'un narrateur. Il ne faut pas imaginer ces joutes verbales comme de purs duels. En effet, il ne s'agit jamais pour Mme de Clèves de refuser absolument un discours, si bien que sa réponse aussi s'inscrit dans la duplicité. C'est alors que le discours du narrateur vient compliquer la situation, la mauvaise foi ayant besoin du récit de pensées. Par exemple, lorsque Mme de Chartres vole au secours de sa fille et fait croire que son absence au bal du maréchal de Saint-André était bien due au fait qu'elle était malade :

Madame de Clèves avait d'abord été fâchée que monsieur de Nemours eût eu lieu de croire que c'était lui qui l'avait empêchée d'aller chez le maréchal de Saint-André ; mais ensuite elle sentit quelque espèce de chagrin que sa mère lui en eût entièrement ôté l'opinion (p. 87).

Et par la suite, pour les autres cas, le lecteur lui-même, désormais averti, se trouve dans la position de l'observateur plus ou moins malveillant, qui guette les réponses ou les réactions de Mme de Clèves. Il collabore ainsi à la complication du texte.

Revenons à la question de la mise en forme et en ordre de ce long espace de texte qui nous conduit du bal du maréchal de Saint-André au vol du portrait et à la chute de Nemours. J'avancerais volontiers le terme de *collection*.

Nous avons pourtant toutes les raisons d'attendre un phénomène de gradation, donc de le chercher et sans doute de le trouver. Il se peut en effet que nous préférions la gradation à l'énumération anarchique, laquelle pourrait fâcheusement apparaître comme le signe de notre propre incompréhension. Et puis interviennent des habitudes de lecture : l'idée d'une collection de cas, ou de « questions d'amour » est incongrue pour le lecteur d'aujourd'hui. Enfin, on court un risque : être conduit à pointer un défaut du roman.

Plus sérieusement, il est possible que quelque chose comme une gradation soit effectivement perçu par le lecteur. Ce pourrait être que l'accumulation vaut sinon gradation, du moins intensification. Cette illusion de gradation serait alors confortée par le fait que ce deuxième mouvement (les variations sur laisser/ne pas laisser paraître) est lui-même inscrit dans un processus clairement balisé (de la prise de conscience à l'aveu). Le narrateur a suffisamment marqué, dans son commentaire, les grandes étapes pour, dans cet élan, en créer aussi d'illusoires au niveau inférieur. Par ces marques, il ferait de la visite d'une collection un itinéraire. Ultime procédé susceptible d'imposer l'idée d'une gradation : la dernière séquence qui appartienne pleinement à cette phase, la séquence du portrait dérobé, est travaillée comme un sommet et une clôture. On se souvient que Nemours piège délibérément la princesse et ne lui laisse aucune issue :

« Si vous avez vu ce que j'ai osé faire, ayez la bonté, madame, de me laisser croire que vous l'ignorez ; je n'ose vous en demander davantage. » Et il se retira après ces paroles, et n'attendit point sa réponse (p. 122).

Un vrai coup de force. S'il n'ose pas dire, en effet, il a bien osé faire et de toute façon il ose dire qu'il n'ose pas dire. Mme de Clèves, qui a vu Nemours voler le portrait, est embarrassée et fait comme si elle n'avait rien vu. C'est le comportement de l'honnêteté. Nemours, « qui remarqu[e] son embarras, et qui en devin[e] quasi la cause », lui adresse les paroles que je viens de citer. On peut être « quasi » certain qu'il sait qu'elle a vu et qu'il interprète son silence comme la confirmation qu'elle a vu. On peut être quasi certain aussi que Mme de Clèves sait que Nemours sait qu'elle a vu. Au fond, elle a donné le portrait. Et le mari, à qui le portrait appartient, que croyez-vous qu'il fait ?

[...] il dit à sa femme, mais d'une manière qui faisait voir qu'il ne le pensait pas, qu'elle avait sans doute quelque amant caché à qui elle avait donné ce portrait, ou qu'il l'avait dérobé, et qu'un autre qu'un amant ne se serait pas contenté de la peinture sans la boîte (p. 123).

Plusieurs codes coexistent : celui de l'honnêteté, celui de la galanterie et avec son ironie (tragique ?) celui de l'esprit mondain. La force de Nemours, c'est de faire basculer l'honnêteté dans la galanterie. L'esprit du mari est en prime. On a affaire à la séquence la plus complexe par les codes mis en jeu (et saluons ici la contribution de M. de Clèves), mais surtout à l'acte le plus audacieux de Nemours. Une grande étape s'achève, le commentaire viendra nous le confirmer et nous sommes satisfaits de le comprendre.

Et pourtant je persiste à penser que, dans les événements rapportés, il n'y a pas de gradation claire : ils forment bel et bien une collection. Je ne crois pas qu'on puisse le prouver (on trouvera toujours un ordre), mais je vois au moins un argument à peu près recevable. Le premier cas traité est l'absence de Mme de Clèves au bal du maréchal de Saint-André (parce qu'elle est malade, pour éviter Saint-André, pour faire plaisir à Nemours, soit deux fausses raisons et une vraie). Or, d'une certaine manière, tout y est dit. Le récit de pensées y désigne clairement, on l'a vu, le premier temps du processus : la prise de conscience ou l'aveu à soi-même (p. 88). Mais cette séquence anticipe et en révèle bien plus. Elle dit déjà en effet la volonté de faire savoir, de « laisser paraître » à Nemours – c'est le passage cité plus haut : « elle sentit quelque espèce de chagrin que sa mère lui en eût entièrement ôté l'opinion » (p. 87). D'une certaine manière, tout est joué. La mère a compris, avouer est superflu (« Vous avez de l'inclination pour monsieur de Nemours ; je ne vous demande point de me l'avouer », p. 91). La mort de Mme de Chartres est suivie de celle de Mme de Tournon, le plus bel exemple du mensonge et la meilleure illustration de la loi selon laquelle « ce qui paraît n'est presque jamais la vérité ». Telle est cette double ponctuation, décidément mal placée.

