



HAL
open science

”L’Œil du Prince” ” ou l’Adieu aux armes de la Courtoisie dans La Princesse de Clèves

Catherine Langle

► **To cite this version:**

Catherine Langle. ”L’Œil du Prince” ” ou l’Adieu aux armes de la Courtoisie dans La Princesse de Clèves. *Littérature*, 2011, 162, pp.2-23. hal-00916144

HAL Id: hal-00916144

<https://hal.science/hal-00916144>

Submitted on 10 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'Œil du Prince » ou l'Adieu aux armes de la Courtoisie dans *La Princesse de Clèves*

Dans « Romans et dévotion au XVII^e siècle », article publié en 2000¹, Sylvie Robic-de Baecque écrit :

Plusieurs travaux essentiels ont depuis quelques années contribué à nuancer l'interprétation [de *La Princesse de Clèves*] dans le sens d'une laïcisation des mises en scène du moi. Ils ont ainsi révélé la prégnance d'un modèle religieux : non un « augustinisme vague », mais bel et bien « la présence voilée d'une théologie ».

Ses propres conclusions viennent confirmer le bien-fondé de cette hypothèse que les articles de Bernard Chedozeau (1970), de Jean Mesnard (1990), et de Philippe Sellier (2000) avaient d'abord ouverte². Avec *Le Corps des idées*³, publié en 2007, Delphine Reguig-Naya la prolonge en étudiant la poétique du roman sous la perspective des conceptions linguistiques et stylistiques de Port-Royal. Sa très précise démonstration inscrit l'œuvre de Mme de La Fayette dans une filiation à l'augustinisme discernable dans toutes les dimensions de son énonciation. Néanmoins, la lecture du roman nous laisse la pénétrante impression que, sous le modèle augustinien, travaillerait un autre mode de pensée, proche de la *fin'amor*, sur la présence duquel la critique de naguère nous avait d'ailleurs alertée :

[De la courtoisie, il] n'y eut plus qu'une dernière flamme, mince et pure, qui s'appelle *La Princesse de Clèves*. La mort s'y atténue en séparation volontaire, et la chevalerie fait place à la vertu qui conclut en faveur du monde⁴...

En croisant notre lecture de *La Princesse de Clèves* avec celle proposée par Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*, nous avons voulu explorer plus avant la manière dont le modèle courtois a pu

1. Sylvie Robic-de Baecque, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 39, 2000, p. 29-49, p. 48.

2. Jean Mesnard, « Morale et métaphysique dans *La Princesse de Clèves* », *Littératures classiques*, supplément janvier 1990, p. 65-78 ; Bernard Chedozeau, « Morale romanesque et éthique conventionnelle dans *La Princesse de Clèves* », *De Lemaire de Belges à Jean Giraudoux. Mélanges offerts à Pierre Jourda*, Paris, Nizet, 1970, p. 203-225. Quant à Philippe Sellier, il a, entre-temps, fait le point sur la question avec *Port-Royal et la littérature*, II, *Le siècle de Saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de La Fayette, Sacy, Racine*, Paris, Honoré Champion, 2000.

3. Delphine Reguig-Naya, *Le Corps des idées. Pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal : Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine*, Paris, Honoré Champion, 2007.

4. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 1939, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972, p. 215.

informer la conduite du roman. Denis de Rougemont — et ensuite Paul Zumthor⁵ — s'accordent à faire remonter toute la culture occidentale de l'amour et *a fortiori* celle qui s'épanouit aux lendemains de *L'Astrée*, à l'esprit de la *fin'amor*. Rappelons le statut et la structure mythique que Denis de Rougemont donne à la courtoisie :

[...] nous avons déjà fixé [la] date [de cette renaissance de l'*Éros*] : vers le début du XII^e siècle (date de la naissance de l'amour-passion !). Et nous allons montrer qu'elle porte un nom par ailleurs bien connu : la *cortezia*, l'amour courtois⁶.

Cet *Éros* qui renaît vers le début du XII^e siècle, ravivé par l'amour-passion, est nommé ailleurs « mythe de l'amour ». L'auteur, qui en discerne la première occurrence profane dans le *Roman de Tristan et Iseut*, en analyse ainsi la structure :

Derrière la préférence accordée par l'auteur à la règle de chevalerie, il y a le goût du romanesque. Derrière le goût du romanesque, il y a celui de l'amour pour lui-même. Et cela suppose une recherche secrète de l'obstacle favorable à l'amour. Mais ce n'est encore là que le masque d'un amour de l'obstacle en soi. Et l'obstacle suprême, c'est la mort, qui se révèle au terme de l'aventure comme la vraie fin, le désir désiré dès le début de la passion⁷ [...].

Lui assignant une origine religieuse qu'il va, dans un premier temps, explorer, Denis de Rougemont entreprend ensuite de parcourir la voie qui « descend du mythe jusqu'à nos jours⁸ », à travers notamment la forme romanesque. À cet égard, il remarque une forme de « déchéance » du mythe :

L'Histoire de la passion d'amour, dans toutes les grandes littératures, du XIII^e siècle jusqu'à nous, c'est l'histoire de la déchéance du mythe courtois dans la vie « profanée ». C'est le récit des tentatives de plus en plus désespérées que fait l'*Éros*, pour remplacer la transcendance mystique par une intensité émue⁹.

À ses yeux donc, *La Princesse de Clèves*, seule, échappe à cette déchéance :

[De la courtoisie, il] n'y eut plus qu'une dernière flamme, mince et pure, qui s'appelle *La Princesse de Clèves*.

Nous interrogeant sur l'usage fait par Mme de La Fayette du modèle courtois, nous tenterons d'explicitier le bien-fondé de cette conception de son roman.

5. Paul Zumthor, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, Paris, Plon, 1952, notamment p. 63-65 et p. 147-149.

6. *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 77.

7. *Ibid.*, p. 57.

8. *Ibid.*, p. 58.

9. *Ibid.*, p. 189.

LE PRINCE

La critique moderne n'a eu de cesse de questionner l'ultime refus opposé par la princesse à celui que la société lui permettait d'épouser sans déroger aux bienséances : le duc de Nemours. En 1960, Claude Vigée faisait une première synthèse¹⁰ des interprétations de ce refus. Les travaux plus récents que nous avons cités y voient la forme significative que prend, dans la diégèse du roman, la pensée augustinienne qui commande par ailleurs l'invention poétique de Mme de La Fayette. Pour Jean Mesnard¹¹ la fin de non-recevoir que la princesse oppose au monde est à relier au fait que, « avec ses valeurs d'héroïsme guerrier et de courtoisie chevaleresque », l'univers aristocratique qui sert de cadre à la peinture de l'amour dans le roman est un monde « cassé ». La dégradation de la galanterie, la fin de l'exploit héroïque, la mort sans gloire du roi lors d'un tournoi montrent que

[...] le spectacle de la cassure du monde, la discordance éprouvée entre les aspirations du monde aristocratique et chevaleresque et la réalité médiocre imposée par la monarchie absolue sont constitutifs d'une sorte de « vision tragique¹² » [...].

