



HAL
open science

Faut-il parler ? Faut-il se taire ? Silence et roman dans La Princesse de Clèves et Les Désordres de l'amour

Nathalie Grande

► **To cite this version:**

Nathalie Grande. Faut-il parler ? Faut-il se taire ? Silence et roman dans La Princesse de Clèves et Les Désordres de l'amour. Dix-septième siècle, 2000, L'Indicible et la vacuité au XVIIe siècle, 207, pp.185-198. <hal-04007705>

HAL Id: hal-04007705

<https://hal.science/hal-04007705v1>

Submitted on 30 Jan 2024

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.



HAL Authorization

Faut-il parler ? Faut-il se taire ?
Silence et roman dans *La Princesse de Clèves*
et *Les Désordres de l'amour*

Nathalie GRANDE

Parler du silence dans le roman semble un sujet par définition paradoxal : Comment peut-on parler de silence dans une œuvre de langage ? Si « silence » s'oppose à « bruit » ou à « parole », interroger le silence dans le cadre d'un roman devrait revenir à questionner l'espace du papier laissé blanc entre les lettres, entre les mots, entre les lignes ou entre les parties. Comment parler alors de ce qui n'existe pas, sauf à saluer l'absence-présence d'un sens qui se dérobe, à exalter les vertus de ce qui ne se peut dire, à célébrer la dignité de l'indicible, que l'apparence seulement pourrait confondre avec la vacuité de la page blanche ? Parler du silence revient donc à prendre le risque de l'interpréter, et ainsi à le nier. Or il faut d'abord accepter d'*entendre le silence...*

Quels sont les silences engendrés par la fiction romanesque ? Et l'on constate alors que le silence, loin d'être assimilable à une absence, devient omniprésent, voire proliférant. Le silence joue en effet dans le roman un rôle à tous les stades de sa création : on imagine le silence originel de l'écrivain au travail, silence seulement troublé par le frottement de la plume qui vient griffer le papier ; puis le silence du lecteur déchiffrant un texte, texte qui met lui-même en scène des moments de silence, des moments où les personnages ou l'action se taisent ; et ce sont d'ailleurs ces silences fictionnels qui semblent ensuite les plus propices aux rêveries et réflexions... silencieuses de l'après-lecture. En ne me limitant pas aux silences tels qu'ils fonctionnent dans la fiction, mais en envisageant aussi les silences d'avant l'écriture et d'après la lecture, je prendrai mes exemples dans deux nouvelles du XVII^e siècle : *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, et la seconde nouvelle des *Désordres de l'amour* de Mme de Villedieu, nouvelle intitulée : « Qu'on ne peut donner si peu de puissance à l'amour qu'il n'en abuse. »

Se taire / ne pas se taire

Dans ces deux nouvelles, à l'origine de l'intrigue se trouve un drame de la parole, c'est-à-dire du silence rompu. Se taire, garder le silence, apparaît d'abord aux héroïnes comme la meilleure conduite à tenir, et peut-être la seule. Ainsi, la princesse de Clèves ne cesse de cacher le secret de son fatal amour, à sa mère d'abord, puis à son mari, à Nemours et à toute la cour. Or l'éducation originale qu'avait reçue Mlle de Chartres se présentait comme une éducation fondée sur la sincérité de la parole :

La plupart des mères s'imaginent qu'il suffit de *ne parler jamais* de galanterie devant les jeunes personnes pour les en éloigner. Mme de Chartres avait une opinion opposée, elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour, elle lui montrait ce qu'il a d'agréable pour la persuader plus aisément sur ce qu'elle lui en apprenait de dangereux.¹ [...] Elle la pria, non pas comme sa mère, mais comme son amie, de lui *faire confidence* de toutes les galanteries qu'on lui dirait [...].²

Dans un premier temps, Mlle de Chartres obéit parfaitement au désir maternel : quand le prince de Clèves lui déclare son amour, elle en parle aussitôt à sa mère³ ; de même, le soir de sa première rencontre avec Nemours, après le bal donné pour les fiançailles de Claude de France avec le duc de Lorraine, elle va « rendre compte » à sa mère de sa rencontre⁴. Ce système de la parole mis en place par Mme de Chartres commence à dysfonctionner lorsque la princesse tombe amoureuse du duc de Nemours :

Elle ne se trouva pas la même disposition à *dire à sa mère ce qu'elle pensait* des sentiments de ce prince qu'elle avait eue à lui parler de ses autres amants ; sans avoir un dessein formé de lui cacher, *elle ne lui en parla point*.⁵

Le silence par omission résulte donc de la prise de conscience que tout n'est pas bon à dire, et que l'intérêt que prend Mme de Chartres à la conduite de sa fille peut ne pas convenir aux intérêts de sa fille. Taire la vérité de ses sentiments apparaît par conséquent comme le moment de fondation d'une conscience nouvelle, individuelle, qui naît du décalage entre vérité et parole, c'est-à-dire de cette forme particulière de silence qu'est le mensonge.

1. *La Princesse de Clèves* (1678), Paris, Garnier, 1970, p. 260.

2. *Ibid.*, p. 262.

3. *Ibid.*, p. 270 : « Elle rendit compte à sa mère de cette conversation. »

4. *Ibid.*, p. 276 : « Quoiqu'il fût fort tard, elle alla dans la chambre de sa mère pour lui en rendre compte ; et elle lui loua M. de Nemours avec un certain air, qui donna à Mme de Chartres la même pensée qu'avait eue le chevalier de Guise. »

5. *Ibid.*, p. 283.