Et je trouve là un deuxième argument en faveur de la collection. L'histoire de Mme de Tournon présente un comportement typique de la cour, mais particulièrement grossier : dissimulation, mensonge, conduite hypocrite. Je le disais au début, on est loin des subtilités des communications complexes en langage de cour. Comparez à Mme de Thémises et à ce fragment de sa fameuse lettre au vidame :

*Je crus que si quelque chose pouvait rallumer les sentiments que vous aviez eus pour moi, c'était de vous faire voir que les miens étaient changés ; mais de vous le faire voir en feignant de vous le cacher, et comme si je n'eusse pas eu la force de vous l'avouer (p. 131).*

En gros et pour le dire simplement : j'ai fait semblant de cacher des sentiments que je n'avais pas. A bon entendeur... : dès la deuxième ou troisième lecture, on doit comprendre. Le vidame a bien raison de trouver cette lettre « plus jolie que toutes celles qui avaient jamais été écrites » (p. 134). Prenant acte de cette diversité, je proposerais de considérer ce grand ensemble de séquences comme un répertoire, un « trésor » de cas, de situations, d'exercices de langage. Tout se passe comme si l'on avait affaire à un auteur virtuose qui oublie plus ou moins le fil dramatique et substitue à la gradation psychologique attendue des variations sur la complexité des cas. On voit mal, d'ailleurs, comment pourraient être classées ces situations. Cela produit une série peu structurée et, sans les interventions du narrateur et la ponctuation finale, le lecteur ne saurait pas nécessairement où il en est au plan dramatique.

Dans une perspective plus large, notons qu'il devient logique de recourir à un cadre chronologique fourni par l'Histoire (l'histoire diplomatique et les mariages princiers qui l'accompagnent et la scandent).

Mais cette faiblesse est peut-être une force, et ce sera mon troisième et dernier argument. Avant et après la longue série de séquences qui nous intéresse, nous avons des sas qui font communiquer l'histoire de Mme de Clèves et de Nemours avec les histoires secondaires. Avant, c'était le long récit des projets conjugaux de Mme de Chartres pour sa fille et, pour Nemours, le projet du mariage anglais. Était ainsi mobilisée une part considérable du personnel cité dans la description inaugurale de la cour, sans oublier les enjeux politiques des cabales. Après, ce sera l'épisode de la lettre perdue, très fortement intégré par son contexte à l'histoire de Mme de Clèves et de Nemours, et qui lui aussi convoquera beaucoup de monde. J'y reviendrai. Encadrement puissant, qui assure la tenue de l'ensemble. Il reste que, dès lors qu'une longue phase du roman est centrée sur la délicate analyse de l'évolution du couple de la maîtresse et de l'amant, la cour risque de s'absenter quelque peu. Or, d'une part, son personnel joue constamment un rôle, et un rôle décisif, en observant, provoquant, intervenant dans les jeux de rôles, créant et accroissant la complexité des situations de discours. Sans la cour, ces séquences ne sont tout simplement pas pensables. D'autre part, et c'est là en effet que la « faiblesse » de la collection devient une force, le morcellement relatif de la série et, en principe, son absence de limite, qui est le propre d'une collection, favorisent l'intégration des séquences dans la chronique de cour en atténuant la différence entre l'histoire de Mme de Clèves et de Nemours et la multitude des histoires secondaires. La scandaleuse histoire de Mme de Tournon coexiste sans difficulté, dans une même chronique de cour, avec les finesses des échanges entre nos amants et les délicatesses des ruses de Mme de Thémises.

## Le côté jardin

Le réseau serré des histoires de cour ne couvre pas la totalité du roman. Ainsi, ce que la tradition appelle les « digressions », lesquelles, à des titres divers, étoient le discours sur la cour et de la cour, se situent toutes dans la première moitié du roman (la dernière « digression » étant justement l'histoire du vidame racontée dans l'épisode de la lettre perdue). Je ne reprendrai pas le sujet classique de la fonction de ces séquences supposées digressives : elles ont leur intérêt propre, elles servent de modèles, elles permettent de mêler étroitement la fiction à l'Histoire. Tout cela a été dès longtemps relevé et déjà par Charnes, le défenseur du roman, qui ajoute cette belle idée :

Un voyageur qui n'est pas fort pressé, et qui ne va voir une ville que pour se divertir, ou pour satisfaire sa curiosité, s'arrête avec plaisir à considérer les paysages, les belles maisons, et les autres objets agréables qui se trouvent sur sa route [...] <sup>7</sup>.

Posons donc avec lui que ce roman nous fait visiter la cour. Valincour parlait de donner « une idée de la cour ». Il disait alors deux choses à la fois : que toute la séquence inaugurale n'était qu'esquisse et que cette description n'était guère fonctionnelle (« une idée de... »). Valincour et Charnes sont au fond d'accord sur la caractérisation du texte ; le reste n'est que jugement de valeur.