Le roman, qui eût dû s'intituler *Mémoires*¹³, élabore en effet dans sa trame narrative un discours sur la vie curiale, la cour d'Henri II représentée dans la diégèse laissant deviner en surimpression celle de Louis XIV où évolue Mme de La Fayette. Le monde d'abord éblouissant de *La Princesse de Clèves* apparaît vite cruellement désenchanté. La politique y est machiavélique, les dés y sont pipés, le langage y est piégé, les signes et symboles y sont moins des médiations réelles que des leurres qui masquent un état de guerre latent. Cette vie de cour, omnubilante, semble favoriser la naissance de passions amoureuses, comme si des subjectivités bridées tentaient d'y trouver une manière d'échapper aux contraintes sociales. Mais ces passions sont vouées à de tragiques destinées dans un huis clos où la rumeur, média qui sert l'absolutisme en débusquant la moindre réticence envers ses rites, finit par publier toute intimité. Ce monde curial qui accrédite le Prince est donc à la fois panoptique et perpétuellement fasciné par une liturgie mondaine qui ne tolère en ses sujets nulle constitution d'un espace subjectif propre. La passion est ainsi partie prenante d'un monde d'affaires et d'intrigues inextricablement mêlées où tout un chacun se doit d'être constamment en représentation. Elle s'y consume en peu enviables destinées : le roi est publiquement humilié par sa maîtresse, la duchesse de Valentinois ; Sancerre est trompé jusqu'à l'annihilation ; Mme de

10. Claude Vigée, « *La Princesse de Clèves* et la tradition du refus », *Critique*, n° 158, juillet 1960, p. 723-754.

11. *Littératures classiques*, supplément janvier 1990, Jean Mesnard, *op. cit.*

12. *Ibid.*, p. 71. Il emprunte cette notion de « vision tragique » à Lucien Goldman (*Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1976).

13. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

Thémines, mesurant toute l'insincérité du vidame de Chartres, doit fomenter son propre abandon pour acquérir la maîtrise symbolique de son délaissement ; quant au vidame, sa passion pour Mme de Martigues le voue de la part de la reine à une disgrâce qui le perdra¹⁴. En toile de fond, Anne de Boulen¹⁵ est anéantie par Henri VIII, roi-ogre ([...] et Henri VIII mourut, étant devenu d'une grosseur prodigieuse¹⁶). Chastelart, enfin, meurt de sa passion pour la reine dauphine¹⁷. Il préfigure en cela Guise et Clèves lui-même.

Du fait de la divulgation toujours imminente de l'intime, les enjeux symboliques vitaux liés au mode d'exercice du pouvoir curial exacerbent l'existence passionnelle autant qu'ils la destinent au malheur. Toute passion, constitutivement impliquée dans le jeu social et politique, est quasi condamnée d'avance :

– Je n'eusse jamais soupçonné cette haine, interrompit Mme de Clèves, après avoir vu le soin que la reine avait d'écrire à monsieur le connétable pendant sa prison, la joie qu'elle avait témoignée à son retour, et comme elle l'appelle toujours mon compère, aussi bien que le roi.

– Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, répondit Mme de Chartres, vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité¹⁸.

Dans un tel monde, en vacance d'unité symbolique, la passion est dangereuse et l'institution du mariage est altérée. L'intrigue principale se déroule sur un arrière-plan continu de contrats et de fêtes nuptiales qui, quand ils ne sont pas liés aux aléas de la faveur ou à la contingence des intrigues¹⁹, le sont tous à des enjeux de pouvoir, à des arrangements stratégiques :

Les principaux articles [des négociations de paix] étaient le mariage de Mme Élisabeth de France avec Don Carlos, infant d'Espagne, et celui de Mme sœur du roi avec M. de Savoie²⁰.

Il est sans doute significatif que le premier acte de la mort de M. de Clèves se joue dans le contexte de l'escorte nuptiale de Mme Élisabeth de France en chemin vers son triste époux espagnol. On assiste au règne d'un roi abaissé par sa maîtresse²¹ et au sourd travail de l'humiliation sur la reine, Catherine de Médicis²². Le texte laisse ainsi prévoir le brusque renversement des pouvoirs qui s'opère sous son égide après la mort du roi, dans la quatrième partie du roman — quand tout s'aggrave. Les lieutenants du royaume, favoris de l'ancien règne, sont démis et remplacés²³. Avec l'hégémonie des

14. Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, coll. « Le Livre de poche », 1999, Philippe Sellier, p. 155.

15. Orthographe attestée dans l'édition Sellier.

16. *Ibid.*, p. 121.

17. *Ibid.*, p. 63.

18. *Ibid.*, p. 75.

19. Le désaveu royal d'un mariage entre le prince de Montpensier et Mlle de Chartres écarte de celle-ci tout prétendant : *ibid.*, p. 65.

20. *Ibid.*, p. 52.

21. *Ibid.*, p. 74.

22. *Ibid.*, p. 141.

23. *Ibid.*, p. 193-195.

Guise on peut imaginer que tout se met déjà en place pour la Saint-Barthélemy, paradigme sanglant d'une guerre civile qui sert de contexte à l'*Histoire de la princesse de Montpensier*. Le style de la guerre a d'ailleurs changé : à l'horizon du roman, massacre et guerre civile viennent remplacer la guerre courtoise qui sert toujours de référence idéale à la Cour²⁴ et dont rêve encore la princesse de Clèves devant les tableaux transportés à Coulommiers par ses soins. Le roman marque insensiblement cette transition.

Dès sa réception à la cour, Mme de Clèves n'a de cesse de se soustraire à cet univers implacable et vibronnant pour se retirer dans la solitude. Tandis qu'elle tente de s'y ménager une présence à soi-même où s'élabore cette parole intérieure qui constitue la substance du roman d'analyse, la tendance de la princesse au repli se muera finalement en une retraite radicale qui ne dit pas son nom²⁵. Refuser d'épouser Nemours, alors qu'elle est désormais disponible, implique en effet pour elle de se détourner de la vie de cour. Pourtant, d'emblée, celle qui y apparaît d'abord sous le nom de Mlle de Chartres y rayonne. Proche de la reine dauphine, elle est associée aux bénéfiques du pouvoir. Son renoncement final en devient plus énigmatique encore. Dans son ultime entretien avec Nemours, la manière dont elle explique son refus n'éclaire pas complètement la qualité indécidable de ses motifs. À cet égard, Jean Mesnard pose une série de questions qui serviront d'étai à notre questionnement :

Le dernier mot de *La Princesse de Clèves* sera-t-il donc fourni par la constatation de la cassure du monde ? ou bien existe-t-il un moyen d'échapper à l'absurde, de retrouver les valeurs perdues, celles de la chevalerie, et, plus essentiellement, celles de l'amour²⁶ ?

Que le roman se soutienne d'une « vision tragique » — ce qui est aussi le point de vue de Paul Zumthor²⁷ — ou qu'il illustre les valeurs d'une théologie augustinienne, l'ultime repli de l'héroïne éponyme nous semble, au regard du traitement du romanesque dans *La Princesse de Clèves*²⁸, ne pouvoir trouver sa pleine intelligibilité que dans une référence supplémentaire au modèle de l'amour courtois qui, selon nous, surdétermine l'économie du roman de Mme de La Fayette. Cette surdétermination nous semble particulièrement lisible dans la scène de la nuit enchantée de Coulommiers : la scène de la Canne des Indes.

24. « [Le roi de Navarre] excellait dans la guerre, et le duc de Guise lui donnait une émulation qui l'avait porté plusieurs fois à quitter sa place de général, pour aller combattre auprès de lui comme simple soldat », *ibid.*, p. 47 ; « Le duc de Nevers, dont la vie était glorieuse par la guerre et par les grands emplois qu'il avait eus... », *ibid.*, p. 48, etc.

25. « 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 », *ibid.*, p. 237.

26. *Ibid.*, p. 72.