Le silence qui préside à la naissance de la conscience de l'individu apparaît alors aussi comme le moyen qui va lui permettre de subsister dans l'intégrité inviolable de son for intérieur. Garder le silence devient l'enjeu d'un combat, mené en particulier contre les dangers d'un aveu qui livrerait la femme à la merci de son mari, de son amant et de l'entourage courtisan, entourage qui sait parfois se taire lui aussi pour mieux observer les gestes, les rougeurs, les regards, indices d'une parole rentrée⁶. La parole appartient au domaine de l'interdit, et par les risques réels qu'elle ferait prendre à l'honneur et à la dignité, et par le risque symbolique qu'il y aurait à verbaliser son désir, c'est-à-dire à l'accepter. En refusant de parler, l'héroïne croit donc se protéger. Mais le silence imposé sur les lèvres se traduit par la multiplication de langages non verbaux, langages involontaires qui font avouer à l'héroïne ce qu'elle prend tant de soin à cacher. Dans ce monde où la parole est interdite, le corps parle : le silence verbal a pour conséquence de susciter un langage dévié, dont le corps devient le support. Ainsi, le trouble de Mme de Clèves quand Nemours chute de cheval⁷ ou quand elle reçoit la lettre qu'elle croit être de lui⁸ manifeste ses pensées secrètes. Le visage, loin de figurer comme masque d'invulnérabilité, semble être le lieu d'une sincérité fugace, mais éloquente, finalement encore plus révélateur qu'une parole car plus immédiat, et plus dangereux car susceptible d'être percé à jour par quiconque. Roland Barthes analyse ainsi le jeu entre dit et non-dit dans ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Cacher totalement une passion – ou simplement son excès – est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : « Sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose », tel est le paradoxe actif que je dois résoudre ; il faut en même temps que ça se sache et que ça ne se sache pas, que l'on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j'adresse à l'autre. *Larvatus prodeo* : je m'avance en montrant mon masque du doigt : je mets un masque sur ma passion mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque : [...] le signe est toujours vainqueur.⁹

Le langage du corps qu'induit le silence des lèvres prend parfois une tournure plus dramatique, où le message se trouve encore plus clair. On peut penser à la maladie qui frappe Mme de Clèves devenue veuve¹⁰ ; mais c'est encore plus manifeste dans le cas de la marquise de Termes, puisque la maladie inaugure ici la nouvelle au lieu de la clore. Peu après son mariage, il lui prend « une fièvre lente dont les

6. La cour apparaît comme une « société du spectacle » non seulement parce qu'on s'y montre, mais également parce qu'on s'y observe. Et dans le huis clos curial, où le cercle des relations n'est en fait pas très étendu, toute parole, tout acte, mais aussi tout non-acte deviennent signes et invitent chacun à commenter les faits et gestes de tous, à tenter de les élucider, d'autant que l'oisiveté dans laquelle vit la noblesse de cour entraîne le développement des intrigues amoureuses et politiques, substitués dégradés de l'émulation guerrière où la noblesse trouvait auparavant sa justification.

7. *La Princesse de Clèves*, p. 321.

8. *Ibid.*, p. 324.

9. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 53.

10. *La Princesse de Clèves*, p. 414-415.

médecins appréhendèrent les suites »¹¹ ; le vieux marquis, délaissant la cour et le soin de ses affaires, se précipite au chevet de sa jeune femme, appelle tous les médecins à son secours, qui ne peuvent que diagnostiquer une « tristesse secrète » qui ronge l'âme de la marquise. Cependant la marquise ne sort pas de son mutisme et l'on craint pour sa vie. Les larmes, les serments, les discours, les commandements du mari, qui ne recule devant rien pour savoir de sa femme la cause de sa langueur afin de pouvoir y remédier, finissent néanmoins par amener la malade à sortir du silence où elle s'est murée, et elle avoue alors qu'elle aime non seulement un autre homme que son mari, mais encore le propre neveu de ce mari. Le silence de l'inavouable dans lequel s'est enfermée la marquise l'a conduite au langage dégénéré et incompréhensible de la maladie ; mais l'aveu qui lui permet d'en sortir conduit tout droit le mari au tombeau. On voit comment ce fatal aveu peut sembler proche de celui de Mme de Clèves, qui finit par conduire elle aussi son époux à la mort. La situation est cependant bien différente : la marquise de Termes parle par désespoir et alors qu'elle est à bout de forces, car elle sait que sa situation matrimoniale lui interdit d'espérer, et qu'elle se croit à la dernière extrémité. Mme de Clèves, au contraire, n'agit pas par faiblesse¹², mais par volonté : elle a longuement préparé son aveu depuis que son mari, à l'occasion du récit des amours de Mme de Tournon, a déclaré :

Je crois que, si ma maîtresse, et même ma femme, m'avouait que quelqu'un lui plût, j'en serai affligé sans en être aigri. Je quitterais le personnage d'amant ou de mari, pour la conseiller et pour la plaindre.¹³