Avec l'épuisement de ce réservoir d'histoires qu'est la série des digressions, la cour s'éloigne. Or, dans la tradition critique, il est beaucoup plus souvent question de l'éloignement progressif de Mme de Clèves (les séjours à Coulommiers, la retraite), que du retrait de la cour elle-même, qui pourtant se met à l'écart, et doublement : on en parle de moins en moins, et elle se met à voyager. Côté voyages, le roi va quelques jours à Compiègne (p. 158) ; après sa mort, le sacre du jeune roi conduira la cour à Reims (p. 195) ; et cette cour ira passer « le reste de l'été » à Chambord (p. 201), avec apparemment un séjour à Blois (p. 212) ; enfin, il faudra accompagner la jeune épouse du roi d'Espagne jusqu'en Poitou (p. 235). Pour sa part, Mme de Clèves fait deux séjours à Coulommiers, avec son mari d'abord, puis seule (Nemours y sera présent clandestinement à chaque fois) et elle finira dans une retraite pyrénéenne, alternativement sur ses terres et dans une maison religieuse. Héroïne nomade et cour nomade : on se sépare et on se retrouve. Du moins au début. Puis on se sépare de plus en plus et on se retrouve de moins en moins. Le brouhaha de la cour s'éteint progressivement. Ce retrait progressif de la cour, cette lumière et ce bruit qui s'affaiblissent me semblent être un des grands charmes de l'œuvre.

La cour, au début du roman, apparaissait dans tout son éclat, très fortement idéalisée. Tous les commentateurs ont souligné avec raison le régime superlatif de la première description. Cette cour est enromancée dans les deux sens du terme : mise en roman et romancée. L'assombrissement de l'objet, on l'a vu, commence tôt, mais se fait avec une lenteur remarquable, on pourrait dire majestueuse, à la *Bérénice*. Dans le second « côté » du roman, la cour, avant de s'éteindre, va perdre très subtilement cette dimension superlative. Retour du politique, de l'historique dans sa version la plus sévère. Il faut, dans cet esprit, voir de plus près la description des bouleversements qui suivent la mort du roi (p. 191-195) : toute-puissance des Guise, mise à l'écart de Montmorency, de Condé, du roi de Navarre, exil de Diane. Le frappant, c'est l'exclusivité du discours politique : l'ingrédient amoureux, même dans ses versions poussées au noir, est absent. Bref, la cour telle que nous la connaissions est déjà morte. Destin tragique, si l'on veut, puisque lié à la mort du roi lui-même, à cette mort qui lui a été prédite et qui le frappe dans l'éclat de la fête la plus somptueuse qu'on ait vue – « le plus magnifique spectacle qui eût jamais paru en France » (p. 188).

Cet aboutissement tragique de la chronique de cour sera curieusement suivi d'une autre fin, qui n'en finira pas. Il est remarquable que ce texte bref soit aussi un texte sans clôture : M. de Clèves meurt, mais avant la fin. Et Nemours ? « attendez ce que le temps pourra faire », lui dit Mme de Clèves (p. 232). Même chose, paradoxalement, à l'égard de la cour, qui a déserté le récit, mais reste à l'état de fantôme dans le discours de la princesse :

Elle se retira sur le prétexte de changer d'air dans une maison religieuse, sans faire paraître un dessein arrêté de renoncer à la Cour » (p. 237).

Mme de Clèves n'a donc pas eu de dessein arrêté. Reste un fait : elle meurt sans avoir revu Nemours ni la cour. Le dénouement, si dénouement il y a, c'est un adieu qui n'en est pas un.

Ainsi, après le tourbillon des histoires de cour, après l'éclat et le fracas du tournoi, le silence ne sera-t-il que plus sensible. La cour fait de plus en plus de bruit, a de plus en plus d'éclat, avant de s'éteindre peu à peu et de se taire. Et ce silence environnant est apparemment nécessaire aux aveux, évidemment ruineux pour le langage de cour. Le premier aveu (au mari) étant, comme on sait, parasité par la présence en coulisses de Nemours, il sera rejoué (pour l'amant) et en deux temps : l'aveu dérobé (lors du second séjour à Coulommiers) et l'aveu offert (à Paris). Je verrais volontiers dans cette succession des aveux une nécessité formelle : le montage dramatique du texte doit conduire à un aveu parfait et j'aime à considérer que les deux vrais aveux, aussi différents soient-ils, sont dans un rapport de gradation. De l'un à l'autre, le second séjour à Coulommiers fait une remarquable transition : l'événement se passe à Coulommiers comme l'aveu au mari, mais il touche le seul amant comme l'aveu qui aura lieu à Paris (soit la succession : le mari/Coulommiers, Coulommiers/l'amant, l'amant/Paris).

La cour, donc, s'en va, en même temps que l'on s'en va de la cour. Qu'est-ce qui va la remplacer ? *A priori*, si la dernière étape du processus dramatique est mise sous le signe de l'aveu, le bruit et la multitude des assistants doivent faire place au silence et à la solitude. Et nous nous trouvons dans la même situation que lorsque nous devons décider de la fonction à attribuer aux descriptions de la cour : quel poids donner aux nouveaux espaces du roman ? sont-ils un décor adéquat pour des conversations intimes ? ou bien, tout comme nous pouvions prendre au sérieux l'idée d'une chronique de cour, pourrions-nous faire l'hypothèse de la mise en place de ce que j'appellerai par commodité un récit romanesque ?