27. *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité, op. cit.*

28. Pour une problématisation circonstanciée de la notion de « romanesque » nous renverrons ici le lecteur aux études rassemblées par Gilles Declercq et Michel Murat : *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

L'intériorisation du modèle courtois

En identifiant en M. de Clèves le modèle du parfait amant²⁹, Thomas Pavel en a fait la démonstration : le modèle courtois informe le dessin de l'intrigue. Mais, à la cour, tout laisse penser qu'il ne survit que sur le mode du folklore. En effet, quoique les signes et les oriflammes de la courtoisie soient disséminés dans le roman, pour signifier la représentation que la cour se donne à elle-même, les Grands ne sont plus la vivante incarnation de la courtoisie. Ils en paraissent seulement les porte-insigne. Quant aux tournois, ils participent d'une grandiloquente mise en scène de la magnificence du pouvoir, mais le sens qu'ils déploient se révèle caduc. Certes, les rituels chevaleresques restent des moments clés de la vie mondaine :

L'on fit publier, par tout le royaume, qu'en la ville de Paris le pas était ouvert, au quinzième juin, par Sa Majesté Très-Chrétienne et par les princes Alphonse d'Este, duc de Ferrare, François de Lorraine, duc de Guise et Jacques de Savoie, duc de Nemours, pour être tenu contre tous venants [...] On fit faire une grande lice proche de la Bastille qui venait du château des Tournelles, qui traversait la rue Saint-Antoine et qui allait rendre aux écuries royales. [...] Tous les princes et seigneurs ne furent plus occupés que du soin d'ordonner ce qui leur était nécessaire pour paraître avec éclat³⁰ [...].

Mais si le chromatisme symbolique des parures qu'arborent les Grands est souligné par le texte³¹, nous allons voir que Mme de La Fayette en subvertit le sens. Pour lors, remarquons que l'ostentation des couleurs révèle surtout l'hégémonie du pouvoir, et, plus précisément, la puissance de la duchesse de Valentinois, maîtresse du roi :

[...] les couleurs et les chiffres de Mme de Valentinois paraissaient partout³².

En outre, une séquence du roman jette tout particulièrement la suspicion sur la crédibilité des Grands en tant que groupe d'élection : ainsi, un jour où « à l'heure du cercle », la conversation porte sur « les horoscopes et les prédictions », on voit l'ensemble des courtisans adopter servilement l'opinion du roi³³. Peut-être cette impression de déchéance que diffuse le roman signale-t-elle que quelque chose se serait détruit de ce qui ordonnait les guerres réelles du monde aux guerres symboliques des tournois. Dans l'univers représenté par la série de tableaux que la princesse contemple, la loi qui organise le politique et le social est censée être la même que celle par quoi la guerre se sublime. Or tout le roman révèle que ce temps-là est révolu, ou fictif. Le fait le plus significatif à cet égard

29. *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 335-351.

30. *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 124-125.

31. *Ibid.*, p. 186-188.

32. *Ibid.*, p. 45.

33. *Ibid.*, p. 114-115.

est sans doute le récit de la mort du roi qui clôt la troisième partie du roman³⁴. En effet, c'est sur une lice que le roi trouve la mort, et ce sans avoir reconnu le champ du duel fatal prédit par un astrologue qu'il avait consulté peu de temps auparavant. Le roman montre un roi fautif, étranger au sens principal du tournoi pour avoir méconnu le symbole de sa propre mort que lui avaient révélé les prédictions d'une astrologie prise par lui pour ses seules gratifications. L'incapacité du roi à donner sens à sa mort préjuge de celle à investir de sens ce rite courtois qu'est le tournoi. Si le tournoi bascule alors dans la facticité, on peut, sinon l'imputer directement à ce roi, du moins en voir un indice explicatif dans la forme de sa mort : un coup mortel de lance dans l'œil. Ce prince fantoche et défaillant, produit d'une cour sous l'emprise du panoptique, meurt de son aveuglement aux vrais enjeux symboliques. Il semble mourir, à proprement parler, d'un « coup de réel » dans l'œil. La défection héroïque du roi et des courtisans dans le roman est peut-être là pour signifier que l'art du tournoi et la pratique de la guerre ont divorcé, que les guerriers ne sont plus des chevaliers — et encore moins des preux — mais sont devenus des militaires. La parade des cavaliers chamarrés dans *La Princesse de Clèves* serait le signe d'une folklorisation, que la littérature d'avant Mme de La Fayette avait déjà comprise et représentée avec la panoplie du chevalier à la Triste Figure. Triste, comme celle d'un monde englouti.

N'était-ce la communication secrète de la princesse et de Nemours lors du tournoi, l'institution courtoise, dont le pouvoir arbore encore les signes, serait périmée. Et pourtant le tournoi conserve une fonction symbolique pour les amants. Nemours porte du noir et du jaune, couleurs d'une Dame non identifiable en laquelle seule l'intéressée peut se reconnaître :

Enfin, le jour du tournoi arriva. [...] M. de Nemours avait du jaune et du noir. On en chercha inutilement la raison. Mme de Clèves n'eut pas de peine à la deviner : elle se souvint d'avoir dit devant lui qu'elle aimait le jaune, et qu'elle était fâchée d'être blonde, parce qu'elle n'en pouvait mettre³⁵.

Utilisant le code courtois, l'amant écrit dans l'invisible, en négatif, un sens qui restitue à la joute sa fonction de rite amoureux, mais de rite impubliable. Le sens vivant de la courtoisie est désormais tout intérieur. Il échappe à ceux que leurs insignes désignent comme ses représentants.

Ainsi, Nemours et Clèves pourraient bien être les ultimes représentants d'une courtoisie désormais intériorisée. Outre le sens amoureux qu'il parvient à rendre au tournoi, l'appartenance de Nemours à l'espace courtois se manifeste dans son choix de la passion aux dépens d'un trône (le mariage avec la reine d'Angleterre), dans sa capacité à contenir son désir d'approcher la princesse — et, s'il trahit l'éthique du parfait amant quand il cherche à leurrer celle-ci sur la responsabilité de son époux dans

34. *Ibid.*, p. 189-190.

35. *Ibid.*, p. 188.

la divulgation de leur secret³⁶, le texte lègue néanmoins de lui l'image d'un homme qui a consenti à ne rejoindre son aimée que par le rêve :

Elle vit un homme couché sur des bancs, qui paraissait enseveli dans une rêverie profonde, et elle reconnut que c'était M. de Nemours³⁷.

Mais à un autre niveau, la poétique du texte l'exclut insensiblement du champ de la courtoisie. Ceci entre en pleine concordance avec la singularité du roman de Mme de La Fayette. Tandis que la fonction symbolique du tournoi n'est plus comprise par le roi lui-même, incapable qu'il est d'y déchiffrer le lieu du combat où il doit faire face à la mort³⁸, la véritable lice du combat chevaleresque élit, dans *La Princesse de Clèves*, un autre site : elle se place désormais dans le for intérieur des personnages. À cet égard nous rappelons que l'analyse psychologique empruntée par Mme de La Fayette à la tradition romanesque de son siècle pour en faire l'action même de son roman fait advenir, sur le plan littéraire, la dimension même de l'intériorité dont Mino Bergamo disait qu'elle s'était exprimée au plus haut point dans le discours mystique³⁹. Si elle est aussi une modalité de représentation, dans la narration, de cette rationalité dont Descartes signe l'avènement en occident, la substance langagière que Mme de La Fayette lui donne, toute striée de tensions, en fait aussi le champ d'exercice de la prouesse courtoise. Or, précisément, chez M. de Nemours, ce champ même devient de plus en plus exigü. Tandis que de méditation en méditation et de luttés en luttés le champ de conscience de la princesse s'accroît, le sien s'amenuise jusqu'à s'affranchir de tout véritable questionnement. Au début du texte les moments d'auto-analyse de Nemours répondent à ceux de la princesse. Mais au fur et à mesure que l'action progresse, son discours intérieur se tarit. À la fin, il est devenu un simple homme d'action, purement pragmatique, et ses rares paroles sont énoncées en un discours narrativisé qui en rend le contenu négligeable au point que le narrateur ne le mentionne pas⁴⁰.