À cause de ces paroles, l'idée de sortir volontairement du silence que lui impose sa condition d'épouse a fait son chemin, d'autant que cette idée folle semble correspondre aux « partis [...] rudes et [...] difficiles »¹⁴ que sa mère lui avait conseillé de prendre pour se garantir des dangers d'une « galanterie ». Cependant l'aveu n'est pas exempt de silence : chez la marquise de Termes comme chez la princesse de Clèves, il sort d'abord du silence, d'un silence longtemps contenu et qui semble débordé pour se cristalliser en une parole fatale. Ainsi, dans *La Princesse de Clèves* :

[M. de Clèves] la pressa longtemps de lui apprendre [les raisons de son désir de vivre loin de la cour] [...] elle resta dans un profond silence, les yeux baissés [...]. [M. de Clèves l'interrogea encore et] Mme de Clèves ne répondit point ; et son silence acheva de confirmer son mari dans ce qu'il avait pensé.¹⁵

Si la parole sort d'un silence qui n'en était déjà plus un, elle y entre sitôt elle a été entendue : le marquis de Termes « si surpris et si touché de ce qu'il entendait [...] n'avait pas la force de l'interrompre [et...] il lui fut impossible de soutenir cette

11. *Les Désordres de l'amour* (1676), Genève, Droz, 1970, p. 69.

12. *La Princesse de Clèves*, p. 352 : « L'aveu que je vous ai fait n'a pas été par faiblesse, et il faut plus de courage pour avouer cette vérité que pour entreprendre de la cacher. »

13. *Ibid.*, p. 298. Voir aussi le cheminement de cette idée dans l'esprit de Mme de Clèves, p. 319.

14. *Ibid.*, p. 291.

15. *Ibid.*, p. 350.

conversation plus longtemps »¹⁶. Le prince de Clèves demeure prostré, « la tête appuyée sur les mains »¹⁷ à la suite de ce qu'il a entendu. Le silence dans lequel est plongé le prince de Clèves est d'autant plus profond que, à la différence de la marquise de Termes, la princesse ne donne pas le nom de son amant de cœur. Ainsi, le silence, qui précède et suit l'aveu, se situe aussi au cœur même de la parole dont il conteste le pouvoir.

Se taire ne s'oppose pas vraiment à ne pas se taire puisque la parole se révèle inefficace à briser le silence qui s'est installé à l'intérieur des couples. Que l'on parle ou que l'on ne parle pas, le silence demeure entre les êtres. La parole dite, même la plus authentique et la plus sincère, ne suffit pas à rapprocher des personnes que les sentiments séparent. La présence de ce silence insurmontable entérine le vide des cœurs muets, ou parlant dans le vide. Si le silence vis-à-vis de l'amant est bruisant de paroles réprimées, la parole adressée au mari fait entendre des silences assourdissants.

Se taire / écouter

Il est un silence de l'énonciation, et il est un silence de la réception. Être à l'écoute de l'autre suppose en effet que l'on se taise pour mieux l'entendre, et ainsi toute parole pour être efficace doit s'accompagner de silence. L'efficacité de l'écoute silencieuse se vérifie dans deux cas particulièrement. D'abord le silence dans lequel la princesse de Clèves reçoit les ultimes recommandations de sa mère mourante. Dans cette scène, même s'il y a deux personnages en présence, il n'en est qu'un qui parle et dont les propos sont même rapportés au style direct. Mme de Chartres déploie toute une rhétorique de la persuasion : elle utilise par exemple l'impératif, ou bien un présent qui exclut toute contestation. Cette scène n'est pas un dialogue dans la mesure où aucun droit de réponse n'est laissé à la fille ; c'est donc un discours d'autorité que tient la mère, et le silence dans lequel il est reçu prouve combien la fille enregistre les dernières volontés de sa mère. De plus, la grande force de ce discours est de s'achever dans un silence qui ne cessera plus :

« — Adieu, ma fille, lui dit-elle, finissons une conversation qui nous attendrit trop l'une et l'autre, et souvenez-vous, si vous pouvez, de tout ce que je viens de vous dire. »

Elle se tourna de l'autre côté en achevant ses paroles et commanda à sa fille d'appeler ses femmes, sans vouloir l'écouter, ni lui parler davantage.¹⁸

La force dévastatrice d'un silence qui fige les dernières paroles dans l'autorité d'une loi, montre comment la dialectique du silence influe sur les paroles. Alors que nous avons vu comment la naissance de la liberté individuelle s'ancrait dans le silence

16. *Les Désordres de l'amour*, p. 73-74.

17. *La Princesse de Clèves*, p. 351.

18. *Ibid.*, p. 291. À ce silence funèbre répond le silence dans lequel le prince de Clèves laisse sa femme à sa mort : « Il voulut continuer ; mais une faiblesse lui ôta la parole » (p. 397).

intérieur du non-dit, il faut constater que le silence extérieur de l'écoute menace au contraire l'autonomie de l'être.