Et en effet le premier séjour à Coulommiers (p. 158-168), celui où se passe ce qu'il est convenu d'appeler simplement l'aveu, fait entrer en force dans le texte un romanesque qui avait été jusque-là assez discret, quoi qu'on ait pu en dire. Valincour ne saurait se tromper sur la couleur de ce passage :

[...] quel embarras n'est-ce point que d'avoir à faire venir de la Cour Monsieur de Clèves, faire égarer le Duc de Nemours, le faire cacher dans un pavillon, y amener Madame de Clèves et son mari, et tout cela pour entendre une conversation d'un demi-quart d'heure, que l'on lui eût fort bien fait entendre partout ailleurs. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ces manières d'incidents si extraordinaires sentent trop l'histoire à dix volumes [...] <sup>8</sup>.

Le changement de régime est frappant : un discours descriptif très élaboré se met à rayonner dans le texte, avec des reprises, déplacements, échos de toutes sortes. Ce sont les deux séjours à Coulommiers, mais aussi Nemours rencontré par Mme de Clèves dans un jardin hors des faubourgs parisiens.

Coulommiers 1 met donc en place certains traits permettant d'esquisser un nouveau régime d'écriture. Le texte est fameux : Nemours s'égare, le « mot de

Coulommiers» lui fait prendre ce chemin, il se laisse conduire au hasard dans la forêt, et puis c'est le pavillon, les deux cabinets, l'allée et le jardin de fleurs ; et la conversation surprise ; évidemment, au retour, il se perdra encore et rentrera « à la pointe du jour ». Nouveaux motifs : les jardins et la forêt, la nuit, une véritable féerie ; nouvelle logique narrative : le hasard, l'absence de clôture ; nouvelle écriture narrative : l'importance des descriptions, un luxe de détails. Ce dernier trait mérite qu'on y insiste. Notre roman est un texte fortement théâtralisé, je l'ai rappelé ; certains passages, comme on disait, feraient un bel effet sur le théâtre – je pense bien sûr aux grands exercices en langage de cour. Or, dans ce nouveau régime que nous commençons à percevoir, la théâtralisation se fera plus discrète et l'événement sera plus largement raconté et décrit. Les tours du langage de cour trouveront moins d'espaces où briller.

Coulommiers 2 reprend. Cette fois, Nemours est suivi par l'espion de M. de Clèves – déguisé, il va de soi. On se souvient de Mme de Clèves rêvant dans ses jardins avec Mme de Martigues en confidente. Arrivée de Nemours ; il voit Mme de Clèves, elle est seule : « Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés » (p. 203), les rubans, la canne des Indes, son portrait... le geste maladroit et le bruit de son écharpe qui s'accroche à une fenêtre. Mme de Clèves tourne la tête, le voit ou croit le voir :

Quand elle eut fait quelque réflexion, elle pensa qu'elle s'était trompée et que c'était un effet de son imagination d'avoir cru voir monsieur de Nemours (p. 205).

C'est qu'elle en a l'esprit rempli, comme dit à peu près le texte. La nuit, il y a des fantômes. La scène a été remarquablement muette. Elle serait mal passée au théâtre, celle-là. Après la description de ce spectacle, Nemours rentre et va monologuer « sous des saules le long d'un petit ruisseau » (p. 206).

On est maintenant à Paris, chez l'homme qui fait des ouvrages de soie. La chambre fermée, le personnage mystérieux, qui regarde par une fenêtre donnant sur le jardin de Mme de Clèves. Un peu plus tard :

[...] ne pouvant demeurer avec elle-même, elle sortit et alla prendre l'air dans un jardin hors des faubourgs, où elle pensait être seule (p. 219).

Et alors :

Après avoir traversé un petit bois, elle aperçut au bout d'une allée, dans l'endroit le plus reculé du jardin, une manière de cabinet ouvert de tous côtés, où elle adressa ses pas (*ibid.*)

Et c'est là qu'elle voit « un homme couché sur des bancs, qui paraissait enseveli dans une rêverie profonde ». C'est Nemours. Les gens de Mme de Clèves font du bruit. Nemours, tiré de sa rêverie, part sans lui prêter attention. Il faut avouer que, vraiment, ces deux-là étaient faits pour se reconnaître. Je remarque au passage que là encore, Valincour vise juste :

[...] il me semble que, dans cette rencontre, Monsieur de Nemours n'a pas mal sa revanche de la seconde aventure du pavillon, et Madame de Clèves n'a rien à lui reprocher. Il vous souvient, Madame, de la manière cruelle dont elle évita sa vue, lorsqu'elle le reconnut, et avec quelle précipitation elle se retira dans le cabinet où étaient ses femmes. Ne trouvez-vous pas qu'il lui rend bien la pareille en cet endroit ? A ne vous en point mentir, il serait plaisant que l'auteur n'eût fait cette aventure que pour venger son héros ; elle est si inutile à tout le reste, qu'il ne s'en faut rien que je ne croie que ç'a été son dessein<sup>9</sup>.

« [...] inutile à tout le reste ». Valincour fait bien de nous le signaler : j'avais oublié de noter un trait de ce nouveau régime d'écriture, la fantaisie, qui ne se soucie plus de la fonctionnalité du récit et ne se refuse pas l'ornement.

Toutes ces séquences nous emmènent loin de la cour, loin de la chronique de cour et loin de la nouvelle historique. On est dans le romanesque, voire le fabuleux, et voici que surgissent des phrases de conte :

Il arriva dans la forêt et se laissa conduire au hasard par des routes faites avec soin, qu'il jugea bien qui conduisaient vers le château (p. 159).