Au bout du compte, parmi les personnages de premier plan, M. de Clèves seul pourrait prétendre au titre de parfait amant. Cependant, malgré sa douceur, il y déroge aussi. Ayant accédé au mariage avec celle qu'il aime, il ne peut retenir le désir de connaître le nom de l'homme que sa femme lui a avoué aimer. Son insistance, certes infiniment tendre, est néanmoins peu conforme à l'attitude prescrite à un amant par la *fin' amor*. Dans sa tension vers la plénitude amoureuse, il va en effet jusqu'à une

36. *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 179.

37. *Ibid.*, p. 219.

38. *Ibid.*, p. 114-115 et p. 188-190 : nous commentons ces pages plus loin.

39. Mino Bergamo, *L'Anatomie de l'âme de François de Sales à Fénelon*, Grenoble, Jérôme Million, 1994, p. 8.

40. *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 233 : « Que ne lui dit-il point pour lui dire ? Quel nombre infini de raisons pour la persuader de vaincre ses scrupules ! Enfin, une partie de la nuit était passée devant que M. de Nemours songeât à le laisser en repos. » Cf. Catherine Fromihague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques, formes et genres*, Paris, Dunod, 1999, p. 93-106.

forme de déloyauté dans la parole. Il use de feintise pour apprendre, au trouble de son épouse, l'identité de son rival :

Ce n'est pas gloire, madame, qui vous fait appréhender que M. de Nemours ne vienne avec moi. [...] Mais ne craignez point ; ce que je viens de vous dire n'est pas véritable, et je l'ai inventé pour m'assurer d'une chose que je ne croyais déjà que trop⁴¹.

Il ne suffit pas en effet à M. de Clèves de s'en tenir à ce que sa femme lui dit d'elle-même, à la sincérité qu'elle lui voue. Il veut impérativement *la vérité* de son désir, son sens, son chiffre :

[...] et encore une fois, madame, je vous conjure de m'apprendre ce que j'ai envie de savoir⁴².

Et qui est-il, madame, cet homme heureux qui vous donne cette crainte ? Depuis quand vous plaît-il ? Qu'a-t-il fait pour vous plaire ? Quel chemin a-t-il trouvé pour aller à votre cœur⁴³ ?

Il ne veut pas d'un aveu sans objet, il veut l'*objet*. Par cette tension vers la possession de l'objet, il se place hors de l'espace courtois. Sur son lit de mort, son ultime prière est encore demande, demande à l'irréel du passé, se sachant condamnée et néanmoins irrépressible :

Je vous prie que je puisse encore avoir la consolation de croire que ma mémoire vous sera chère et que, s'il eût dépendu de vous, vous eussiez eu pour moi les sentiments que vous avez eu pour un autre⁴⁴.

Or cette permanence de la demande dans le discours amoureux de M. de Clèves atteste d'une filiation littéraire plus « portugaise⁴⁵ » que courtoise ; sans doute exprime-t-elle quelque chose de cette courtoisie « profanée » dont parle Denis de Rougemont.

L'inversion du modèle courtois

À l'opposé de Clèves, se consumant pour le *possible*, et de Nemours, finalement oublieux de sa passion, Mme de Clèves renonce à tout pour un *impossible*. Nous en reparlerons au terme de cette étude⁴⁶. Nous voudrions signaler auparavant un déplacement plus formel des signes de la *fin'amor* sur ce personnage féminin. À cet égard, l'épisode de Coulommiers qui

41. *Ibid.*, p. 171.

42. *Ibid.*, p. 163.

43. *Ibid.*, p. 162.

44. *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 216.

45. Demande analogue à celle qui soutient jusqu'à exténuation le pathos des *Lettres d'une religieuse portugaise* de Guilleragues (1669).

46. En en tirant des conclusions que nous ne suivrons pas ici, Nathalie Grande fait une remarque à laquelle nous souscrivons néanmoins : « À la différence des romans précieux du type de ceux de Mme de Scudéry, où l'idéalisme héroïque était idéalement partagé entre les deux sexes, chez Mme de La Fayette c'est dans une femme que s'incarnent les valeurs aristocratiques », *Stratégies de romancières, De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 109.

montre la princesse en contemplation devant des tableaux commémorant les grandes victoires du règne nous semble être, sur le mode de la mise en abyme, la dernière représentation glorieuse du monde courtois. En effet, la guerre chevaleresque que ces tableaux signifient est en décalage avec ce qui nous est dit de la réalité historique contemporaine, et ce que, par ailleurs, nous en savons. Si les symboles de la courtoisie se disséminent encore sur quelques personnages, seule la princesse semble, dans cet épisode, en incarner la dimension plénière. Remémorons-en le cœur :

Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière, pour empêcher qu'on ne pût entrer ; en sorte qu'il était assez difficile de se faire passage. M. de Nemours en vint à bout néanmoins ; sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était Mme de Clèves ; il vit beaucoup de lumières dans le cabinet, toutes les fenêtres en étaient ouvertes et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait Mme de Clèves. Il vit qu'elle était seule, mais il la vit d'une si admirable beauté, qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui Mme de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.

On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir, au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant⁴⁷.

D'aucuns ont vu dans la canne des Indes l'avatar de la lance du tournoi. On remarquera que Mme de Clèves décore cette canne de rubans jaune et noir, couleurs qui désignent une identité qu'elle ne tient que de Nemours, ou plutôt de cet Autre qui les lui a secrètement dédiés lors de la joute. On pourrait alors y voir, à cause de ces couleurs qu'elle ne peut s'approprier, un objet phallique, à la fois un symbole de jouissance et le symbole de cet ordre même d'où procède la jouissance. L'activité de la princesse, orner la canne de rubans — liens qui ne liquent pas —, pourrait-il alors symboliser le don de la « merci » ? En même temps qu'elle accède à

cette extase érotique, la princesse s'absorbe dans le portrait de Nemours. Elle apparaît donc comme sujet du désir, ce qui ne concorde pas avec le culte courtois d'une Dame purement objectale. Nemours devient l'objet idéal. Lorsque la princesse contemple son portrait, celui-ci est enchâssé dans une série de tableaux représentant les victoires du règne, dont le siège de Metz, signalé dès le début du roman⁴⁸. À ce titre ils figurent, pour cette aristocratie qu'ils célèbrent, l'ordonnement courtois et chevaleresque du monde :

Toutes les actions remarquables, qui s'étaient passées du règne du roi, étaient dans ces tableaux. Il y avait entre autres le siège de Metz, et tous ceux qui s'y étaient distingués étaient peints fort ressemblants. M. de Nemours était de ce nombre et c'était peut-être ce qui avait donné envie à Mme de Clèves d'avoir ces tableaux⁴⁹.

Même si c'est lui seul qu'elle contemple dans le cabinet, le tableau où figure le portrait de Nemours n'est pas le seul que Mme de Clèves ait fait transporter à Coulommiers : une série de tableaux disposés par ses soins y délivre une représentation de la guerre comme un art où un ordre éthico-politique tout entier se sublime. Or Nemours est au rang des chevaliers « qui s'y étaient distingués », et c'est sans doute à ce titre — puisque son portrait n'est pas séparé de la série — qu'il séduit. Le lien passionnel des amants est ici discrètement explicité : aux yeux de Mme de Clèves, ce serait un *ordre*, l'ordre chevaleresque et courtois, qui confère identité et séduction au visage de Nemours. L'objet du désir, s'il est peut-être ultimement *chose* fascinante, prend du moins la forme première d'un *symbole* d'union des hommes en communauté régie. Pour reprendre la terminologie de Denis de Rougemont, l'*Éros* de la princesse serait alors orienté par une forme d'*Agapé*. Nemours, vainqueur du siège de Metz, la séduit de ce qu'il s'identifie à un ordre, l'ordre courtois. Si la loi qui le gouverne, savamment ritualisée par la poésie des troubadours, ordonne la séparation des amants, son association ici par Mme de La Fayette à l'épisode de la canne des Indes, en en déployant la portée érotique et sublimatoire, lui donne une signification phallique. On comprendrait alors pourquoi, loin d'assimiler *La Princesse de Clèves* au mouvement général de « déchéance » du mythe courtois dont la littérature occidentale dessine selon lui le tracé, Denis de Rougemont y voit une « dernière flamme, mince et pure » de cette même courtoisie.