L'autre cas de figure où l'on mesure les pouvoirs du silence de l'écoute est le cas de la conversation surprise, écoutée en secret et en silence par un tiers que l'on croit absent. Cette situation correspond dans *La Princesse de Clèves* à la scène de l'aveu, et complique encore la dialectique du silence et de la parole que l'aveu recèle. Dans *Les Désordres de l'amour*, la même scène se retrouve, mais dans un contexte tout différent. Après la mort de son premier mari, la marquise de Termes a en effet fini par épouser le neveu de ce dernier, malgré le scandale et l'opposition des familles. Or, une fois le mariage consommé, le nouveau marquis comprend qu'il aurait pu trouver le même amour « dans une personne qui aurait mieux accommodé ses affaires »¹⁹, et la jalousie de sa femme et sa disgrâce politique aidant, il en vient à « haïr (sa femme) plus fortement qu'il ne l'avait jamais aimée »²⁰. Il cherche donc à faire casser à Rome ce mariage douteux, et s'efforce de tendre des pièges à la marquise, pièges qu'elle lui rend bien d'ailleurs. C'est ainsi qu'il organise un faux rendez-vous entre son épouse et un de ses soupirants, où il envoie une suivante jouer le rôle de la marquise. Mais la marquise, ayant intercepté un billet, se rend sur les lieux sans comprendre de quoi il s'agit ; et le mari entremetteur, rêvant comiquement d'être cocu, entend au contraire sa femme protester de sa fidélité conjugale à un galant qui ne comprend plus pourquoi il a été invité²¹. Mme de Villedieu inverse dans cette scène le *topos* de l'espionnage amoureux, de la conversation surprise par un amant jaloux : c'est au contraire un mari plus que libéral qui vient surprendre sa femme, et qui espère par son silence complice, puis par son intrusion inopinée, confondre son épouse. Le silence fonctionne ici comme un piège ménageant à l'adversaire un faux espace de liberté qui doit se révéler lieu de sa confusion. Si le langage est un piège qui menace la personne, le silence ne l'est donc pas moins. C'est à l'abri du silence que s'opèrent de fait les actions douteuses : le vol du portrait de la princesse de Clèves par Nemours, l'espionnage indiscret de la conversation des Clèves, l'annulation de son premier mariage par la marquise de Termes – sur le prétexte de mariage blanc –, la conduite des intrigues de cour où le jeune marquis de Termes essaye de perdre sa femme. Le silence, dont nous observions d'abord combien il exprime de vérité plus que les paroles, par son ambiguïté foncière se décline aussi en pièges, mensonges et mauvaise foi. Il n'est donc pas étonnant de le voir apparaître pour souligner les culpabilités honteuses : ainsi Nemours embarrassé jusqu'au « saisissement », quand il comprend combien il a été imprudent de raconter au vidame de Chartres la conversation surprise entre les époux²² ; ou le marquis de Termes qui ne sait que répondre à sa femme quand elle fait l'amer constat que, sitôt le mariage accompli, il ne l'aime plus²³.

19. *Les Désordres de l'amour*, p. 86.

20. *Ibid.*, p. 88.

21. *Ibid.*, p. 113.

22. *La Princesse de Clèves*, p. 364.

23. « Le marquis ne savait que lui répondre, et n'aimant pas se trouvé confondu, il évitait autant qu'il pouvait d'entrer en explication » (p. 87).

Le pouvoir libérateur du silence prenait naissance dans sa capacité à dire une vérité dont le langage n'osait rendre compte ; son pouvoir destructeur lui vient au contraire de sa capacité d'opacité, toujours susceptible de malversation. Cette double polarité du silence pour les personnages se retrouve-t-elle pour ce qui concerne le récit ?

II. LE SILENCE COMME INDICIBLE : QUAND LE RÉCIT SE TAIT

Le silence de l'indicible

Faire confiance aux mots a pu sembler le dogme de l'écrivain jusqu'à récemment, et Arnaud Ryckner, dans l'étude qu'il a consacrée à la dramaturgie du silence, affirme que, « tout au long du XVII^e siècle, la question du silence ne se pose pas car toute la littérature [...] est centrée entièrement sur la parole et ses pouvoirs »²⁴. Pour lui le XVII^e siècle est fondé sur « une éthique de la parole »²⁵ et le langage se trouve « chargé d'une puissance sans partage, d'un pouvoir intransitif qui fait fi de sa part d'opacité et de mystère ». En effet, « la littérature (et tout spécialement le théâtre en tant que parole vive) se veut alors avant tout triomphe sur le silence de l'origine. L'œuvre est achevée quand le support est couvert de signes, quand la toile est couverte de couleurs, la page couverte de mots »²⁶. Et Ryckner fait très justement remarquer qu'un silence identifié au non-dit, « c'est-à-dire un dire en puissance, voire en devenir »²⁷, remplace la parole mais ne la conteste pas. C'est pourquoi, au-delà des silences des personnages, qui ne sont sans doute qu'un langage de plus, il faut examiner s'il n'existe pas des silences qui soient de véritables « envers de la parole », c'est-à-dire des moments où l'auteur abdique les puissances de l'écriture – et peut-être du sens – et fait confiance à ce qu'il n'écrit pas pour soutenir l'édifice de ce qu'il écrit.

On peut d'abord remarquer que les scènes d'amour chez Mme de Lafayette correspondent à des scènes de silence : c'est sans lui parler que le prince de Clèves voit pour la première fois Mlle de Chartres chez le bijoutier florentin²⁸ ; de la même façon au bal des fiançailles de Claude de France, Mme de Clèves et M. de Nemours dansent ensemble sans s'être d'abord adressé la parole ; de même quand M. de Nemours rend visite à Mme de Clèves après la perte de sa mère :

Il s'assit vis-à-vis d'elle, avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura quelque temps sans pouvoir parler. Mme de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence.²⁹

24. A. Ryckner, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 9-10.

25. *Ibid.*, p. 63.