Après qu'on les lui eut montrés [les ouvrages de soie], elle vit la porte d'une chambre où elle crut qu'il y en avait encore ; elle dit qu'on la lui ouvrît. Le maître répondit qu'il n'en avait pas la clef [...] (p. 218).

Et ces séquences peuvent en rappeler d'autres qui, après coup, se mettent à fonctionner comme des annonces. Ainsi, la première rencontre avec monsieur de Clèves :

Le lendemain qu'elle fut arrivée, elle alla pour assortir des pierreries chez un Italien qui en trafiquait par tout le monde (p. 55).

annonce Madame de Clèves retrouvant Nemours :

Le lendemain, cette princesse, qui cherchait des occupations conformes à l'état où elle était, alla proche de chez elle voir un homme qui faisait des ouvrages de soie d'une façon particulière [...] (p. 218).

Comme le dit finement, mais avec un très mauvais esprit, Valincour : « Il était bien juste qu'après avoir été chez un joaillier pour Monsieur de Clèves, elle allât chez un marchand de soie pour Monsieur de Nemours<sup>10</sup>. »

Ou encore, Mme de Clèves à Paris (c'est le passage cité plus haut) :

Après avoir traversé un petit bois, elle aperçut au bout d'une allée [...] une manière de cabinet ouvert de tous côtés (p. 219).

rappelle Nemours à Coulommiers (c'est la suite de notre phrase de conte) :

Il arriva dans la forêt [...]. Il trouva au bout de ces routes un pavillon, dont le dessous était un grand salon accompagné de deux cabinets, dont l'un était ouvert sur un jardin de fleurs, qui n'était séparé de la forêt que par des palissades; et le second donnait sur une grande allée du parc (p. 159).

Coulommiers était donc à Paris – avec d'ailleurs encore la belle scène muette de Nemours croisé comme en rêve. De fait, nous avons affaire à des descriptions préconstruites, dont l'agencement est décisif. Aisément reconnaissables, elles permettent, d'une part, d'identifier des séquences, d'autre part, de les mettre en relation. On est dans un jeu de construction capable de produire toutes sortes de reconfigurations, un système d'échos et de résonances qui démultiplie le texte.

Des éléments vont passer d'un monde à l'autre, de la cour au jardin. Sortes de transitions par modulation: un élément ou une série d'éléments sont repris dans un autre régime textuel. Ainsi, le portrait de Mme de Clèves dérobé par Nemours chez la dauphine (elle « faisait faire des portraits en petit de toutes les belles personnes de la Cour », p. 121) a son pendant avec le portrait de Nemours, emporté par Mme de Clèves à Coulommiers :

[...] elle prit un flambeau et s'en alla proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de monsieur de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner (p. 204).

Ainsi, le jour du tournoi, les couleurs avec lesquelles Nemours paraît magnifiquement au bout de la lice (p. 188) sont celles des rubans dont Mme de Clèves orne la trop fameuse canne des Indes – dérobée par elle chez la sœur de Nemours, comme une réponse discrète au vol du portrait (p. 203-204). En quelque sorte, on rejoue les scènes, comme en rêve.

## Le nœud

Une série de questions se posent inévitablement : pourquoi ce réaménagement du texte ? quand a-t-il précisément lieu ? comment se produit-il ?

La première séquence qui introduit massivement le romanesque est le premier séjour à Coulommiers. C'est, au plan de l'intrigue, l'aveu. Or, l'aveu au mari est une conséquence directe de l'expérience de la jalousie, donc de l'épisode de la lettre perdue. La décision en est quasiment prise dès que l'affaire de la lettre est réglée :

[...] il faut m'en aller à la campagne, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage ; et si monsieur de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou à en vouloir savoir les raisons, peut-être lui ferai-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre (p. 158).

Si l'agencement dramatique du texte signale l'épisode de la lettre perdue comme la cause du séjour à Coulommiers, il vaut la peine de supposer que c'est dans cette séquence que se joue l'entrée du romanesque.

L'épisode de la lettre perdue fait partie d'une masse textuelle extrêmement complexe et dense, véritable nœud formel et thématique. Dans cette masse, soit, selon la division éditoriale, à la charnière de la deuxième et de la troisième partie, soit encore, de fait, au milieu du roman, se produisent plusieurs phénomènes. De l'annonce du tournoi à la retraite à Coulommiers, des événements sont racontés, qui ont, séparément et collectivement, un rôle déterminant dans la dynamique du texte. Ils sont à première vue très divers et pourtant ils se trouvent étroitement liés les uns aux autres en une grande séquence. En voici brièvement la succession :

- les préparatifs du tournoi donné à l'occasion des deux mariages princiers (la fille et la sœur du roi avec, respectivement, le roi d'Espagne et le duc de Savoie) (p. 124 *sq.*) ;

- une partie de paume (avec le roi, Nemours, le chevalier de Guise, le vidame) ; « une lettre de galanterie » est trouvée (p. 126) ;

- la chute de Nemours lors d'un exercice de cheval (*ibid.*) ; trouble visible de Mme de Clèves ; le chevalier de Guise comprend ce signe ;

- l'histoire de la lettre perdue (p. 129 *sq.*).

C'est alors le départ à Coulommiers. Il faut encore préciser que cet ensemble sera suivi de l'aveu et qu'après l'aveu aura lieu le tournoi, avec la mort du roi.