Selon une polarité inversée par rapport à la sexuation du schéma courtois qui fait de l'homme le désirant, la princesse prend donc la place de l'amant. Du même coup, le sens du désir « courtois » s'en trouve déplacé : ce ne serait plus le désir d'un comblement ultime quoique toujours repoussé, mais le désir de l'*ordre courtois lui-même*, en tant que, séparateur, il commande un mode de sublimation. Le désir de Mme de Clèves tendrait alors, sur le plan figural, vers un ordre politique incarné ici fantasmatique-

48. *Ibid.*, p. 52.

49. *Ibid.*, p. 200.

ment par la série guerrière et fondant une érotique non sans analogie avec celle que pratiquaient, à la même époque, les précieuses⁵⁰. Cette permanence sous-jacente et inversée du schème courtois nous invite à lire l'ultime scène du refus du monde par Mme de Clèves sous l'éclairage de la scène de Coulommiers. Ce qui en ce renoncement ultime résiste à la compréhension pourrait bien alors relever d'une érotique, dont il restera à établir si c'est bien de l'érotique courtoise qu'alors, il peut encore s'agir. L'analyse exposée par Lacan du phénomène courtois nous permettra d'en préciser la structure :

[...] l'inaccessibilité de l'objet est posée là au principe. [...] Il n'y a pas possibilité de chanter la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole. [...] Nous voyons ici fonctionner à l'état pur le ressort de la place qu'occupe la visée tendancielle dans la sublimation, c'est à savoir que ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de réel⁵¹.

Une telle structure, celle de « l'organisation de l'inaccessibilité de l'objet⁵² », pourrait éclairer, sur un plan certes plus paradigmatique que syntagmatique, l'ultime décision de la princesse de se refuser à Nemours.

LA PRINCESSE DE CLÈVES : UN ART D'AIMER

Ainsi, de *La Princesse de Clèves* émanerait le rayonnement tardif du modèle courtois dans son fondement érotique. Le roman de Mme de La Fayette, qui a pu être lu comme un avatar désenchanté du culte cornélien de l'*ego* aristocratique⁵³, ou un austère écho de Port-Royal, nous semble *en même temps* tout vibrant de l'érotisme contenu des pratiquants des cours d'amour. La représentation littéraire de la passion y est illuminée d'un bonheur qui ne se réduit pas à de l'illusoire ou à du désastreux. L'*Éros* des amants, dans son ravissement perpétué, doit moins au sentiment ravageur qu'accuse l'augustinisme qu'à une source d'éblouissements continus dont

50. Cf. Claude Vigée, « *La Princesse de Clèves* et la tradition du refus », *op. cit.* et René Nelly, *L'Érotique des Troubadours*, Privat 1963, p. 333. Si nous en croyons les distinctions de René Nelly, *La Princesse de Clèves* nous paraît cependant relever davantage de la courtoisie que de la préciosité, nonobstant les analogies entre les deux courants :

La préciosité du XVII^e siècle ne procède point — par filiation — de l'amour provençal. Mais elle présente avec lui certaines analogies qui tiennent à des causes profondes [...] La préciosité, elle, tendait au platonisme (chrétien). Beaucoup plus que l'amour provençal, elle mettait l'accent sur la raison, au nom de laquelle devait s'effectuer le choix amoureux, sur l'amour-estime, sur la liberté que doit conserver l'esprit par rapport à l'instinct ; bref, elle condamnait la passion en tant que passion. Si l'érotique d'oc a insisté quelquefois sur la nécessité de tenir l'amour bien réglé, si elle a imposé aux amants le devoir de ne s'attacher qu'à des objets dignes de leur estime, il ne paraît pas qu'elle ait réprimé aussi rigoureusement la « folie d'aimer », l'entraînement instinctif et fatal, ni sacrifié à la Valeur l'élément passionnel de l'amour.

51. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, septembre 1986, chap. XI, « L'amour courtois en anamorphose », p. 178-179.

52. *Ibid.*, p. 181.

53. Cf. notamment : Serge Doubrovski, « *La Princesse de Clèves*, une interprétation existentielle », *La Table ronde*, n° 138, juin 1959, p. 36-51.

les faiblesses de ces héros trop humains — surtout Nemours⁵⁴ — n'altère jamais l'enchantement. Tout un dispositif spéculaire rend le lecteur témoin d'un amour réciproque et sensible, quoiqu'il soit vécu dans un décalage constant, sceau de l'érotique courtoise. En miroir de la scène de la canne des Indes, une autre scène de contemplation illustre cette érotique du décalage. On y voit d'abord l'esprit de la princesse capté par l'image d'une chambre secrète dont la haute teneur symbolique est révélée par l'univers du conte⁵⁵ :

Après qu'on les lui eut montrés, 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, et qu'elle était occupée par un homme qui y venait quelquefois pendant le jour pour dessiner de belles maisons et des jardins que l'on voyait par les fenêtres. [...] ce que lui avait dit Mme de Martigues, que M. de Nemours était quelquefois à Paris, se joignit dans son imagination à cet homme bien fait qui venait proche de chez elle, et lui fit une idée de M. de Nemours, et de M. de Nemours appliqué à la voir, qui lui donna un trouble confus, dont elle ne savait pas même la cause⁵⁶.

Après avoir pénétré dans un jardin, et, à l'instar de Nemours à Coumomières, traversé un bois, elle se dirige comme lui vers « une manière de cabinet » :

Comme elle en fut proche, elle vit un homme couché sur des bancs, qui paraissait enseveli dans une rêverie profonde, et elle reconnut que c'était M. de Nemours⁵⁷.

Nemours, s'éveille à demi, tel un somnambule et, sans que leurs regards se croisent :

[...] Mme de Clèves le vit sortir par une porte de derrière où l'attendait son carrosse.

L'esprit de la princesse cède alors à un embrasement fantasmagorique : [...] Ce prince se présenta à son esprit, aimable au-dessus de tout ce qui était au monde, l'aimant depuis longtemps avec une passion pleine de respect et de fidélité, méprisant tout pour elle, respectant même jusqu'à sa douleur, songeant à la voir sans songer à en être vu, quittant la Cour, dont il faisait les délices, pour aller regarder des murailles qui la renfermaient⁵⁸ [...].

Au dernier acte, une entrevue furtive délivre aux amants un signe d'une réciprocité de l'amour qui ne peut qu'exacerber en eux le désir de son impossible plénitude⁵⁹. Une *aura* se dégage alors de leur duo jamais accordé dans le sillage des moments ténus mais lumineux dont la narration se fait

54. Cf. *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 167 : inaptitude de Nemours à conserver son amour secret.

55. Cf. la légende de Barbe-bleue dont Perrault fixera une version écrite en 1697 dans *Les Contes de la mère l'Oye*.

56. *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 219.

57. *Ibid.*, p. 219.

58. *Ibid.*, p. 220.