26. *Ibid.*, p. 65.

27. *Ibid.*, p. 8.

28. *La Princesse de Clèves*, p. 261.

29. *Ibid.*, p. 308.

À ce silence plein de confusion amoureuse fait cependant écho (!) le silence plein de tendresse des époux qui se savent irrémédiablement séparés alors même qu'ils ont chacun pour l'autre la plus grande estime :

M. de Clèves s'attendrit en prononçant ces dernières paroles et eut peine à les achever. Sa femme en fut pénétrée, et, fondant en larmes, elle l'embrassa avec une tendresse et une douleur qui le mit dans un état peu différent du sien. Ils demeurèrent quelque temps sans se rien dire et se séparèrent sans avoir la force de se parler.³⁰

Ces silences que la narration souligne sans chercher à les remplir, montrent que Mme de Lafayette avait compris le parti qui peut être tiré de ce qui n'est pas écrit.

Au contraire, chez Mme de Villedieu, de tels moments n'existent pas, et les personnages parlent plutôt que de laisser parler le silence. Ainsi, la première visite que le futur marquis de Termes rend à celle qui vient de perdre son mari donne lieu à l'explicitation complète de la situation sentimentale et matrimoniale³¹ ; de la même façon le narrateur justifie leur conduite et éclaire le lecteur de manière omnisciente sur l'évolution de leur vie intérieure. Les temps d'introspection et les monologues intérieurs de la princesse de Clèves, certes beaucoup plus nombreux, rendent néanmoins sa psychologie non pas plus claire, mais plus complexe. Ainsi, Mme de Lafayette, décrivant les silences dans son texte et sachant s'interdire de les remplir d'explications, exprime ce qui pouvait paraître au-delà des mots, proprement indicible, la force des sentiments, les puissances du trouble. Mais l'indicible peut trouver son origine ailleurs que dans l'intensité de ce qu'on veut dire : il peut s'agir également de ce qu'on ne peut dire, parce que les bienséances de la pensée consciente ne le rendent pas recevable : c'est ce qu'on peut appeler l'inexprimable, car on ne saurait l'exprimer, au sens où l'on ne saurait oser l'expliquer.

Le silence de l'inexprimable

Les Désordres de l'amour s'inscrivent dans le genre de la nouvelle historique et galante, genre fondé sur le dogme de l'étroite intrication des affaires du cœur et de la politique. Cela conduit Mme de Villedieu à mêler les démêlés matrimoniales et sentimentales du marquis et de la marquise de Termes avec la politique secrète mais aussi officielle de leur temps. Le jeune marquis de Termes, pour obtenir son retour en grâce après le scandale de son mariage, aide au retour du duc d'Anjou et roi de Pologne, devenu Henri III par la mort de Charles IX : il obtient ainsi la faveur royale et le titre de maréchal de France. Craignant pour elle les suites de cette faveur, la marquise surveille le courrier de son époux et intercepte les lettres où il conseille au roi d'écarter du pouvoir la reine mère, Catherine de Médicis. Elle prévient alors la reine qui rétablit sa situation, et conçoit contre le marquis une haine durable, aussi durable que sa reconnaissance pour sa femme. Menacée par son mari qui, soupçon-

30. *Ibid.*, p. 360.

31. *Les Désordres de l'amour*, p. 79-80.

nant d'où vient le coup, cherche à la punir, elle se réfugie à Lyon auprès de la reine mère pour demander par un habile discours son appui. La reine le lui accorde et somme le marquis de se réconcilier avec sa femme, ce qu'il refuse en prétextant les « grands scrupules » que lui cause ce mariage et en expliquant que seule une autorisation papale peut les lui ôter. Suit alors le récit de l'intrigue où le marquis tente une machination pour perdre la réputation de sa femme. Mais, comme cette intrigue tourne à la confusion du marquis et que la dispense papale semble être en route, il préfère quitter la France et regagner la Savoie, terre étrangère dont il est originaire et qu'il défendra désormais au point de priver la France d'un territoire qu'elle revendique, le marquisat de Saluces. En soulignant les interférences entre « petite » et « grande » histoire, en établissant les retentissements de l'Histoire sur la vie privée et de la vie privée sur l'Histoire, Mme de Villedieu défend la thèse des « désordres de l'amour », c'est-à-dire des dangers que font courir aux intérêts de la société les passions des grands de ce monde, mais aussi les amours de personnages plus modestes. Cependant cette thèse se trouve chez elle explicitée : le lecteur n'a pas à la découvrir en construisant le rapprochement entre titre de l'œuvre et contenu narratif. L'intention – ou le prétexte ? – édifiante est manifestée dès la seconde page du roman par l'insertion d'une « maxime » en vers³² qui proclame ostensiblement l'interprétation que l'auteur entend donner à son récit. Par la suite, ce leitmotiv est rappelé par de nouvelles maximes et par les commentaires généralisants que le narrateur fait de cas jugés exemplaires. On pourrait donc souligner le caractère subversif de cette pensée de l'Histoire où l'Histoire se dissout en histoires ; en revanche, on ne peut guère parler de silence à propos d'un tel traitement romanesque.