Trois éléments sont liés contre toute attente : le tournoi, la chute de Nemours, l'histoire de la lettre. Contre toute attente, car aucun de ces éléments n'a besoin des autres : on n'a pas besoin de préparer le tournoi pour faire chuter Nemours (ou, pour le dire autrement, on aurait pu profiter des préparatifs du tournoi pour le faire chuter) ; on n'a pas besoin d'insérer cette chute dans l'histoire de la lettre perdue. Et pourtant le récit de la chute de Nemours est enchâssé dans l'épisode de la lettre, qui se trouvera lui-même enchâssé dans le récit du tournoi. Je note enfin, aux deux extrémités, ceci : à la fin du tournoi, le roi veut rompre encore une lance et le comte de Montgomery le tue par accident (p. 189) ; avant le tournoi, Nemours et le roi montent des chevaux qui n'ont pas encore été dressés :

Le roi et monsieur de Nemours se trouvèrent sur les plus fougueux ; ces chevaux se voulurent jeter l'un à l'autre. Monsieur 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 (p. 126).

Accident prémonitoire, si l'on veut. Parlons plus modestement d'une liaison et d'une solidarité des sous-séquences.

De tout cela, il me suffit de retenir pour mon propos que l'accident de Nemours (c'est-à-dire la première divulgation certaine du secret, et donc le passage à la troisième étape : celle des aveux), la lettre perdue (c'est-à-dire l'exhibition de tous les rouages de la cour, et donc un sommet de la chronique de cour) et le tournoi (c'est-à-dire un bouleversement de cette cour, son apothéose et sa fin) coïncident, alors que la vraisemblance ne l'exige nullement. Qui voudrait faire son Valincour avancerait

même que la vraisemblance se serait bien passée de la coïncidence de ces différents événements. On rêve d'un texte dans lequel, lors des préparatifs du tournoi, Nemours se serait blessé et une lettre aurait été perdue. Mais sans doute le nœud aurait-il été trop serré.

Nous assistons ainsi, autour de l'épisode de la lettre volée, à une réorganisation du texte, une refonte et une redistribution de ses matériaux qui bouleversent en profondeur les régimes du roman : modification radicale de l'intrigue conjugale et amoureuse, modification et affaiblissement progressif de la chronique de cour.

Nous n'avons pas pour autant de réponse à la question du moment précis auquel survient l'élément nouveau. Il n'est pas possible de le fixer, me semble-t-il, et d'abord pour une raison de principe : le basculement d'un système à l'autre prend un temps considérable, tout le plaisir étant dans l'ampleur, la lenteur des transitions. Par ailleurs, le seuil perçu à première lecture et le seuil perçu rétrospectivement sont bien deux. Je penserais volontiers que, à première lecture, l'événement, c'est la conjonction de l'émotion visible qu'a provoquée chez Mme de Clèves la chute de son amant avec l'expérience de la jalousie. Telles sont la leçon explicite et la préparation tout aussi explicite de l'aveu. Quant à la mort du roi, à première lecture, ce pourrait être toujours cet horizon politique du roman, évidemment très assombri. Tout cela se tient. Mais je ferais l'hypothèse que l'on a affaire à un phénomène de transition par diversion : je suis le fil de l'analyse psychologique, il tient en effet, et je me retrouve, sans savoir comment cela s'est passé, dans un nouvel univers romanesque.

De fait, plusieurs caractères ou traits de l'épisode de la lettre perdue ont permis ce passage. Sans doute pas ou peu perçue sur le moment, une transformation s'est effectuée, qui d'ailleurs, comme il arrive, nous a fait prendre du discret pour du continu.

Ainsi est-il peu probable qu'à la première lecture on prête une attention particulière à ce passage de l'épisode de la lettre perdue (le vidame parle de la reine, la scène se passe à Fontainebleau) :

Un soir que le roi et toutes les dames s'étaient allés promener à cheval dans la forêt, où elle n'avait pas voulu aller parce qu'elle s'était trouvée un peu mal, je demeurai auprès d'elle ; elle descendit au bord de l'étang, et quitta la main de ses écuyers pour marcher avec plus de liberté (p. 137-138).

Voilà pourtant un de ces traits romanesques qui vont s'organiser et se systématiser. Il surgit au moment où on ne peut lui donner tout son poids et reste en pierre d'attente.

L'épisode de la lettre perdue a ceci de particulier qu'il noue fortement l'histoire de Mme de Clèves et de Nemours avec celle du vidame. C'est d'abord l'amitié du vidame et de Nemours et leur solidarité dans cette affaire, mais, bien au-delà, la lettre de Mme de Thémises est indirectement une des causes et de la retraite de Mme de Clèves (qui se refuse à prendre des risques semblables) et des malheurs du vidame (victime de la vengeance de la reine). L'épisode contribue puissamment à nouer le fil dramatique Mme de Clèves/Nemours au vaste réseau des amours et des cabales de cour.