59. *Ibid.*, p. 221.

porteuse par tel ou tel changement de régime : scansion subtilement rythmées du lexique de l'émotivité, points d'orgues à peine ironiques en forme de prétérition hyperbolique, avènement d'un régime descriptif au rayonnement ponctuel, sourdine — si « courtoise » dans son principe — de la litote, harmonie subtile d'une langue au phrasé incomparablement nuancé. Le roman baigne dans un bonheur de langage qui semble répondre au bonheur des héros et en répondre. Si l'objet de leur désir est dérobé à Mme de Clèves et à Nemours, et même au lecteur qui ne peut que désirer romanesquement voir s'accomplir entre eux une réciprocité heureuse (sous la forme d'un aveu consommé), ce n'est pas sans laisser par-delà son esquive un ravissement qui survit et succède au mirage. Ce bonheur s'accomplit chez les héros en surcroît de liberté. Leur passion, conduite par des lois inflexibles, est aussi puissance. À témoin la liberté presque souveraine de Nemours, porté par son désir, à esquiver, duelliste magistral, les pièges que lui tend la reine dauphine⁶⁰. À témoin sa capacité à franchir grâce à une parole ensorcelante les obstacles, ces « palissades » symboliques de silence que la princesse met entre lui et elle. À témoin, enfin, la liberté de la princesse au milieu de la cour, où elle parvient à se ménager une intimité dans l'atmosphère la plus saturée de mondanité qui soit, et où elle réalise de fulgurantes lectures de signes amoureux. De troubles en rougeurs, elle écrit en filigrane son propre discours d'amante, si bien que se tisse entre elle et Nemours un dialogue quasi enchanté qui transcende l'hégémonie pourtant pressante du discours mondain, de son protocole, de ses codes :

Enfin, le jour du tournoi arriva. [...] M. de Nemours avait du jaune et du noir. On en chercha inutilement la raison. Mme de Clèves n'eut pas de peine à la deviner : elle se souvint d'avoir dit devant lui qu'elle aimait le jaune, et qu'elle était fâchée d'être blonde, parce qu'elle n'en pouvait mettre⁶¹.

Les couleurs jaune et noire choisies par Nemours au tournoi disent, en renversant le code, le référent insoupçonnable de l'idiolecte amoureux, et symbolisent un libre langage, greffé sur les codes mais libéré de tout contrôle social. La passion, devenue puissance de par son secret, n'est plus ici l'antagoniste d'une raison qui serait l'organe de la liberté tandis qu'elle serait celui de la sujétion aux pulsions aveugles du corps. Héritière de l'*Éros* courtois, elle tisse elle-même son propre *logos*, agent d'une liberté aussi totale que radieuse.

Ce bonheur érotique émane d'une dynamique féconde de la non-coïncidence. La princesse sait l'amour parfait dont elle est aimée. Elle voit son amant au pied des murailles qui l'abritent. Et Nemours à Coullommiers voit qu'il est au cœur du désir de la princesse. Mais leurs regards ne se *croisent* jamais. La non-coïncidence semble le paradigme qui organise la scénographie érotique de *La Princesse de Clèves*.

60. *Ibid.*, p. 177-178.

61. Cf. note n° 34.

ROMANESQUE ET COURTOISIE : LA NON-COÏNCIDENCE

Dans la scène de la canne des Indes, Nemours voit la princesse heureuse par lui et le lecteur voit Nemours la regarder. La princesse agit comme en extase et ne sait qu'elle est vue. Il faudrait qu'elle fût à la place du lecteur pour le savoir. Il en est de même pour Nemours qui est séparé de son objet. Les tableaux que la princesse regarde semblent ouvrir sur un espace où quelque chose lui a été destiné : destiné à une figure impossible d'elle-même, plutôt, qui porterait ces couleurs jaune et noir, couleurs de la dissonance (d'avec sa blondeur). L'enjeu n'est pas celui d'une identification où elle « se » reconnaîtrait. Ce qu'elle connaît alors, c'est une réalité tierce et non appropriable que désigne Nemours. Quant à lui, il est à l'extérieur du tableau. Mais s'il en est exclu, il en est le témoin. C'est lui, et ce n'est pas lui. C'est son portrait, son image, mais ce n'est plus lui. C'est quelque chose qui est passé par lui, qui a pris son visage, qu'il a transmis. Il n'a été que l'intercesseur d'une reconnaissance de cette réalité tierce, la « passion » comme telle, peut-être, en un acte que Denis de Rougemont appelle « l'amour de l'amour⁶² ».

Tandis que les personnages sont en relation avec la « passion », quoique séparés l'un de l'autre, seul le lecteur a le privilège de voir la plénitude de l'union. Il a une vue synoptique d'où il peut contempler des espaces/temps décalés qui se sont côtoyés sans se rencontrer dans la diégèse. Dans la scène de la canne des Indes, l'union insue des amants lui est rendue tangible, en tant qu'elle associe trois plans incommensurables les uns aux autres, le plan de Nemours, celui de la princesse, celui de la série des tableaux (sans compter le plan de l'espion de Clèves qui s'interpose encore entre le lecteur et les autres plans). Par ailleurs, la série de tableaux offre une combinatoire ordonnée, comme autant d'espace/temps aussi séparés les uns des autres que le sont les plans des regards. Cette scène pourrait en ce sens être l'emblème de l'architecture du roman lui-même. L'union insue des amants est — ne serait-ce que pour cette raison — impubliable dans le monde réel de la diégèse. Elle n'accomplit donc son sens que par la médiation d'un dispositif de représentation que seule la complexité romanesque rend possible, par une superposition de plans rassemblés dans la conscience du lecteur en un point de mire élaboré par l'écriture. Le lecteur, inclus dans l'axe de la perspective construite par le texte — *lector in fabula* —, prend place au dernier plan d'une inclusion de plans, de regards mis en abyme. Le temps de la lecture lui restitue alors le sens d'un amour, qui semble se jouer dans le contretemps. Mais ce sens se joue peut-être plus essentiellement d'un décalage essentiel, que la princesse, quand s'ouvre le possible, choisit encore de maintenir, jusqu'à la séparation

62. *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 39.

totale. Plutôt que parler d'un roman de la non-communication ou du pessimisme amoureux, il faudrait alors parler d'un roman de la non-coïncidence. Le prix à payer par le lecteur pour ce savoir sur son propre fantasme du temps romanesque, serait d'être exclu de la sensation, c'est-à-dire, précisément, de ce fantasme. Le lecteur n'aurait pas la sensation, mais le roman lui révélerait, méta-poétiquement, en quoi il a le sens. L'objet *romanesque* du désir du lecteur est bien un monde uniquement spatial, sans la dimension du temps. Sans celle, surtout, du contretemps, un monde sans irréversible, où tout se répare, où tout peut recommencer, où l'union se réalise, quelle qu'elle soit, où Nemours aurait été rencontré avant Clèves, où Clèves ne serait pas mort de l'existence de Nemours, où Clèves aurait été aimé en retour. À défaut, le lecteur romanesque se met à attendre un aveu d'amour qui ne soit pas *ersatz* du corps réel comme l'est l'ultime aveu de la princesse à Nemours, mais promesse d'union. Au terme de sa (trans)formation par la lecture de Mme de La Fayette, le lieu d'accomplissement de cette promesse devient pour le lecteur toute la trame de l'écriture, puisqu'en elle seule se répondent les émois désunis des amants.

Le roman, dans ce dispositif optique qui emblématise son architecture, donnerait ainsi à voir l'objet même du désir qu'il informe, le rapport du lecteur à cet objet qu'on pourrait appeler le « romanesque ». La réponse que le roman lui donne est une réponse « courtoise », mais d'une courtoisie sans dévotion, libérée de la soumission à la « Dame ». Aboutissant à l'avènement irrémédiable d'un impossible, *La Princesse de Clèves* accomplit la déception structurale du roman tel que Mme de La Fayette le conçoit à l'endroit du romanesque, et révèle au lecteur l'inanité de sa quête d'un signe fictionnel qui atteste un amour *réalisé*. Cette déception ne peut sans doute être consentie que parce que l'œuvre dans son architectonique aura rédimé la quête déçue, par la jouissance d'un signifiant : le roman dans sa substance langagière. En miroir au désir du lecteur — à son désir de fiction — la généalogie du refus du monde de la princesse, qui constitue ce même roman, permet l'entrevision d'un objet de désir finalement dérobé, nécessairement dérobé — mais, à terme, compris.