Chez Mme de Lafayette, au contraire, certains silences de l'histoire (c'est-à-dire du récit) amènent à s'interroger sur le sens de l'Histoire. La scène de la nuit à Coullommiers par exemple semble fonctionner narrativement comme une « scène-écran », dans la mesure où elle vient en occulter une autre, historiquement beaucoup plus importante, la scène du couronnement de François II. En effet, cette scène se situe au moment où la cour s'est déplacée à Reims pour le couronnement. Or le sacre, apothéose de la vie curiale et moment privilégié de communion entre le roi et les grands du royaume, ne fait que servir de prétexte à Mme de Clèves pour demander à son mari l'autorisation de « prendre l'air »³³ (*sic !*). À cette première utilisation iconoclaste du cadre historique, Mme de Lafayette semble joindre une autre. En effet, elle substitue à la scène politique et historique une scène érotique et fictive, la visite nocturne de Nemours au pavillon de la forêt du château de Coullommiers.

32. *Ibid.*, p. 5 : « Mais l'Amour, ce tyran des plus illustres âmes, / Cet ennemi secret de nos prospérités, / Qui, sous de faux plaisirs nous déguisant ses flammes, / Nous fait passer des maux pour des félicités. »

33. *La Princesse de Clèves*, p. 378 (« ... et de songer à sa santé »). Dans son analyse des rapports entre le public et le particulier dans *La Princesse de Clèves*, Hélène Merlin note également l'effacement de la figure du souverain, même si cet effacement narratif n'enlève rien au poids du système curial : « Ce n'est pas le moindre paradoxe de *La Princesse de Clèves*, cette tyrannie du public y œuvre comme un pur effet de structure, non comme l'effet d'un tyran. Ce relatif effacement de la figure royale dans le roman est singulier : il peut se lire comme un silence prudent, mais critique » (*Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 325).

Symboliquement, elle remplace le sacre masculin diurne par un sacre féminin nocturne : en lieu et place de couronne, la princesse porte la parure de ses cheveux « confusément rattachés »³⁴ ; elle siège sur son lit de repos comme sur le trône métaphorique que lui confère sa puissance de femme aimée ; elle tient entre ses mains en guise de sceptre la canne de Nemours, affirmant ainsi son pouvoir. Ainsi, la dévaluation de la scène historique, réduite à ne jouer narrativement qu'un rôle de prétexte, jointe à la valorisation de la scène érotique, qui pourrait être lue comme un sacre mimé, invite à penser une mise en question, sinon une dévalorisation du politique.

Le refus final de la princesse de Clèves d'épouser Nemours apparaît comme un autre silence majeur du roman : toutes les explications que la princesse fournit au duc n'ont jamais été considérées comme probantes par la critique, qui a proposé différentes interprétations d'un geste considéré comme énigmatique. Or on peut remarquer que la princesse ne renonce pas seulement à une personne individuelle, Nemours, mais aussi à la société de cour tout entière : elle choisit de s'exiler dans « de grandes terres qu'elle avait vers les Pyrénées »³⁵, c'est-à-dire dans le lieu du royaume de France le plus éloigné possible de Paris. La décision de quitter la cour pour gagner un désert recèle un pouvoir de contestation de l'ordre établi, puisque la princesse préfère l'obscurité d'une retraite au prestige et aux privilèges de la vie de cour. Là aussi l'absence d'explication, hormis encore une fois « le prétexte de changer d'air »³⁶ (!), invite le lecteur à attribuer une dimension politique latente à ce geste singulier. Or toute la conduite de Mme de Clèves, son souci de son devoir, sa conquête héroïque d'un renoncement que personne n'est là pour lui demander, cette ascèse du cœur et du corps à laquelle elle s'astreint au nom de principes supérieurs, sont présentés dans le roman comme le parcours exemplaire d'une femme exceptionnelle, qui n'a rien de commun avec les affaires qui occupent ses pairs, « l'ambition et la galanterie »³⁷. Renoncer aux agitations de la cour revient donc aussi à renoncer aux simulacres brillants et vains dans lesquels le pouvoir royal entretient une noblesse réduite à un rôle politique de figuration, c'est-à-dire à s'en libérer.

On comprend alors le caractère critique de la non-justification de la retraite de la princesse : si cette retraite avait été expliquée par des motifs religieux, sa contestation n'aurait été que générale, entrant dans la longue série de ces conversions spectaculaires que la société tolère, faute de pouvoir les comprendre. Mais, en omettant d'expliquer un motif religieux, Mme de Lafayette renvoie le lecteur à la quête d'un autre type d'explication, peut-être politique comme nous l'avons suggéré, mais peut-être pas. Car le silence gardé sur les motifs du refus ou du renoncement au monde conserve, quoi qu'il en soit, un indomptable caractère de surprise et d'interrogation, qui confronte le lecteur à l'inévitable question de la validité des choix de vie et le place

34. *Ibid.*, p. 386.

35. *Ibid.*, p. 414.

36. *Ibid.*, p. 415.