Avec cette histoire on se trouve plongé dans une intrigue de cour extrêmement complexe, plus complexe encore que les intrigues nouées à propos du mariage de Mlle de Chartres. Sur ce point, on poursuit la chronique de cour, mais en mobilisant un nombre d'acteurs exceptionnel : il y a là un véritable sommet de la chronique de cour et, encore une fois, toujours à première lecture, cette dimension est la plus visible, sinon la seule visible. A cette dimension s'ajoute une utilisation virtuose des communications complexes dont il était question plus haut. Malentendus, sous-entendus, mensonges, tout y est. Ainsi la lettre est-elle pour les uns une lettre au vidame, pour les autres une lettre à Nemours. Cette lettre est connue sans être lue, racontée en partie ou en totalité, lue dans sa version originale, lue dans une version plus ou moins reconstituée. En vérité, la question se pose de savoir combien il y a de lettres. Tout au long de la séquence, une autre question surgit, explicite celle-là : il faut savoir où se trouve la lettre et, si l'on peut dire, la rattraper. Mme de Thémynes l'envoie au vidame, qui la perd ; elle est trouvée par des gentilshommes ; Chastelart la remet à la Dauphine, qui la remet à Mme de Clèves, qui la remet à Nemours, qui la remet au vidame, qui la rend à Mme de Thémynes, et bien sûr il y a un faux qui lui aussi circule, et je ne parle pas des mensonges tenus sur la circulation de cette malheureuse lettre. Sur ce point-là encore, l'épisode apparaît comme une apothéose. Il est dans l'ordre du langage de cour ce qu'est le tournoi dans l'ordre du spectacle.

Enfin, les amours du vidame convoquent un grand nombre de figures féminines : Mme de Thémynes, la reine, « une autre femme » (« moins belle et moins sévère que Mme de Thémynes »), Mme de Martigues, la dauphine (maîtresse supposée). Tout est-il fonctionnel dans cette affaire ? et, en particulier, n'y a-t-il pas là trop de femmes ? Certes le vidame est distingué dans la galanterie (p. 48), il est apparemment un homme couvert de femmes, qui passe de loin Nemours lui-même, mais comme nous ne saurions attribuer à sa seule *libido* ce nombre de « galanteries » (cinq à la fois), il faut bien chercher une autre explication. On peut déclarer, comme pour le grand tableau de la cour, qu'on doit tout simplement admettre la prolifération des histoires, mais le cas est plus délicat : nous n'avons pas affaire ici à un tableau, une vaste description potentiellement infinie, nous lisons un récit très élaboré au plan dramatique. De combien de femmes le vidame a-t-il donc besoin ? Une ne peut de toute façon pas suffire : on a besoin non d'une lettre de femme amoureuse, mais d'une lettre de femme jalouse. Soit Mme de Thémynes, jalouse de la reine. Nous sommes à deux. Et cela pourrait suffire. Allons jusqu'à trois, puisque nous avons affaire à un rude galant, et que le lecteur doit le savoir. Ajoutons donc la femme anonyme et peu sévère. A mon avis, c'est le bon nombre. Voyons en effet :

Si la reine voit cette lettre, elle connaîtra que je l'ai trompée et que, presque dans le temps que je la trompais pour madame de Thémynes, je trompais madame de Thémynes pour une autre ; jugez quelle idée cela lui peut donner de moi [...] (p. 144-145).

Donc, trois, c'est assez pour donner une mauvaise opinion de soi. Mais au-delà ? Pourquoi faut-il que le vidame tombe amoureux de Mme de Martigues ? Et l'amour

supposé pour la dauphine? Eh bien, prenons un autre chemin. La reine et la dauphine, c'est la chronique de cour dans toutes ses dimensions, y compris politiques (pas de politique sans les deux reines rivales); Mme de Thémis et l'autre femme (moins sévère), ce sont les deux faces du commerce de galanterie; Mme de Martigues, enfin, qui est la maîtresse actuelle, est par excellence la maîtresse en trop; or, elle va devenir un personnage important et une amie de Mme de Clèves. Elle ira à Coulommiers, justement, et en admirera les beautés:

La liberté de se trouver seules, la nuit, dans le plus beau lieu du monde, ne laissait pas finir la conversation entre deux jeunes personnes qui avaient des passions violentes dans le cœur [...] (p. 201).

Mme de Martigues est par un heureux hasard un personnage de ce roman romanesque que nous voyons émerger peu à peu. Dans cette perspective, on admettra que ce sur quoi se règle le texte n'est pas une nécessité de l'intrigue, mais la distribution des traits génériques. Je fais l'hypothèse qu'un ordre formel commande le tout.

Je n'ai en rien répondu à la question d'un certain épuisement du régime de texte jusqu'ici dominant. Certes, comme je le disais plus haut, si l'on admet que l'on s'engage dans la problématique de l'aveu, il faut bien que, d'une façon ou d'une autre, la cour passe au second plan, puis disparaisse. Nous avons vu qu'après avoir brillé une dernière fois de tous ses feux elle s'éteint très progressivement, par paliers successifs. La cour, au début de *La Princesse de Clèves*, enromancée, idéalisée, est le lieu de la perfection et de l'éclat. A mesure que l'on avance elle perd cette « magnificence ». Quand on arrivera à l'aveu et à la prévisible jalousie, le risque est de sombrer dans « le dernier bourgeois ». Alors le romanesque prend le relais. Y aurait-il dans *La Princesse de Clèves* une nostalgie du romanesque?