À l'emprise de l'objet sur le désir, de la Dame sur le dévot d'amour, de la maîtresse-mère sur le roi, du romanesque sur le lecteur, le *roman* répond, en point de fuite d'une cour dominée par un prince fasciné ou fascinateur, par le dévoilement d'un regard. Il faudrait alors définir le roman, devenu « courtois » en son principe formel, comme le genre qui ne vit que de la conscience de sa rupture d'avec le monde.

De la Courtoisie au Pur Amour ?

Il y aurait alors une homologie entre l'érotique courtoise réinventée par Mme de La Fayette et la lecture romanesque, ordonnée elle aussi selon la quête d'un objet inaccessible, selon un principe de non-coïnci-

dence et de satisfaction substituée. Le romancier tel que l'auteure l'incarne deviendrait alors l'ordonnateur d'une quête érotisée : d'où ce texte vibratile, qui multiplie les exemples de la plénitude de la passion. Quelle que soit l'axiologie développée, on est en effet aux antipodes d'un roman ascétique. Ordonné au modèle courtois, le renoncement final de Mme de Clèves empêche le lecteur de croire que l'union désirée des amants — le *romanesque* — puisse s'accomplir dans un après-texte postulé. Le refus du monde prononcé par la princesse devient, comme *topos* courtois, une butée de l'extrapolation, comme il l'est de l'interprétation. Du coup, le roman pense la manière dont il comble le lecteur : non en lui livrant un imaginaire disponible à imaginer, imager et imiter, mais en lui délivrant un imaginaire doublé d'une méta-poétique qui l'arraisonne et le structure. Mais en même temps le lecteur, moins téméraire que la princesse exposée au feu du désir absolu, se voit gratifié par la lecture du roman du simple bonheur de savoir, seul, l'amour accompli de cette héroïne vouée à un inaccessible que le nouvel ordre politico-symbolique — où il n'y a de place pour aucune « fonction poétique⁶³ » — n'étaye plus. Par ce bonheur, sans objet lui non plus — fors la *lettre* — mais plus substantiel que la décevante attente d'une satisfaction romanesque, Mme de La Fayette inscrit la conscience d'une incommensurabilité des plans de la fiction et de la réalité comme la marque même d'un genre auquel elle confie l'héritage symbolique de la *fin' amor* : le roman.

Les dernières pages de *La Princesse de Clèves* semblent toutefois frayer une voie à l'imagination du lecteur. Philippe Sellier en esquisse l'orientation en en marquant aussi les limites :

La coloration religieuse, discrète jusqu'à paraître absente dans la plus grande partie du roman, envahit rapidement ce finale. Son caractère crépusculaire, d'une rare beauté, fait penser à un stoïcisme christianisé, d'où toute joie chrétienne semble absente⁶⁴.

Il apparaît nécessaire de citer ici le passage où cette « coloration religieuse » est plus marquée :

Il se passa un assez grand combat en elle-même : enfin, elle surmonta les restes de cette passion qui était affaiblie par les sentiments que sa maladie lui avait donnés ; les pensées de la mort lui avaient rapproché la mémoire de M. de Clèves. Ce souvenir, qui s'accordait à son devoir, s'imprima fortement dans son cœur ; les passions et les engagements du monde lui parurent tels qu'ils paraissent aux personnes qui ont des vues plus grandes et plus éloignées⁶⁵.

63. *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 174. Nous citerons le passage auquel nous faisons allusion *in extenso* : « Ce qui doit être justifié [c'est] la possibilité originelle d'une fonction comme la fonction poétique dans un consensus social à l'état de structure. Eh bien, c'est un tel consensus que nous voyons naître à une certaine époque de l'histoire, autour d'un idéal qui est celui de l'amour courtois. »

64. *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, Philippe Sellier, note n° 1, p. 237.

65. *Ibid.*, p. 237.

Se pose alors la question d'une possible « conversion » de la princesse à une forme de détachement quasi mystique où elle accède à une vision panoramique et signifiante des affects de la vie intramondaine. Cette nouvelle orientation signifierait-elle l'abandon de la postulation courtoise ? Interrogeant la structure de cette dernière, Lacan, à l'inverse de Denis de Rougemont, en révoque d'abord toute parenté avec une intuition de source religieuse⁶⁶. Il suggère que l'interprétation mystique de l'étape de la « merci » pourrait être hasardeuse :

Cet acte, cette fusion, nous ne pouvons savoir jamais s'il s'agit d'union mystique, de reconnaissance distante de l'Autre, ou d'autre chose⁶⁷.

Néanmoins, sans présupposé mystique, il évoque un lien entre une certaine organisation du signifiant par quoi une érotique s'invente et une orientation de l'éthique :

[...] En particulier, cet extraordinaire Guillaume de Poitiers, à un certain moment de ses poèmes, appelle l'objet de ses soupirs du terme de *Bon Vezi*, ce qui veut dire Bon Voisin [...].

Pour nous, beaucoup plus important que la référence à la voisine que serait la Dame qu'à l'occasion Guillaume de Poitiers lutina, est le rapport entre cette expression et celle que Freud emploie à propos des premières fondations de la Chose, de sa genèse psychologique, le *Nebenmensch*, désignant ainsi la place même que viendra occuper, dans le développement proprement chrétien, l'apothéose du prochain.

Bref, j'ai voulu vous faire sentir aujourd'hui que c'est une organisation artificielle, artificieuse, du signifiant qui fixe à un moment les directions d'une certaine ascèse, et quel sens il faut que nous donnions dans l'économie psychique à la conduite du détour⁶⁸.

Si l'on s'autorise de cette indication pour relire le texte de Mme de La Fayette, le problème d'une solution de continuité éventuelle entre la postulation courtoise de l'héroïne et son ultime orientation chrétienne pourrait être levé, à la condition toutefois de remarquer une substitution de figures : à la place du « Bon Voisin », dans le cœur de l'amant(e), on ne trouve plus l'image de Nemours, mais bien « la mémoire de M. de Clèves » :

Ce souvenir, qui s'accordait à son devoir, s'imprima fortement dans son cœur [...].

Un nouveau problème surgit ici : quoique le souvenir de Clèves soit indélébile, qu'il survienne sans référence à son statut de mari, et que, en accord avec le « devoir », il ne lui soit pourtant pas subordonné, comment comprendre qu'il se soit indubitablement substitué (« s'imprima fortement dans son cœur ») à l'objet premier du désir ?

66. *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 178.

67. *Ibid.*, p. 182.

68. *Ibid.*, p. 181.

L'absence de « joie » de la princesse que connote ici tout le texte et que souligne Philippe Sellier semble écarter la possibilité de se référer, s'agissant de la position psychique de Mme de Clèves, à cette « organisation de l'inaccessibilité de l'objet⁶⁹ » qui est constitutive de l'attitude courtoise. En quoi peut-on prétendre que M. de Clèves resté certes son amant, quoique institué son mari⁷⁰, occupe désormais une place distribuée jusque-là à Nemours dans l'économie courtoise du désir de la princesse ? Comment le prétendre, quand on se souvient du cri de la princesse devant Nemours :

– Pourquoi faut-il, s'écria-t-elle, que je vous puisse accuser de la mort de M. de Clèves ? Que n'ai-je commencé à vous connaître depuis que je suis libre, ou pourquoi ne vous ai-je pas connu avant que d'être engagée ? Pourquoi la destinée nous sépare-t-elle par un obstacle si invincible⁷¹ ?