37. *Ibid.*, p. 264 : « L'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette cour, et occupaient également les hommes et les femmes. Il y avait tant d'intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l'amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à l'amour. Personne n'était tranquille, ni indifférent, on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire, on ne connaissait l'ennui ni l'oisiveté, et on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues. »

devant la consternante conclusion que quelque chose lui échappe. Choisir de clore un roman sur un silence qui ne sera jamais interrompu, c'est aussi ouvrir à l'imagination du lecteur la perspective des horizons inconnus de l'incompréhensible :

La princesse de Clèves est ce personnage qui arrive de l'extérieur de la cour pour y retourner. Entre ces deux moments hors de la cour, l'un inaugural, l'autre final, entre ces deux lieux silencieux où le lecteur ne sera pas invité à pénétrer, prend place le roman [...].³⁸

III. LE SILENCE COMME TACTIQUE : QUAND L'AUTEUR ET LE LECTEUR SE TAISENT

L'utilisation du silence dans les récits peut être rapprochée au XVII^e siècle des deux grands silences qui entourent le roman : le silence qui pèse sur le nom de l'auteur, le silence dans lequel le lecteur apprend à lire les romans.

Le silence de l'auteur

Une forte proportion des romans du XVII^e siècle était publiée anonymement. Le manque de prestige dont souffrait ce genre méprisé dissuadait souvent les auteurs, qui n'avaient rien à gagner socialement ou littérairement à reconnaître de tels paternités illégitimes. Pour les romancières, outre les obstacles du prestige, se posait le problème de la bienséance, qui admettait difficilement qu'une femme fasse œuvre publique. La diversité des attitudes de Mme de Lafayette et de Mme de Villedieu que nous avons observée pour ce qui concerne le traitement du silence dans leurs œuvres, se poursuit pour ce qui concerne leur attitude vis-à-vis de l'« auctorialité ». En effet, Mme de Lafayette n'a jamais reconnu avoir écrit *La Princesse de Clèves* et a même prétendu le contraire³⁹. En revanche, Mme de Villedieu a toujours signé ses œuvres⁴⁰, mais sa signature a varié dans le temps : ses premières œuvres furent signées de son nom de jeune fille, Catherine Desjardins ; c'est à partir de 1668, c'est-à-dire de la mort d'Antoine Boësset, sieur de Villedieu, avec qui elle n'a d'ailleurs jamais été mariée, que la romancière choisit de signer ses œuvres du nom de « Mme de Villedieu », qui, faute d'être son nom légitime, n'en constitue pas moins son nom de plume. Le caractère volontaire et presque revendicatif d'un tel choix est manifeste si l'on songe que la romancière a pris le risque de changer son nom public, et donc de perdre la petite notoriété qu'elle avait déjà acquise. Elle a donc pris un risque considérable, en termes de carrière comme en termes de réputation, en affichant ce nom sur chacune des couvertures de ses romans, ce qui prouve combien elle était attachée à le proclamer.

38. H. Merlin, *op. cit.*, p. 326.

39. Voir l'état de la question, qui n'évolue plus guère, dans G. Mouligneau, *Madame de Lafayette, romancière ?*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1980.

40. Hormis son coup d'essai, *Le Récit de la farce des « Précieuses »* (1659), un résumé brillant de la pièce de Molière.

L'indépendance d'esprit de Mme de Villedieu vis-à-vis des préjugés de son temps ne se retrouve donc pas dans le choix du secret qu'a privilégié Mme de Lafayette. Il est vrai que celle-là, femme mariée et de haut rang social, avait beaucoup plus à perdre que l'obscur Catherine Desjardins. Pourtant, si on lit le billet du libraire au lecteur qui ouvre *La Princesse de Clèves*, on remarque que le choix de l'anonymat ne semble pas avoir été fait de manière catégorique par l'auteur :

Quelques approbations qu'ait eue cette histoire dans les lectures qu'on en a faites, l'auteur n'a pu se résoudre à se déclarer ; il a craint que son nom ne diminuât le succès de son livre. Il sait par expérience que l'on condamne quelquefois les ouvrages sur la médiocre opinion qu'on a de l'auteur et il sait aussi que la réputation de l'auteur donne souvent du prix aux ouvrages. Il demeure donc dans l'obscurité où il est, pour laisser les jugements plus libres et plus équitables, et il se montrera néanmoins si cette histoire est aussi agréable au public que je l'espère.⁴¹

Le silence du nom d'auteur qui ouvre le roman semble donc avoir été conçu à l'origine comme provisoire, ou du moins a été présenté comme tel. Cela montre combien le dogme de l'anonymat n'était pas aussi absolu qu'on l'imagine parfois. Maurice Lever le remarque également : « L'anonymat n'est souvent que de pure forme, l'auteur étant connu à l'avance, ou aisément reconnaissable par le cercle étroit des lecteurs auxquels il s'adresse. »⁴² Le choix de l'anonymat ne signifie donc pas que l'auteur ait réellement voulu dissimuler son identité : il faut plutôt le considérer comme un silence interrogateur, qui place le lecteur dans une position singulière devant l'œuvre. Si l'on suit les suggestions du libraire de Mme de Lafayette, on pourrait en effet émettre l'hypothèse que l'anonymat est une tactique d'auteur pour faire échec aux principes de l'« horizon d'attente », pour se dégager des raideurs d'une lecture trop attendue. En décevant l'attente du public – et de la critique –, avides de personnaliser afin de mieux éviter de se questionner, l'auteur anonyme renvoie le lecteur à l'œuvre dans sa singularité, la dégageant du contexte de création. En même temps l'anonymat ne fait que souligner le prestige d'un auteur auquel l'absence-présence confère les attraits du mystère. Par ses vertus de questionnement, de complexité et d'ambiguïté⁴³, l'anonymat rejoint bien les enjeux du silence tels qu'ils sont à l'œuvre dans la narration. Anticipant donc les silences de la narration, le silence de la première de couverture annonce au lecteur tous ceux qui vont suivre ; il le prépare, par une sorte de mise en abyme proleptique, à leur être attentif.