Regarde-t-on cette problématique du côté de l'épisode de la lettre perdue et de l'histoire du vidame, on bute sur un paradoxe. Le vidame a trompé étourdiment la reine. Que voulait-elle? « Un jour, entre autres, on se mit à parler de la confiance » (p. 137); la reine cherche, on le sait, une personne qui ait du « secret ». Où se confie-t-elle ainsi? Malheureusement pas à Coulommiers, mais le lieu reste intéressant: « Il y a près de deux ans que, comme la Cour était à Fontainebleau [...] » (*ibid.*). Et on se parlera encore, comme nous l'avons vu plus haut, « au bord de l'étang » (p. 138). Soulignons que cette mention a donc sa justification propre: elle n'est pas une annonce un peu gratuite, une transition un peu forcée (et que j'aurais éventuellement mise en relief pour les besoins de l'analyse) vers les jardins et la forêt de Coulommiers. Quoi qu'il en soit, le vidame rapporte à Nemours:

[...] je pris le parti de ne rien avouer à la reine et de l'assurer au contraire qu'il y avait très longtemps que j'avais abandonné le désir de me faire aimer des femmes dont je pouvais espérer de l'être [...] (p. 138-139).

Je résume: le vidame se permet d'inaugurer le roman de l'intimité par un mensonge. La première marque du romanesque est radicalement faussée. Voyez d'ailleurs ce

qu'en fera son ami Nemours, qui ne trouvera rien de mieux que d'aller raconter ce qu'il a vu à Coulommiers et de donner à la cour ce qui, structurellement, appartient au jardin.

Voilà qui est bien sombre. Dégradation du monde magnifique de la cour, dégradation du romanesque, d'emblée perversi. Texte sombre, ou plutôt assombri, en effet, crépusculaire. Le bonheur de sa lecture tient à la participation à son mouvement, à cette configuration dynamique que j'ai essayé de saisir, de décrire, de construire : amuïssement du monde de la cour, avènement d'un nouveau romanesque, fluidité des transitions, subtiles manœuvres de diversion, et vous êtes transporté sans que vous vous en rendiez compte. *La Princesse de Clèves* n'est pas un texte lisse, homogène. C'est un texte disparate, multicolore, constitué de collections d'objets et de masses textuelles diverses. Les effets de fluidité et de transparence tiennent non au matériau, mais bien à la forme du roman.

Fluidité et transparence illusoire, donc. Elles le sont peut-être pour une seconde raison. On a beau en effet accuser les différences, repérer les changements de régime, marquer les divers types de séquences, dès lors qu'on ne renonce pas à rendre compte d'une sorte de tout que l'on a sous les yeux, on va construire un principe d'unité. On peut alors au moins parler prudemment en termes d'hypothèse, mais on peut aussi et l'on doit sans doute essayer d'inventer des modèles dynamiques, des formes instables, des instruments d'analyse plus fins et plus souples, s'efforcer de rendre sensibles les choix qui ponctuent la lecture, et se donner ainsi le moyen de mieux comprendre les interactions qui se produisent.

La règle est d'abord de se débarrasser des automatismes. Ainsi ne faut-il pas tenir pour acquises et stables des hiérarchies et des fonctionnalités qui, de fait, peuvent être remises en question. Par exemple, un texte qui raconte une histoire ne se réduit pas à cette histoire, même si c'est par elle que presque toujours on le résume. Ou bien encore le cadre peut prendre le pas sur l'histoire qui s'y encadre. Or, ce faisant, non seulement on va contre une idée reçue, mais on va peut-être aussi contre le bon sens, contre le raisonnable. Est-il bien raisonnable, en effet, de dire que *La Princesse de Clèves* n'est pas essentiellement une histoire à trois personnages ? que telle digression est à traiter sur le même plan que cette fameuse histoire que sans doute tout lecteur perçoit comme principale ? Et s'il ne s'agissait que des lecteurs ! On imagine mal Mme de Lafayette donnant à Mme de Martigues le glorieux titre de maîtresse du vidame pour pouvoir l'envoyer rêver à la campagne avec Mme de Clèves, ou débattant avec M. de La Rochefoucauld de la manière dont pourraient s'enchaîner l'aveu à M. de Nemours et l'aveu à M. de Clèves. Il reste que l'on peut traiter ainsi et l'arrivée de Mme de Martigues et la succession des aveux, qu'il est possible d'intégrer cela dans une proposition sur la forme du roman et que c'est cette cohérence-là qui importe. Il reste que ne pas s'intéresser principalement au cheminement de la princesse, à son itinéraire spirituel, ce n'est pas nécessairement se tourner vers des questions plus futiles que subtiles. Il serait bien téméraire d'affirmer que l'important est ici et non là, ou l'inverse. Tout au plus peut-on essayer

de rendre compte à peu près rationnellement de ce qui, dans la forme d'un roman, vous séduit et vous emporte.

NOTES

1. Valincour, *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Christine Montalbetti (éd.), Paris, GF Flammarion, 2001, p. 35.

2. On sait que les quatre parties sont le fait du premier éditeur. Cette division est devenue une « vulgate ». Voir à ce sujet Hugo Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2008, p. 231 : « La division en quatre tomes, de propriété contingente de l'œuvre, liée à sa première manifestation, est devenue propriété constitutive [...] ».

3. Cet article prolonge le travail entrepris dans mes articles de *Poétique* 164, novembre 2010 (« Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », p. 387 sq.), et de *Poétique* 167, septembre 2011 (« De la cohérence chez Balzac », p. 351 sq.).

4. Valincour, *op. cit.*, p. 35.

5. *La Princesse de Clèves*, Philippe Sellier (éd.), LGF, « Les Classiques de Poche », 1999. Toutes les références seront à cette édition.

6. Valincour, *op. cit.*, p. 80.

7. *Conversations sur la Critique de la Princesse de Clèves*, Paris, Claude Barbin, 1679, p. 52.

8. Valincour, *op. cit.*, p. 48.

9. *Ibid.*, p. 61.

10. *Ibid.*, p. 60.