Une autre référence, contemporaine de l'élaboration du roman, pourrait nous suggérer une explicitation de ce point. L'empreinte de Clèves dans le cœur de la princesse la consacre en somme à celui dont elle n'aura jamais pu s'éprouver l'élue. Elle atteste d'un don à celui dont toute la puissance à ne pas s'en remettre à sa fonction institutionnelle d'époux n'aura pu la conduire au lieu mental où se scelle la reconnaissance d'un autre. Le dispositif dans lequel prend place alors la princesse la voue à un amour dont l'essence est d'être sans reconnaissance, autrement dit sans ce « repos » dont pourtant elle se savait en quête :

[...] je me défie de mes forces au milieu de mes raisons : ce que je crois devoir à la mémoire de M. de Clèves serait faible s'il n'était soutenu par l'intérêt de mon repos⁷² [...].

De fait, le texte la montre physiquement brisée et de sa vie note qu'elle « fut assez courte⁷³ » : la mémoire de M. de Clèves se sera substituée au repos, quoique ce ne soit pas — nous allons l'explicitier maintenant — sous les espèces du « devoir ».

Il nous paraît en effet possible d'identifier la position que prend désormais la princesse en la rapportant, par analogie, à une conception de l'amour que, dans la lignée de Saint Augustin, le XVII^e siècle n'avait cessé d'essayer de penser : l'amour désintéressé ou pur amour. C'est autour de la place centrale accordée à la distinction mise en valeur par Saint Augustin entre deux modalités de l'amour : *frui* et *uti*, la jouissance et l'utilité, que se noue, au XVII^e siècle, un débat qui, de fait, va de l'antiquité à nos jours. Ce débat devra attendre Fénelon et son

69. *Ibid.*, p. 181.

70. *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 69 : « Cela fit aussi que pour être son mari, il ne laissa pas d'être son amant [...] » et p. 163 : « Mais il est impossible d'avoir [la jalousie] d'un mari après un procédé comme le vôtre.[...], il me console même comme votre amant. »

71. *Ibid.*, p. 232.

72. *Ibid.*, p. 231.

73. *Ibid.*, p. 239.

Explication des maximes des saints (1697) pour que, par le biais notamment de la conceptualisation de la « supposition impossible », devienne pensable théologiquement et philosophiquement une forme d'amour que les théologiens ne pouvaient pas concevoir et dont l'Église refusera finalement de reconnaître l'orthodoxie⁷⁴. Or il nous semble que, si on les lit dans la perspective du sens amoureux que nous avons voulu déchiffrer chez la princesse dans le mouvement même, rationnel, par quoi elle résistait à sa passion, les dernières pages de *La Princesse de Clèves* peuvent s'expliciter par une référence au pur amour. Si Mme de Clèves, au bout du compte, a réalisé le vœu de son époux :

Je vous prie que je puisse encore avoir la consolation de croire que ma mémoire vous sera chère et que, s'il eût dépendu de vous, vous eussiez eu pour moi les sentiments que vous avez eu pour un autre⁷⁵.

L'empreinte de son souvenir atteste d'une âme dévouée, ayant voué ses affects, dans l'indifférence à une reconnaissance toujours sue inaccessible. Le texte n'en dit pas plus.

Mais par cela seul, le roman de Mme de La Fayette pourrait bien alors participer par anticipation d'une césure historique, identifiée par Jacques Le Brun en l'espèce, de

[l'] histoire ouverte avec la condamnation de l'*Explication des maximes des saints* et caractérisée par un glissement de la question de l'amour pur hors du champ de la théologie et plus généralement hors de la réflexion religieuse⁷⁶ [...].

En son *excipit*, il ferait alors signe vers le frayage d'un redéploiement, dans le champ propre de la fiction romanesque, des figures du pur amour, telles qu'elles avaient pu s'écrire, et produire les effets de cette écriture⁷⁷ dans le champ propre du discours mystique.

En référence aux analyses de Jacques Le Brun, toute l'intuition de Philippe Sellier nous aide ici à expliciter l'opération propre du roman de *La Princesse de Clèves* dans la narration du choix ultime de l'héroïne éponyme :

Un tel choix exprime-t-il la « religion » de Mme de La Fayette ? Ou faut-il penser qu'un genre aussi profane que le roman ne pouvait accueillir une évocation de la joie catholique ? Ou encore le choix d'« un beau noir » – selon une formule de Valéry –, donc d'une visée esthétique, l'a-t-il emporté⁷⁸ ?

Avec ce « beau noir » effectivement connoté par toute la fin du roman, avec ce « beau » étranger à toutes les modalités du bien, morales

74. Avec la condamnation de l'*Explication des maximes des saints* en 1699 : cf. l'éminente synthèse de Jacques Le Brun : *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2002.

75. *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 216.

76. *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, op. cit., p. 305.

77. *Ibid.*, p. 319.

78. *La Princesse de Clèves*, op. cit., Philippe Sellier, note n° 1, p. 237.

et sociales, qui qualifie en dernier ressort l'acte ultime de Mme de Clèves, le roman inscrit dans sa poétique autant que dans sa diégèse le signifiant même qui est au principe de sa vocation littéraire :

C'est peut-être de double façon [écrit Jacques Le Brun en synthétisant la démarche de la mystique puis celle de Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse*] revenir à l'origine de l'histoire que nous parcourons : le signifiant que posait saint Augustin comme seul accès à la *res*, le beau auquel les œuvres littéraires et les œuvres d'art confiaient la tâche désespérée de dire un amour « pur »⁷⁹.

Conclusion

En portant le discours romanesque aux frontières du champ de la mystique, Mme de La Fayette ne lui fait franchir aucune limite qui autoriserait un retour subreptice de l'illusionnisme fictionnel. Aux abords des dernières pages, le for intérieur de la princesse se referme et s'estompe dans des confins esquissés par une focalisation devenant peu à peu extérieure. L'oraison était sans doute trop intimement présente aux consciences de ce siècle pour que se forme l'idée de faire un objet de fiction de ce discours intérieur même où, dans l'expérience de la contemplation, se dénouaient les fictions. Faisant peut-être signe vers des conceptions contemporaines de l'amour désintéressé, *La Princesse de Clèves* nous apparaît surtout, au terme de notre étude, comme un roman secrètement ardent, une ultime « flamme », selon les mots de Denis de Rougemont, de la *fin' amor*. Nous avons voulu y mettre en évidence l'activité d'une dimension « courtoise » dans un univers panoptique où tout concourt à fasciner le regard. Tandis que les hommes lui font défaut, cette dimension condamnée est encore incarnée par la princesse dans sa postulation vers un impossible qui s'éclaire dans la mise en relation de la scène de Coulommiers et de son renoncement ultime. La scène de la canne des Indes, en ressaisissant le désir des personnages et du lecteur dans un dispositif optique nous a semblé offrir une sorte d'emblème textuel du décalage que le roman seul peut opérer entre le désir du lecteur et son objet. Opérant ainsi un dévoilement du regard du lecteur, le genre « roman », avec Mme de La Fayette, transpose le romanesque dans la lecture, l'affranchissant du même coup de son assujettissement à l'objet imaginaire que la fiction produit.

La Princesse de Clèves serait alors une sorte de roman des romans, comme *Don Quichotte* a pu l'être en se dégageant du modèle courtois, mais *a contrario*, en mettant à contribution, moins le versant éthique de la courtoisie que son versant érotique, moins un idéal axiologique que la scansion d'un désir, pour arraisonner le romanesque et penser sa poétique, son traitement de l'imaginaire et son rapport au lecteur.

⁷⁹. *Le Pur Amour de Platon à Lacan, op. cit.*, p. 319.