41. *La Princesse de Clèves*, p. 251.

42. M. Lever, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 22. Ce qui explique d'ailleurs que presque toutes les œuvres anonymes du XVII^e siècle ont pu être attribuées.

43. Complexité et ambiguïté telles que cette hypothèse ne prétend évidemment pas épuiser la question. On peut, par exemple, trouver une autre interprétation de l'anonymat comme ellipse volontaire et significative chez J. Dejean, « Lafayette's ellipses : the privileges of anonymity », *PMLA*, octobre 1984, vol. 99, n° 5, p. 884-902 ; ou, du même auteur, « *La Princesse de Clèves* : the poetics of suppression », *PFSCL*, 1983, n° 18, p. 79-97. Voir aussi le chapitre consacré à « Signer et publier » dans N. Grande, *Stratégies de romancières*, Paris, Champion, 1999.

Comme le montre la présence de l'avis du libraire au lecteur, l'anonymat n'est pas, en tout cas, à comprendre comme un désintéret de l'auteur pour son public, et même au contraire. La mode de la nouvelle historique et galante, genre auquel se rattachent aussi bien *Les Désordres de l'amour* que *La Princesse de Clèves*, correspond même à un nouveau type de rapport entre l'auteur et son public, nouveauté qui s'incarne dans un nouvel art de lire. Les travaux de Roger Chartier sur les pratiques de lecture⁴⁴ ont amené à considérer la lecture comme une pratique culturelle inscrite dans une histoire, ce qui a deux conséquences :

Tout d'abord, donner à la lecture le statut d'une pratique créatrice, inventive, productive, et non pas l'annuler dans le texte lu comme si le sens voulu par son auteur devait s'inscrire en toute immédiateté et transparence, sans résistance ni déviation, dans l'esprit de ses lecteurs. Ensuite, penser que les actes de lecture qui donnent aux textes des significations plurielles et mobiles se situent à la rencontre des manières de lire, collectives ou individuelles, héritées ou novatrices, intimes ou publiques, et des protocoles de lecture déposés dans l'objet lu, non seulement par l'auteur qui indique la juste compréhension de son texte mais aussi par l'imprimeur qui en compose, soit avec une visée explicite, soit sans même y penser, conformément aux habitudes de son temps, les formes typographiques.⁴⁵

Or la pratique de la lecture a évolué historiquement de la lecture oralisée à la lecture silencieuse, nouvel « art de lire, celui du livre feuilleté et parcouru dans l'intimité absolue d'une relation individuelle »⁴⁶. Ainsi, pour ce qui concerne les deux romans dont nous traitons, la diffusion en volumes de petit format et de moindre coût, les habitudes de prêt, que ce soit le prêt payant auprès d'un libraire ou le prêt gratuit à l'intérieur d'un cercle mondain, ont permis à de tels ouvrages de quitter les lieux traditionnels du livre, la bibliothèque et l'école, pour entrer de plein droit dans l'intimité de la vie quotidienne des lecteurs. La possibilité de lire chez soi a ouvert le chemin à de nouveaux modes d'appropriation du livre, tout différents de ce qu'était la lecture savante et recueillie telle qu'elle pouvait se pratiquer en institution : on pouvait fréquenter le livre dans la durée, lire et relire les passages préférés et même se mettre à rêver, sans que des regards inquiets ou soupçonneux viennent condamner cet écart à la bonne conduite lectorale⁴⁷. La durée de contact prolongée et l'appropriation personnelle et imaginaire s'expliquent ainsi beaucoup par le passage de la lecture orale à la lecture silencieuse. L'espace de silence lectoral et postlectoral a favorisé l'intimité du lecteur avec l'œuvre, et ainsi l'essor imaginaire et émotionnel.

44. R. Chartier, « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture* (1985), sous la direction de R. Chartier, Paris, Payot, 1993, p. 79-113.

45. *Ibid.*, p. 80.

46. *Ibid.*, p. 85.

47. Sans que cela ait empêché les lectures oralisées et collectives de se poursuivre, par exemple dans les salons.

On peut donc avancer l'hypothèse que les romancières, elles-mêmes grandes lectrices⁴⁸, ont su comprendre cette règle nouvelle de la réception romanesque et en tirer profit pour leur pratique personnelle de l'écriture : l'usage des silences dans l'écriture serait ainsi à mettre en relation avec le développement d'un public que le silence lectoral transformait. De ce point de vue, les différentes formes de silence que déclinent les situations romanesques (non-dit, mensonge, secret, écoute, indécible, inexprimable...) renvoient toutes le lecteur à sa propre lecture du texte, c'est-à-dire à la signification qu'il veut y trouver. Si le sens sort du silence, il finit aussi par y retourner : c'est par la médiation du lecteur que parole et silence existent et cohabitent, et sans lui le livre reste un objet voué au silence des choses inanimées.

Nathalie GRANDE,
Université Michel-de-Montaigne - Bordeaux III.

48. La correspondance de Mme de Lafayette, par exemple, le prouve. Mme de Lafayette, *Correspondance*, éd. A. Beaunier, Paris, Gallimard, 1942.